

Marica Romolini

# COMMENTO A «LA BUFERA E ALTRO» DI MONTALE



PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE — 2011

PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE

- 1 -

Commento a «La bufera e altro» di Montale  
/ Marica Romolini. – Firenze : Firenze  
University Press, 2012.  
(Premio Ricerca Città di Firenze ; I)

<http://digital.casalini.it/9788866551362>

ISBN 978-88-6655-136-2 (online)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández

Immagine di copertina: © Miriam Caltabiano

*Certificazione scientifica delle Opere*

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul sito-catalogo della casa editrice (<http://www.fupress.com>).

*Consiglio editoriale Firenze University Press*

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, F. Cambi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, G. Mari, M. Marini, M. Verga, A. Zorzi.

© 2012 Firenze University Press

*Università degli Studi di Firenze*

Firenze University Press

Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy

<http://www.fupress.com/>

Printed in Italy

Marica Romolini

**Commento a «La bufera e  
altro» di Montale**

Firenze University Press  
2012



*Alla «scintilla che dice / tutto comincia quando  
tutto pare / incarbonirsi, bronco seppellito»*

*e al restante 95%*

*Un grazie a Anna Dolfi, Franco Contorbia, Francesca Castellano, Sofia D'Andrea e a tutti coloro che a vario titolo hanno seguito le vicende di questo libro.*

# Sommario

|  |             |
|--|-------------|
| <b>Tavola delle abbreviazioni</b>                                    | <b>IX</b>   |
| 1. Opere di Montale  | IX          |
| 2. Altre abbreviazioni   | X           |
| <b>Introduzione</b>  | <b>XIII</b> |
| 1. «La bufera e altro»: genesi e bilancio del terzo libro montaliano | XIII        |
| 2. Una premessa metodologica   | XXXVI       |
| <b>La bufera e altro</b>   | <b>1</b>    |
| I. Finisterre  | 3           |
| La bufera  | 5           |
| Lungomare  | 17          |
| Su una lettera non scritta   | 21          |
| Nel sonno  | 27          |
| Serenata indiana   | 35          |
| Gli orecchini  | 41          |
| La frangia dei capelli...  | 51          |
| Finestra fiesolana   | 59          |
| Il giglio rosso  | 63          |
| Il ventaglio   | 69          |
| Personae separatae   | 79          |
| L'arca   | 89          |
| Giorno e notte   | 97          |
| Il tuo volo  | 103         |
| A mia madre  | 111         |
| II. Dopo   | 117         |
| Madrigali fiorentini   | 119         |
| Da una torre   | 123         |
| Ballata scritta in una clinica                                       | 129         |
| III. Intermezzo  | 141         |
| Due nel crepuscolo   | 143         |
| Dov'era il tennis...   | 151         |
| Visita a Fadin   | 159         |
| IV. 'Flashes' e dediche  | 165         |
| Verso Siena  | 167         |
| Sulla Greve  | 171         |
| La trota nera  | 175         |
| Di un Natale metropolitano   | 179         |



|   |            |
|---|------------|
| Lasciando un 'Dove'                             | 183        |
| Argyll Tour                                     | 187        |
| Vento sulla Mezzaluna                           | 191        |
| Sulla colonna più alta                          | 195        |
| Verso Finistère                                 | 201        |
| Sul Llobregat                                   | 205        |
| Dal treno                                       | 209        |
| Siria   | 213        |
| Luce d'inverno                                  | 217        |
| Per un 'omaggio a Rimbaud'                      | 223        |
| Incantesimo                                     | 229        |
| V. Silvae                                       | 235        |
| Iride   | 237        |
| Nella serra                                     | 253        |
| Nel parco                                       | 257        |
| L'orto  | 261        |
| Proda di Versilia                               | 269        |
| 'Ezekiel saw the Wheel...'                      | 275        |
| La primavera hitleriana                         | 281        |
| Voce giunta con le folaghe                      | 291        |
| L'ombra della magnolia...                       | 301        |
| Il gallo cedrone                                | 307        |
| L'anguilla                                      | 315        |
| VI. Madrigali privati                           | 323        |
| So che un raggio di sole (di Dio?) ancora...    | 325        |
| Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco... | 329        |
| Se t'hanno assomigliato...                      | 335        |
| Le processioni del 1949                         | 343        |
| Nubi color magenta...                           | 349        |
| Per album                                       | 355        |
| Da un lago svizzero                             | 361        |
| Anniversario                                    | 369        |
| VII. Conclusioni provvisorie                    | 375        |
| Piccolo testamento                              | 377        |
| Il sogno del prigioniero                        | 385        |
| <b>Bibliografia</b>                             | <b>393</b> |
| 1. Curatele                                     | 393        |
| 2. Epistolari                                   | 393        |
| 3. Commenti                                     | 394        |
| 4. Raccolte collettive di studi                 | 394        |
| 5. Studi critici                                | 400        |
| 6. In particolare, su «La bufera e altro»       | 408        |
| 7. Studi sulla teoria del commento              | 413        |
| 8. Altre opere citate                           | 414        |

## Tavola delle abbreviazioni

Sciogliamo qui, in ordine alfabetico, le sigle relative alle opere di Montale e altre abbreviazioni a cui abbiamo fatto ricorso nel commento. Per quanto riguarda gli studi critici, abbiamo scelto di citare seguendo il sistema harvardiano, così che durante la lettura risulti immediatamente intellegibile l'autore di riferimento senza una troppo ingombrante zeppa nel testo né una necessaria interruzione del filo del discorso per i rimandi in nota. In questo caso la bibliografia assume anche la funzione di tavola delle abbreviazioni. Si rimanda pertanto ad essa per il recupero delle diciture estese.

### 1. Opere di Montale

|                   |  |
|-------------------|--|
| 47P               | Montale E. 1950, <i>47 POESIE</i> , dattiloscritto per il Premio San Marino  |
| CMS               | Polimeni G. (a cura di) 1999, <i>Catalogo delle lettere di Eugenio Montale a Maria Luisa Spaziani (1949-1964)</i> , Centro di Ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università degli Studi di Pavia, Pavia |
| CO                | Cremante R. e Lavezzi G. (a cura di) 2006, <i>La casa di Olgiate e altre poesie</i> , Mondadori, Milano  |
| DP                | Cima A. (a cura di) 1996, <i>Diario postumo. 66 poesie e altre</i> , Mondadori, Milano   |
| ET                | Isella D. (a cura di) 1997, <i>Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini</i> , Adelphi, Milano   |
| Fin <sup>1</sup>  | Montale E. 1943, <i>Finisterre</i> , Collana di Lugano, Lugano   |
| Fin <sup>2</sup>  | Montale E. 1945, <i>Finisterre</i> , Barbèra, Firenze  |
| LC                | Bettarini R., Manghetti G. e Zabagli F. (a cura di) 2006, <i>Lettere a Clizia</i> , Mondadori, Milano  |
| Mond <sup>1</sup> | Montale E. 1957, <i>La bufera e altro</i> , Mondadori, Milano  |
| Mond <sup>2</sup> | Montale E. 1961, <i>La bufera e altro</i> , Mondadori, Milano  |
| Mond <sup>3</sup> | Montale E. 1963, <i>La bufera e altro</i> , Mondadori, Milano  |

- Mond<sup>4</sup> Montale E. 1967, *La bufera e altro*, Mondadori, Milano
- Mond<sup>5</sup> Montale E. 1970, *La bufera e altro*, Mondadori, Milano
- Mond<sup>6</sup> Montale E. 1972, *La bufera e altro*, Mondadori, Milano
- Mond<sup>7</sup> Montale E. 1973, *La bufera e altro*, Mondadori, Milano
- Mond<sup>8</sup> Montale E. 1975, *La bufera e altro*, Mondadori, Milano
- Mond<sup>9</sup> Montale E. 1976, *La bufera e altro*, Mondadori, Milano
- Mond<sup>10</sup> Montale E. 1977, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano
- OV Bettarini R. e Contini G. (a cura di) 1980, *L'opera in versi*, Einaudi, Torino
- Poz Montale E. 1956, *La bufera e altro*, Neri Pozza, Venezia
- PR Forti M. (a cura di) 1995, *Prose e racconti*, Mondadori, Milano
- SMA Zampa G. (a cura di) 1996, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, Mondadori, Milano
- SMP Zampa G. (a cura di) 1996, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Mondadori, Milano
- SP Zampa G. (a cura di) 1997, *Sulla poesia* (ed. orig. 1976), Mondadori, Milano

## 2. Altre abbreviazioni

- Ap. *Apocalisse*
- CONCM Savoca G. 1987, *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale. Concordanza, liste di frequenza, indici*, Olschki, Firenze
- CONCN — (a cura di) 1995, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento. Le concordanze delle poesie di Govoni, Corazzini, Gozzano, Moretti, Palazzeschi, Sbarbaro, Rebora, Ungaretti, Campana, Cardarelli, Saba, Montale, Pavese, Quasimodo, Pasolini, Turoldo, Zanchelli*, Bologna
- DBI *Dizionario Biografico degli Italiani* 1960 e ss., Istituto della Enciclopedia italiana, Roma
- Ez. *Ezechiele*

|               |   |
|---------------|---|
| GDLI          | Battaglia S. 1961 e ss., <i>Grande Dizionario della Lingua Italiana</i> ,<br>UTET, Torino |
| <i>Inf.</i>   | <i>Inferno</i>  |
| <i>Par.</i>   | <i>Paradiso</i>   |
| <i>Purg.</i>  | <i>Purgatorio</i>   |
| <i>R.V.F.</i> | <i>Rerum Vulgarium Fragmenta</i>  |
| <i>Sof.</i>   | <i>Sofonia</i>  |
| <i>Tob.</i>   | <i>Tobia</i>  |



## Introduzione

### 1. «La bufera e altro»: genesi e bilancio del terzo libro montaliano

Il 21 aprile 1943 Montale annuncia a Gianfranco Contini il prossimo invio di quello che ancora è un «fascicoletto» a sé stante, chiamando in causa l'amico nella veste di critico di fiducia per l'*imprimatur* di *Finisterre*:

Caro Trabucco,  
oggi o domani ti mando a parte il fascicoletto di 15 poesie, col titolo di *Finisterre*. Ma non tutte le liriche sono di argomento apocalittico e così dovrai dirmi subito (dopo aver letto) se il libruccio può reggere un simile titolo. In caso negativo proporrei 'Poesie del 1940-42', cioè l'attuale sottotitolo un po' modificato (poesie anziché versi).

Come aveva scritto un paio di mesi prima, nella missiva dell'11 febbraio allegata al testo del *Tuo volo*, Montale tiene infatti a conferire a Contini «lo jus primae noctis sulle nuove figlie della [...] Musa». Il carteggio tra i due è non a caso particolarmente corposo in quegli anni, intrecciandosi le richieste di suggerimenti linguistici e consigli correttori alla difficile logistica di un'edizione clandestina, che troverà nella tipografia luganese di Pino Bernasconi uno sbocco impensabile nell'Italia fascista coinvolta e travolta dalla seconda guerra mondiale.

Inserzioni, cassature e varianti concorrenti vengono sottoposte al vaglio di Contini, a cui Montale dischiude il laboratorio poetico come già aveva fatto per le liriche delle *Occasioni*, inviate a Irma nel maggior ritegno della versione *ne varietur*. Le due figure, del consulente e della dedicataria, finiranno invece per convergere con l'avvento di Volpe, costituendo lo scambio epistolare con Maria Luisa Spaziani un vero e proprio avantesto dei *Madrigali privati* e di gran parte dei *'Flashes' e dediche*. Risponde Contini il 30 aprile:

*Finisterre* mi pare che vada benissimo per l'intera raccolta, à la fois per l'allusione millenaristica e per quella geografica. Voglio dire che a *Finisterre* comincia l'Oceano, comincia il mare-dei-morti (punta del Mesco) ecc., di lì si dice addio alla proprietaria dei primi e alla Proprietaria degli ultimi versi: l'allusione geografica, insomma, è a sua volta doppia

individuando con immediata lucidità i nuclei della *plaque*: il flagello bellico reinterpretato nella chiave apocalittica di una *finis Europae* (cfr. Lonardi 1996: 177), le vicende di un *amor de lonh*, il culto memoriale dei lari e l'allearsi di questi con la donna angelo in un comune polo di significanza.

Pur nella novità dell'ispirazione petrarchesca, il gruppo di quindici poesie che nel 1956 aprirà *La bufera e altro* nasce nelle intenzioni dell'autore come appendice a una raccolta sentita in qualche modo ancora incompleta:

Le *Occasioni* erano un'arancia, o meglio un limone a cui mancava uno spicchio: non proprio quello della poesia pura nel senso che ho indicato prima, ma in quello del *pedale*, della musica profonda e della contemplazione. Ho completato il mio lavoro con le poesie di *Finisterre*, che rappresentano la mia esperienza, diciamo così, petrarchesca. Ho proiettato la Selvaggia o la Mandetta o la Delia (la chiami come vuole) dei *Mottetti* sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre, senza scopo e senza ragione, e mi sono affidato a lei, donna o nube, angelo o procellaria. Il motivo era già contenuto e anticipato nelle *Nuove Stanze*, scritte prima della guerra. Non ci voleva molto a essere profeti. Si tratta di poche poesie, nate nell'incubo degli anni '40-42, forse le più libere che io abbia mai scritte, e pensavo che il loro rapporto col motivo centrale delle *Occasioni* fosse evidente. Se avessi orchestrato e annacquato il mio tema sarei stato capito meglio. Ma io non vado alla ricerca della poesia, attendo di esserne visitato. Scrivo poco, con pochi ritocchi, quando mi pare di non poterne fare a meno. Se neppure così si evita la retorica vuol dire ch'essa è (almeno da me) inevitabile (*SMA*: 1482-1483).

Secondo una strategia che si assesterà come consuetudine, Montale pensa inizialmente i nuovi componimenti come *addenda* al libro precedente, forse non senza una concomitante intenzione di «saggiare», sulle «reazioni di lettori numerati, le avanguardie del grosso che verrà» (Grignani 1987: 117).

Così il passaggio dagli *Ossi di seppia* (già incrementati dall'edizione Gobetti del 1925 alla Ribet del 1928) alle *Occasioni* era stato mediato dall'opuscolo *La casa dei doganieri e altri versi*, vincitore nel 1931 del Premio dell'Antico Fattore e stampato l'anno successivo da Vallecchi. E così accadrà con il *Diario del '71 e del '72*, anticipato dall'uscita di cento copie fuori commercio del *Diario del '71* nella strenna di Scheiwiller per il Natale del 1971. Anche *Satura* è preceduta dalle pubblicazioni tra il 1966 e il 1970 di entrambe le serie degli *Xenia*, sebbene in questo caso sia decaduta la motivazione dello sguardo retrospettivo. Nel senso che, nonostante la *Bufera* si chiuda con delle *Conclusioni provvisorie* e nella traduzione francese del 1966 di Patrice Angelini per Gallimard *Botta e risposta I* vada a inserirsi tra queste, Montale non sembra avvertire la necessità di una prosecuzione *a posteriori* del terzo libro, né di un aggancio del quarto a una struttura già verificata e consolidata. Anche per questo si può parlare, autorizzati da Montale stesso (cfr. *SMA*: 1724), di una cesura tra un *recto* e un *verso* della produzione poetica, che cade per l'appunto tra le due opere, benché a nostro avviso (come chiariremo più avanti) la linea di demarcazione possa essere idealmente retrocessa all'interno della *Bufera* e in particolare alla sezione dei *'Flashes' e dediche*.

L'incunabolo della *Bufera* vede insomma la luce ben tredici anni prima della fatidica Neri Pozza, «miccia» (*Lungomare*) di un «lungo incendio» (*Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco...*) che in realtà si protrarrà fino al 1977, anno dell'edizione mondadoriana di *Tutte le poesie*, che rimpingua *in extremis* il canzoniere proprio con i due madrigali *sine titulo* per Volpe. Nel 1943 dunque, grazie all'intermediazione di Contini, *Finisterre* esce in centocinquanta copie per la Collana di Lugano, a cui fa seguito, due anni dopo e già ampliata, un'edizione speciale in duecento

esemplari numerati per i tipi di Barbèra. Benché a distanza relativamente breve e con titolo immutato, la *Finisterre* fiorentina del 1945 segna a nostro avviso, ben prima del dattiloscritto *47 POESIE*, una svolta irreversibile verso una raccolta non più assimilabile alla liricità delle *Occasioni*. Infatti, se è vero che nelle *Note* conclusive si legge:

Non offro questo come un nuovo volume di versi, ma semplicemente come un'appendice alle *Occasioni*, per gli amici che non vorrebbero fermarsi e far punto a quel libro

subito dopo spunta, a contraddire la dichiarazione appena rilasciata, l'ipotesi di una diversa (e già precisa, pur nella consueta cautela nel «far previsioni») destinazione:

Se un giorno *Finisterre* dovesse risultare il primo nucleo di una mia terza raccolta, poco male per me (o male solo per il lettore): oggi non posso far previsioni.

L'edizione Barbèra costituisce una tappa significativa verso la *princeps* non tanto per l'accrescimento quantitativo dei pezzi, bensì per l'insolito carattere miscelaneo del contenuto. Innanzi tutto ci troviamo di fronte a un'articolazione in sezioni, nonostante l'esiguità delle aggiunte non la richiedesse necessariamente (la seconda è ad esempio formata da una sola poesia). Inoltre, accanto ai *Madrigali fiorentini* che andranno *naturaliter* ad aprire la sezione *Dopo*, appare *Iride*, ovverosia quello che sarà il caposaldo delle ben più avanzate *Silvae*. Ma soprattutto sono già presenti i testi estravaganti per data, con il recupero dal «vecchio taccuino» di *Una poesia del '26* (poi *Due nel crepuscolo*), e per genere, con l'inserzione delle prose *Visita a Fadin e Dov'era il tennis...*, riunite sotto il comune occhiello topografico *In Liguria*. Compaiono infine un facsimile d'autografo di *Buona Linuccia che ascendi...*, poi esclusa, e uno della traduzione delle prime due strofe di *Ash-Wednesday* di Eliot, che fornisce un chiaro indizio dell'influenza della poesia anglosassone e in generale della corrente metafisica nella *Buferà*, nonché della rilevanza che la coeva attività traduttoria di Montale assume, linfa vitale a cui attingere per le creazioni *ex novo*.

Shakespeare è il primo nome che occorre fare, almeno per quanto riguarda la *suite* di *Finisterre*. Le traduzioni del *Sonetto XXII* e del *Sonetto XXXIII* escono su «Città» il 7 dicembre 1944, insieme a *Serenata indiana*; quella del *Sonetto XLVIII* su «L'Immagine» nel giugno del 1947, insieme a *Voce giunta con le folaghe*, al *Sonetto XXII* in parte rimaneggiato e al facsimile d'autografo di un altro stralcio del 1926, *Il sole d'agosto trapela appena...* La formula insomma si ripete, dimostrando un legame non casuale tra elementi apparentemente eterogenei. Per Dante Isella il lavoro sui sonetti shakespeariani è cronologicamente da allineare alla stesura delle liriche di *Finisterre* (cfr. Isella 2003: 36), ma nella *Nota* d'autore del *Quaderno di traduzioni* del 1948 si legge:

Alcune di queste prove – le liriche di Guillén e due delle poesie di Eliot – risalgono al 1928-29. Anteriori al '38 sono anche i rifacimenti dei tre sonetti shakespeariani. I brani di *Midsummer* sono del '33 [...].



Comunque stiano le cose, l'influsso è indubbio, sia sul piano stilistico, per l'adattamento del metro elisabettiano a *Nel sonno, Gli orecchini, La frangia dei capelli... e Il ventaglio*, sia su quello tematico (ma sarebbe meglio parlare di *imagery* metaforica), per la ripresa del motivo dello specchio, dello scambio dei cuori, della solarità accesa degli amanti, dello splendore dei gioielli superato solo da quello della donna.

Come afferma Pier Vincenzo Mengaldo, il petrarchismo della sezione è anzi interamente filtrato dall'esperienza shakespeariana (cfr. Mengaldo 1987: 43-44), che incide anche su specifiche modalità strutturanti del discorso (cfr. Orlando 2001: 7-40). La scelta dell'alleanza tra le fonti anglosassoni e un forte dantismo, che sostanzialmente ingloba in sé anche la presenza di Petrarca rifrangendosi su lessico, scenografia e tecniche espressive, si iscrive con perfetta coerenza nella lode a Clizia, americana e medievalista, mentre per Volpe si ricorrerà piuttosto a una tradizione «indigena» (Lonardi 2003: 185).

Al cospicuo materiale esistente sull'argomento abbiamo tentato di aggiungere qualche ulteriore suggestione. *Nel Sonno* ad esempio non incastona nello schema rimico di derivazione elisabettiana (ABAB CDCD EFEF GG) un solo prestito, lo «strider di civetta» dal *Coro* di Puck (cfr. Isella 2003: 13), bensì organizza tutta la «periferia» verbale (Aversano 1984: 314) in un sistema coerente, pur senza escludere altri ipotesti. Il «canto delle strigi» si innesta infatti su un analogo *humus* situazionale di «ore notturne / in cui le tombe s'aprono e i fantasmi / scivolan via dall'urne / dei composanti», mentre il finale rimaneggia la parte centrale del *Sonetto XXXIII* («Poi vili fumi alzarsi, intorbidata / d'un tratto quella celestiale fronte, / e fuggendo a occidente il desolato / mondo, l'astro celare il viso e l'onta») non solo per la «celata sul viso», ma anche per la «nube / che gonfia» e la «luna / d'amaranto», in consonanza con i «vili fumi» e l'«intorbidata» della versione montaliana. Allo stesso modo la complessa similitudine iniziale di *Personae separatae* risente del modello inglese non solo per l'intellettualizzazione eufuistica delle immagini (cfr. de Rogatis 2004: 70-75) e per il barocco incastro di un «corruscante linguaggio» oratorio in «doppie e triplici arcature sintattiche» (Isella 2003: 36), ma anche per la metafora di fondo del *theatrum mundi*, che a sua volta ci ha indotto a indicare in un passo della V scena del I atto di *Romeo and Juliet* («O, she doth teach the torches to burn bright. / It seems she hangs upon the cheek of night / like a rich jewel in a Ethiop's ear») una possibile matrice dello «spiccarsi» della «scaglia d'oro» come un gioiello sul «fondo oscuro» della notte.

La verifica di un costante substrato elisabettiano ha allora dato modo di sfruttare il medesimo materiale anche in direzione opposta, riconvertendolo cioè a fini esplicativi, in appoggio di un'ipotesi, privilegiata rispetto alle concorrenti. È il caso della «ruga che tenera / ha abbandonato il cielo» del *Tuo volo*, che non riporteremmo a un'iperletteraria voce per 'vicolo' (cfr. invece Martelli 1977: 143 e Grignani 1998b: 123), ma più semplicemente, come è stato fatto dai più, all'aspetto «corrucciato» dell'angiola descritto dallo stesso poeta (*SMA*: 1498). A riprova di tale accezione si possono infatti annoverare il riproporsi nel tempo di versi quali «il tuo volto severo nella sua dolcezza» (*Quartetto*) o un'analogo «ruga / della [...] fronte incandescente» di Volpe, che costituiva una lezione poi cassata di *Se t'hanno assomigliato...*, ma anche, per l'appunto, il parallelo con il *Sonetto XXII*, dove la «ruga» è indizio della natu-

ra umana di un'amata che pare una dea («Ma se una ruga sul tuo volto io veda / saprò che anche per te morte non posa»).

E per restare sulla medesima poesia, le «due luci» che si «contendono» Clizia «al borro ch'entra sotto / la volta degli spini» non ci sembrano affatto – anche per salvaguardia della consequenzialità tra protasi e apodosi – quelle degli occhi della donna (cfr. invece Isella 2003: 48), bensì o «quelle del fuoco e degli amuleti» (*SMA*: 1518) o quelle del «fuoco» e della luna. Poco dopo verrà infatti specificata l'ambientazione notturna (i «solchi della notte»), che, completando il quadro, inizia ad assomigliare al frammento del *Midsummer-Night's Dream* intitolato *Fata* nel *Quaderno di traduzioni*. All'improvviso gli «spini», il «borro», il «fuoco» e le «luci» si ricompongono nel passo «Tra boschi e tra spini, / tra mura e giardini, / tra fuochi e sorgenti, / sul colle e sul borro, / dove m'aggrada, più rapida / che raggio di luna, trascorro». Dalla stessa commedia si trarrà, più avanti, il definitivo commiato da Clizia. A nostro giudizio l'epigrafico «Addio» che conclude *L'ombra della magnolia...* deriva ancora dal medesimo bacino e, nello specifico, dal finale di *Piramo e Tisbe*, secondo un processo di progressiva economizzazione nell'uso delle fonti che va di pari passo con il mutamento prospettico preparato in seno alle stesse *Silvae*, con la denuncia della «memoria» come «letargo di talpe, abiezione» e l'abbandono dell'«unisono vocale» con Clizia. La sequenza ternaria dell'originale, «thus Thisby ends: / adieu, adieu, adieu», era infatti già stata ridotta da Montale a «così Tisbe muore, / amici. Addio, addio», di cui infine sopravvive solo il lapidario «Addio», dislocato in calce al testo dall'endecasillabo di appartenenza.

Tornando alle tappe che portano al libro della *Bufera*, il 4 maggio 1949 Montale indica a Contini un obiettivo innanzi tutto numerico: «Ora Finisterre comprende 36 poesie; quando sarà a 40/42 lo varerò: 42 era la misura dei primi Ossi ed io, non so perché, do importanza al numero». A sei mesi di distanza il progetto sembra infatti prossimo alla realizzazione se Montale chiede a Giovanni Macchia di redigere una «prefazione storica». L'indice accluso alla lettera del 4 novembre 1949 conta quarantuno liriche, con la promessa di un supplemento che nelle previsioni avrebbe dovuto comprendere «da 7 a 10 poesie». Molti dei titoli citati non hanno nemmeno ancora ricevuto il varo della pubblicazione in rivista: *So che un raggio...*, *Se t'hanno assomigliato...*, *Hai dato il mio nome...* e *Lampi d'afa sul punto...* (ossia *Le processioni del 1949*) usciranno infatti su «Botteghe oscure» nel dicembre del 1949; *Mia volpe un giorno...* (ossia *Da un lago svizzero*), *Di un Natale metropolitano* e *Verso Siena* (se si eccettua la strofa centrale, stampata già nel 1943) appariranno solo nel 1950; *La trota nera* e *Lasciando un 'Dove'* direttamente nella Neri Pozza del 1956.

Le novità sono dunque sistemate in una quarta sezione, provvisoriamente intitolata *Col rovescio del binocolo*, e in un sottogruppo, posto sotto il *segno del trifoglio*, ritagliato all'interno di una quinta, dicotomicamente dedicata a *L'angelo e la volpe*. I puntini di sospensione presenti nell'elenco lasciano intendere che le aggiunte avrebbero dovuto rinfoltire queste ultime parti, con un'adeguata ripartizione del carico tra le destinatarie. Possiamo ipotizzare che l'incremento invece pressoché unidirezionale delle liriche abbia poi rimescolato le carte e indotto a smembrare il blocco, incapace ormai di mantenere un equilibrio, in una sesta sezione di *Madrigali privati* interamente ispirati alla Spaziani e in una quinta che, come dichiara il titolo innanzi tutto rematico di *Silvae*, si costruisce attirando al suo interno *Iride* da *Dopo* e il dittico *Nel-*

la serra e *Nel parco* da *Intermezzo*. Ma, pur eclissato da una visibilità patente, il rapporto (ambiguamente) antagonistico tra le due muse non va certo perduto. Esso va anzi a infiltrarsi nella logica più profonda del libro, abbracciandolo in tutta la sua ampiezza e diventando 'struttura'.

Non concordiamo quindi con chi vede nei mutamenti dispositivi succeduti all'indice Macchia la prova di un'immediata svalutazione dell'Antibeatrice (cfr. ad esempio Fracassa 2007: 40). L'esondazione della tenzone tra *L'angelo e la volpe* significa al contrario che lo spazio preventivato è a un certo punto diventato troppo stretto, proprio per l'importanza crescente assunta dalla *dark lady*. Il dialogo si allarga infatti nel ben più massiccio contrasto che si viene a creare tra le quindici liriche di *Finisterre*, che rimangono «poesie per Clizia» nonostante la cassatura dell'esplicito sottotitolo apposto nella lettera del novembre 1949, e le otto dei *Madrigali privati*, tutte inscritte nel nome di Volpe. Racchiuse alle estremità da questi due monoliti si distendono le quattro sezioni centrali, di carattere più miscelaneo, giacché si alternano e intrecciano Clizia, Volpe, Arletta, G.B.H. e persino Mosca.

Ma la diversa distribuzione del binomio non dilata il confronto solo su una direttrice orizzontale, bensì finisce anche per potenziare il medesimo discorso in verticale, facendolo emergere dalle implicazioni insite nella particolare stratigrafia dell'opera. Come ha messo in luce la Grignani, componimenti nati in una determinata occasione possono infatti essere stati successivamente dirottati su dedicatorie all'altre, con una discrasia tra genesi e destinazione che riplasma il conflitto su più livelli. La chiusa della *Bufera* all'insegna di Clizia, con le *Conclusioni provvisorie* su cui si congeda *in extremis* il lettore, non oblitera d'un colpo la complessità dell'interrelazione, perché se Clizia riappare è solo dopo una compromissione con i «gorielli di melma» dell'*Anguilla*, introiettando in parte l'esperienza di Volpe. La salvezza prospettata nel *Sogno del prigioniero* è completamente altra rispetto a quella ancora riposta dal poeta nel *visiting angel* di *Finisterre*.

Insomma, contrariamente a quanto potrebbe suggerire una prima impressione, è proprio nelle fasi successive al progetto inviato a Macchia che la sfera di Volpe asurge a pieno diritto a secondo epicentro della raccolta. Del resto l'epistolario Montale-Spaziani – conservato, ancora inedito, nel Fondo Manoscritti di Pavia, ma in parte reso noto dalla Grignani (in Grignani 1998b) – dovrebbe avere ormai da anni eliminato qualsiasi dubbio sulla pari influenza della musa terrestre e di quella celeste. Le missive testimoniano, ad esempio, lo scarto tra la datazione ufficiale delle liriche di ambientazione mediorientale e l'effettivo momento della stesura, da posticipare a un periodo che succede l'incontro con la Spaziani. È in questo modo che il viaggio compiuto nel dicembre del 1948 in Libano e Siria in occasione della Terza Conferenza dell'Unesco può caricarsi di un significato profetico, attribuito *a posteriori*, che reinterpreti i segni trasfigurandoli in premonizioni (cfr. Grignani 1998b: 43-90). La presenza di Volpe si radica dunque pervasivamente già all'altezza dei *'Flashes' e dediche*, non a caso coevi per composizione ai *Madrigali privati*, annettendo sostanzialmente anche la quarta sezione al suo dominio.

È in terra di Galilea che viene idealmente preparato l'avvento della donna («nella lava che porta in Galilea / il tuo amore profano»: *Incantesimo*), che si configurerà pertanto come nuova *figura Christi*, dopo che questo ruolo era stato affidato a Clizia. Il taccuino di viaggio rivela quindi, al di sotto della configurazione diaristica, una

forte mediazione culturale, che assimila sì Volpe alla caleidoscopica varietà del mondo, ma solo a patto di una continua rielaborazione di marca intellettuale. L'inoculazione *ante litteram* del personaggio in un tessuto biografico preesistente, secondo una precisa strategia narrativa, mostra la volontà di un *transfert* delle proprietà angeliche ben prima della consacrazione celebrata in *Se t'hanno assomigliato...* Il sacro non può andare del tutto perduto, benché mutino le modalità e i luoghi della ricerca. Abbiamo tentato a questo proposito di ribilanciare la polarizzazione, spesso troppo manichea, tra sublimazione mitologica di Clizia e immediatezza sensuale di Volpe. Pur sussistendo tale diarchia, che anzi è il motore stesso del *Romanzo* (questo il titolo originariamente ideato per la *Buferà*), la stilizzazione stilnovistica della prima va integrata con i molti riferimenti biografici che azionano le poesie a lei votate, così come l'irruenza realistica della seconda con l'iper e metaletterarietà di cui si arricchisce in filigrana il dettato.

La *lettera non scritta* di *Finisterre* trova ad esempio un puntuale riferimento nel progetto, a lungo lasciato in sospeso e poi abbandonato, di raggiungere l'amata negli Stati Uniti. Le epistole degli inizi del 1939 attestano che il segnale convenuto per comunicare a Irma la definitiva rottura della relazione con Drusilla e il conseguente trasferimento oltreoceano sarebbe dovuto essere un telegramma con su scritto un laconico «all right». Nelle *Lettere a Clizia* pubblicate nel 2006 a cura di Rosanna Betarini si legge infatti:

Il fatto è che sono entrato nella fase più conclusiva e che faccio ogni sforzo, specie nelle mie notti d'inferno per non pensare a te, altrimenti impazzirei del tutto! Ma ho fiducia, grande fiducia che presto potrò darti il *sì* definitivo, e perciò devo risparmiare ogni forza per essere vivo quel giorno... e i successivi (7 gennaio 1939)

Resta convenuto che se telegrafassi «all right» ciò significa che il breaking è avvenuto totalmente e definitivamente e che ormai non è più tra noi, per rivederci, che questione di poche settimane (14 gennaio 1939)

[...] ne avrai, *entro il termine fissato*, che scade la fine di Marzo, almeno la famosa conferma telegrafica, alla quale dovrà far seguito più o meno immediato, ma non certo ritardato di molto, il shipment del latore della presente (22 gennaio 1939).

Ma anche gli orecchini dell'omonima lirica discendono da quelli che la donna era solita portare e che il 3 ottobre 1933 Montale dichiara di voler immortalare, seppure per mezzo di qualcuno di quegli *snaps* reiteratamente richiesti: «Per un tipo come te non ci vuole un fotografo abile; occorrono parecchie istantanee fatte senza pensarci e senza pretese. Provane anche una di tre quarti con la cloche blu e quei deliziosi earrings dell'ultima sera».

Bisogno di concretezza e fisicità emergono insomma anche nella parabola di Clizia. La missiva del 3 ottobre continua infatti con il dramma di «una lotta feroce contro la memoria. Homo sum; non amo solo la tua intelligenza e non credo all'Anima in astratto». L'intelligenza dell'amata è apprezzata in quanto «non se ne sta da sé nel cielo dell'astrazione» (24 ottobre 1933) e sempre in nome dell'«odio» verso il «platonismo» (9 maggio 1934) negli *Orecchini* si rifugge l'«iddia che non s'incarna». Del resto la presa di posizione di *A mia madre*, dove si nega l'identità tra «spoglia» e «ombra» («e non è un'ombra, / o gentile, non è ciò che tu credi») e si affida il valore

dell'esistenza (anzi, il valore che travalica la stessa esistenza) al «gesto d'una / vita che non è un'altra ma se stessa», non a «due mani, un volto», bensì a «*quelle* mani, *quel* volto», è anticipata in relazione alla figura di Clizia: «Io amo in te *una* determinata intelligenza in *un* determinato corpo» (15 febbraio 1935).

D'altro lato la sensualità di Volpe assurge, a forza di «*croci cresime / incantesimi jatture*», a uno statuto altrettanto sublimato, paragonata di volta in volta al «Cristo giustiziere», a «Diotima», a Thaïs, a «Dio» stesso. Per lei oltretutto si recupera il Grande Tempo che per Mircea Eliade caratterizza il mito. L'ammissione di precisi toponimi (il «Cottolengo»), ammicchi privati (dal «palco» alla «statua» dell'«androne», dall'«albero» al «noccioletto») e dettagli cronachistici (i «*madonnari / pellegrini*»), che circostanziano Volpe in un ben determinato quanto feriale *milieu*, non impedisce un'incessante contropinta alla proiezione delle vicende su scala maggiore. L'attesa del fatidico incontro viene così retrocessa al momento della nascita della donna (*Anniversario*), all'infanzia del poeta, a un «anzi giorno» remoto (*Per album*), a un iperuranio hölderliniano (*Incantesimo*), poiché anche alla musa terrestre è in fondo richiesta una soluzione esaustiva all'ansia di senso espressa in *Personae separatae*, un significato plenario benché autonomo e valido in se stesso.

La svolta di *Satura* si trova per molti versi *in nuce* già in alcune parti della *Bufera*, per scelte sia linguistiche che tematiche, ma ciò che tiene unito il libro e appartiene ancora saldamente alla cosiddetta prima maniera montaliana è proprio l'aspettativa salvifica riposta nelle dedicatorie, caricate della responsabilità di un riscatto totale della realtà che circonda il poeta. Come immediatamente intuito da Contini, negli *Ossi di seppia* la disarmonia con l'esterno si risolve in «una situazione dell'ordine gnoseologico, negativa», mentre nelle *Occasioni* la «vera salute» risiede semmai, sempre che non sopraggiunga il fallimento, «fuori da questo mondo, presente e distrutto, nel sospetto d'un altro mondo, autentico e interno, o magari 'anteriore' e 'passato'» (Contini 1974: 19). Nella *Bufera*, invece, il tentativo è quello di conferire un senso anche al presente, a un heideggeriano esserci, alla storia (collettiva e privata), prima attraverso il ricorso a qualcosa situato al di fuori, poi scavando dentro di essa per pescarne («a buttar l'amo»: *Per album*) quel che ha in sé la forza di resistere pur nella «cenero». Con Clizia la scommessa si fa ecumenica, vista anche la necessità di salvare un'umanità travolta dal «folle mortorio» della guerra (*Gli orecchini*); con Volpe si ripiega sull'io («il dono che sognavo / non per me ma per tutti / appartiene a me solo»: *Anniversario*), ma non rinuncia alla redenzione del «putre / padule d'astro inabissato» (*Stanze*), seppure in una prospettiva individuale.

È questa, infatti, l'accezione del sacro che permea la *Bufera* e che sopravvive anche al declino di Iride. La seconda parte della raccolta non subisce alcun riflusso di poetica: non si attua un recupero delle *illuminations* di molte *Occasioni* (né certo di quelle simboliste o postsimboliste, considerando il carattere polemico dell'*omaggio a Rimbaud*), ma si va semmai verso quella che è stata definita una «teologia del *piccolo*» (Zambon 1994: 102). Sempre di poesia sotERICA insomma si tratta, alquanto differente dalla poesia di argomento metafisico-teologico dei libri successivi. Ciò che tiene saldamente unita la *Bufera* è proprio la strenua volontà di attribuire un senso, *d'en haut* o *d'en bas*, alla realtà tutta, soggetto e oggetto compresi. Ed è per questo che l'io può giungere a umiliarsi come inetto di fronte a una ben più pragmatica compagna (*Sul Llobregat*), autosvalutarsi fino all'identificazione col «piccione» (*Di un Natale*

metropolitano) e col «rospo» (*Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco...*), ridursi alla schiavitù (*Argyll Tour*) e a una vita nell'ombra (*So che un raggio di sole (di Dio?) ancora...*), ma non ancora a una diffusa parodia della propria lirica come accadrà in *Satura*<sup>1</sup>, perché essa è anzi l'unica «eredità» che con «orgoglio» può lasciare in *testamento*. Dopo, *divinità in incognito* continueranno a punteggiare il mondo del poeta, ma come barlumi isolati, aprendo solo parziali spiragli.

L'aggregazione dei testi che formeranno la *Bufera* fissa un'altra tappa con il dattiloscritto *47 POESIE (1940-1950)*, vincitore del Premio San Marino nel 1950, recentemente ritrovato presso il Fondo Falqui della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Pur essendo presenti solo liriche già pubblicate, inedita è la struttura, che costituisce «l'anello mancante» nel cammino verso la *princeps* (Morgani 2007: 7). I quarantasette testi sono disposti ancora in cinque sezioni, come nell'indice Macchia, ma il titolo della seconda sezione è momentaneamente cancellato e tenuto in sospeso, così come quello della quinta, lasciando intuire il progetto di una sesta giacché le ultime liriche, a partire da *So che un raggio...*, sono separate da una pagina bianca. Montale stesso dichiara in calce il carattere provvisorio della sistemazione:

Questo dattiloscritto è provvisorio. Avrà un altro titolo e tutte le parti ne avranno uno; la quinta parte sarà accresciuta ed altre liriche saranno aggiunte alla serie finale che per ora non ha trovato titolo. La prima parte – *Finisterre* – è già uscita in pochi esemplari nel 1943 e nel 1944, e pertanto non dev'essere considerata ai fini del premio S. Marino. Nel manoscritto definitivo figureranno forse alcune note

che tuttavia testimonia, ad esempio, l'apertura del binomio *L'angelo e la volpe* nella direzione di una diffusione su uno spazio maggiore.

*Nella serra* e *Nel parco* sono inoltre trasmigrate da *Intermezzo* alla sede poi confermata, senza però trascinare ancora con sé *Iride*. La collocazione delle altre liriche è per buona parte definitiva. Fanno eccezione *L'anguilla* e *Il gallo cedrone*, non ancora invertite, *Da un lago svizzero* anteposta a *Nubi color magenta...* e *Se t'hanno assomigliato...* che si inserisce tra *So che un raggio...* e *Hai dato il mio nome...*, tra l'altro occultate nella Pozza per riemergere scaglionate nel tempo (nel 1957 la prima, nel 1977 le altre due). L'ordine dei componimenti di *Finisterre* è invece identico a quello delineato l'anno precedente a Giovanni Macchia, mentre la prima edizione, stampata per i tipi veneziani di Neri Pozza nel 1956, opta infine per una soluzione filologica, ripristinando quello della *plaque* del 1943, come avverte Montale stesso nella *Nota*:

Questo libro contiene una scelta delle poesie da me scritte dopo *Le occasioni*. La prima parte ristampa *Finisterre (poesie del '40-'42)* così come il libro apparve (1943) nei quaderni della Collana di Lugano, diretta da Pino Bernasconi.

<sup>1</sup> O meglio, le vene parodiche ci sono (si vedano ad esempio *Verso Finistère*, *Sul Llobregat*, i finali di *Di un Natale metropolitano* e di *Se t'hanno assomigliato...*), ma non arrivano a corrodere *tout court* la funzione della poesia.

La complessa costruzione e la conseguente lunga gestazione avevano nel frattempo contribuito alla fermentazione delle aspettative, suscitando una variegata gamma di reazioni di fronte all'uscita di quello che sarebbe dovuto essere il «terzo e ultimo libro» di Montale. Anche la scelta del titolo è frutto di una lunga meditazione. Nella lettera del 4 maggio 1949 a Gianfranco Contini le trentasei poesie annunciate rientrano ancora sotto la dicitura *Finisterre*, mentre in quella del 4 novembre a Giovanni Macchia viene prospettata la soluzione *Romanzo (1940-1950)*. Secondo la testimonianza rilasciata da Giorgio Zampa (cfr. Zampa 1981: 22-25), agli inizi del 1956 Montale appunta per la prima volta *La bufera* su uno scontrino, a cui deve però essere succeduto un ripensamento se nella missiva del 7 maggio indirizzata a Contini si preoccupa dell'eventuale equivoco che il titolo avrebbe potuto generare. Ugo Fracassa ipotizza a proposito la momentanea riconsiderazione di *Finisterre*, confondibile con il libello del 1943, mentre meno probabile sembra il ritorno su *Romanzo*, nel cui caso il dubbio riguarderebbe l'ambiguità del genere letterario (cfr. Fracassa 2007: 35). Comunque sia, l'opzione rematica finirà per affermarsi solo a partire da *Satura* (anch'essa tuttavia inizialmente battezzata con un frammento interno: *Rete a strascico*), prevalendo la comunicatività dell'indicazione tematica, sulla falsariga delle raccolte precedenti. Ma la cifra narrativa non va per questo persa, rifugiandosi più dimmessamente nella polarità che la postilla *e altro* innesca.

Franco Croce ha infatti messo in rilievo la polisemia racchiusa in un titolo solo apparentemente lineare, che in realtà sperimenta quello *wit* d'incastri che porterà alla scelta di *Satura* per la raccolta successiva, che condensa «tre o quattro significati» sui quali, in un'intervista al «Corriere della Sera» del 7 febbraio 1971, Montale così si pronuncia: «Escluso quello di appetitosi *avantgoûts*, desidero che li mantenga tutti». *La bufera e altro* presenta innanzi tutto il contenuto del libro, ponendo la poesia d'apertura come fulcro attorno al quale gravita il resto dei componimenti, ma circoscrive anche il lasso di tempo della *fabula*, dallo scoppio del conflitto agli anni della ricostruzione, e ne individua la tematica nel contrasto tra l'atrocità della guerra e i valori che tentano una resistenza (cfr. Croce 1998: 471-474).

Al male, fin dagli *Ossi di seppia* ontologicamente fondato e qui incarnato nel flagello storico della guerra (di ora e di sempre, visto l'esergo tratto dal poema seicentesco di Agrippa d'Aubigné), si oppone la cultura, intesa come secolare eredità intellettuale e morale dell'*homo europeus*. Nel «nido / notturno» di Clizia, che in apertura di raccolta ancora si isola da un mondo che reca chiari segni dell'imminente stravolgimento, baluginano infatti «mogani» e «libri rilegati». La ragione, sempre difesa da Montale anche contro le derive *obscuristes* dell'ermetismo o i «voli di starna» dell'orfismo (*Per un omaggio a Rimbaud*), è lo strenuo baluardo che in *Finisterre* si erige contro il dilagare di un'irrazionalità esiziale. Nel convulso «fandango» della lotta (*La bufera*), che si tinge di lugubri atmosfere da *Inferno* dantesco e da tragedia elisabettiana, l'unica speranza è riposta nelle apparizioni del *visiting angel*, che si manifesta quasi sempre nell'ora topica dell'alba, come i sogni premonitori. Non a caso diremo, se con il *sogno del prigioniero* finirà per coincidere alla fine della sua parabola. E, a ben guardare, questa specifica essenza – di sogno sì, ma dotato di senso, anzi di un senso che la donna *in primis* è capace di interpretare lucidamente («l'ora che tu leggevi chiara come in un libro / figgendo il duro sguardo di cristallo / bene in fondo» dell'*Orto* o già la «scacchiera di cui puoi tu sola / comporre il senso» di *Nuove*

*stanze*) – viene a sovrapporsi con il concetto stesso di poesia, un «sogno fatto alla presenza della ragione», secondo la definizione di Tommaso Ceva adottata da Montale (*SMP*: 619 e 2538).

Con questo non intendiamo accostarci alla lettura metapoetica che alcuni critici hanno proposto come chiave ermeneutica privilegiata dell'intera *Bufera, Finisterre* compresa (cfr. soprattutto Martelli 1977 e recentemente, sul suo solco, Ott 2006), poiché riteniamo che un discorso del genere sia giustificato solo per un'area ben delimitata, quella dei *Madrigali privati*, complice una dedicatoria che condivide lo stesso *mestiere* dell'autore. Non concordiamo ad esempio con Martelli quando piega la supposta fonte dantesca dei «delfini» di *Su una lettera non scritta* per interpretarne la presenza come un segnale per il poeta-marinaio, affinché salvi la nave-forma nel tumulto della bufera (cfr. Martelli 1977: 135). E se il «lampro» della lirica eponima, che «candisce» il mondo circostante in una «eternità d'istante», può concordarsi anche con il compito della parola di cogliere e fissare l'essere dal flusso del divenire (cfr. Martelli 1977: 101), molto più improbabile ci sembra che nel finale di *Nel sonno* vada intravista una metafora del ruolo della memoria nell'arte (cfr. Martelli 1977: 137).

Ma neppure la soluzione proposta per l'enigma «terribilmente in chiave» (*SMA*: 1483) del «bel soriano / che apposta l'uccello mosca sull'alloro», letto come *analogon* del poeta intento a catturare la realtà tramite il linguaggio, ci convince (cfr. Martelli 1977: 59-64, ma anche Montano 1986: 133), poiché la precisione ornitologica non può essere accessoria, ma affonderà invece le radici nella sfera familiare dell'autore, nelle vicissitudini della relazione con Drusilla-Mosca. Del resto nell'*Intervista immaginaria*, pubblicata sulla «Rassegna d'Italia» nel gennaio del 1946, ossia appena qualche mese dopo l'uscita in rivista di *Iride*, Montale affermerà:

Il bisogno di un poeta è la ricerca di una verità puntuale, non di una verità generale. Una verità del poeta-soggetto che non rinneghi quella dell'uomo-soggetto empirico. Che canti ciò che unisce l'uomo agli altri uomini ma non neghi ciò che lo disunisce e lo rende unico e irripetibile (*SMA*: 1479).

Così la *voce giunta con le folaghe* non appartiene a una personificazione della poesia (cfr. invece Bárberi Squarotti e Jacomuzzi 1963: 278), bensì all'«ombra fidata» di Clizia, come Macchia aveva già chiarito nella *Nota* editoriale che accompagnava il testo al suo debutto su «L'Immagine» nel giugno 1947. E tantomeno ci pare che sia plausibile l'interpretazione del «polipo» dai «tentacoli d'inchiostro» di *Serenata indiana* come simbolo negativo della scrittura, ormai non solo inadeguata garante di senso, ma addirittura germe dello smarrimento dell'identità, rifratta tra le infinite persone poetiche (cfr. Ott 2003: 102).

Certamente Clizia, ipostatizzando l'*ethos* che Montale oppone ai «ciechi tempi» (*A Liuba che parte*), risulta coerente con i valori di cui in quel momento si fa portavoce la poesia, in quanto:

L'*engagement* del poeta è totale, e il poeta, in quanto uomo, può anche (ma non deve necessariamente) aderire a un partito politico [...]. L'arte non si fa con le opinioni, sebbene esistano casi nei quali le opinioni si fanno sangue, e allora entrano anch'esse nel giro dell'arte (*SMA*: 1602-1603)



ma non diremmo che vi sia più di una tangenza di intenti. Clizia rappresenta innanzi tutto se stessa, un 'tu' autonomo e prepotentemente deuteragonista, ben lontano da una mera, autistica proiezione dell'io. Ciò comporta oltretutto un'ineliminabile distanza dal petrarchismo, su cui pure si è molto insistito. Allargheremmo infatti anche alla *Bufera* quanto sostenuto da Roberto Gigliucci sull'eccessiva copia di reperimenti negli *Ossi di seppia*, dettati probabilmente da una sorta di ipercorrettismo nei riguardi di un dantismo molto più esibito:

Molta generosa critica montaliana individua *liaisons* se non citazioni già negli antipe-trarchisti *Ossi di seppia*, ma la messe si riduce a poco se ci limitiamo ai casi di memoria certa o almeno probabile [...]. Naturalmente, a voler registrare echi assolutamente ipotetici e remoti, a notevole tasso di improbabilità, si potrebbe procedere (Gigliucci 2004: 143-144).

Pertanto abbiamo scelto di ridurre al minimo le segnalazioni in nota delle fonti petrarchesche, perché spesso ci è parso che non oltrepassassero, al pari di molti prestiti dannunziani, il lemma vocabolarizzato<sup>2</sup>, non portando un contributo imprescindibile per l'esegesi.

È vero che nel caso di *Finisterre* l'autorizzazione proviene dallo stesso autore («Ho completato il mio lavoro con le poesie di *Finisterre*, che rappresentano la mia esperienza, diciamo così, petrarchesca»), ma, come avverte ancora Gigliucci (cfr. Gigliucci 2004: 145), non deve neppure sfuggire il valore cautelare dell'inciso («diciamo così»), né la declinazione che l'etichetta assume e che si rivela nelle parole successive: «Ho proiettato la Selvaggia o la Mandetta o la Delia (la chiami come vuole) dei *Mottetti* sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre, senza scopo e senza ragione, e mi sono affidato a lei, donna o nube, angelo o procellaria» (*SMA*: 1483). Cino da Pistoia, Guido Cavalcanti e Maurice Scève rientrano dunque, più ancora di Petrarca (Laura non è citata), nell'etichetta accolta (con riserva) da Montale. O, meglio, il petrarchismo della *Bufera* va innanzi tutto limitato alla sezione incipitaria e, anche all'interno di questa, solo ad alcuni motivi, *in primis* quello dei gioielli e delle pietre preziose, assolutizzati in emblemi astratti che agiscono soprattutto per la loro connotazione simbolica<sup>3</sup>.

Oppure va rapportato all'alleanza che si instaura tra la figura angelicata dell'amata e l'archetipo materno (cfr. Lonardi 1980: 64 e Lonardi 1983: 272), tanto forte da non indurre Montale a un ripensamento della collocazione di *A mia madre*, che suggerella la *suite* espressamente dedicata a Clizia, neppure dopo l'incremento di liriche in direzione del nuovo libro. *A mia madre* resta infatti saldamente ancorata alla sua posizione di commiato (doppiamente inteso, essendo anche quello di *Finisterre*) per tutto l'*iter* che va dalle *plaquettes* del 1943 e del 1945 all'indice Macchia, al dattiloscritto del Premio San Marino, alla Neri Pozza del 1956 e alle successive edizioni mondadoriane, nonostante l'aggiunta di altri luoghi larici, quali il ricordo della sorella

<sup>2</sup> Per riprendere il concetto già espresso da Avalle 1970.

<sup>3</sup> Cfr. Gigliucci 2004: 148, ma già Avalle 1970: 44-48, anche se nell'ottica di un omaggio meramente formale alla tradizione.

Marianna in *Dopo* o del padre nelle *Silvae*. Anche la costruzione a canzoniere, da intendersi con Scaffai come libro di poesia la cui trama è incernierata su una vicenda amorosa (cfr. Scaffai 2002: 16-20), reinventa totalmente il modello. A voler mantenere la costante dell'*onlie begetter* si deve infatti rinunciare all'unità del contenitore, ripartendosi le rime in vita e in morte su due diverse raccolte, ossia *Le occasioni* e la prima parte della *Bufera*, dal momento che questa inizia esattamente sull'inabissarsi di Clizia nel «buio». Dando invece la priorità al collante della struttura, si sgretola il criterio dell'unicità della dedicataria, rovesciandosi oltretutto l'ordine, poiché le rime in morte sarebbero quelle per Clizia, mentre le rime in vita quelle per Volpe.

Nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 Montale fa infatti piuttosto riferimento alla *Vita Nuova*:

Clizia è presente nella 1<sup>a</sup> serie e in molte altre poesie (Nuove stanze, Primavera hitleriana, l'Orto, Iride e quasi tutte, tranne le poesie dei Madrigali privati). Qui appare l'Antibeatrice come nella Vita Nuova; come la donna gentile che poi Dante volle gabbellarci come Filosofia mentre si suppone che fosse altro, tant'è vero che destò la gelosia di Beatrice. Nel *Flashes* e dediche le due donne si alternano ed appare persino una impiegata dell'agenzia di viaggi Pier Bussetti (*SMA*: 1519).

Presente nelle aree della *Bufera* che operano una sintesi del bagaglio culturale europeo quale mezzo di resistenza alla barbarie della guerra, il petrarchismo montaliano va allora inteso in senso assai lato, come parte integrante della tradizione letteraria che si intende promuovere. Spesso è inoltre acquisito in forma metabolizzata, reimportato ad esempio dall'Inghilterra manierista o barocca che già lo aveva profondamente rielaborato<sup>4</sup>. Molto più puntuale è invece il dantismo e non solo nella direzione individuata dalla formula del *petrarchismo degli emblemi e dantismo delle parole*<sup>5</sup>, bensì in relazione alle modalità organizzative di base, a quella che Blasucci ha chiamato la «tecnica figurale di un autore» (Blasucci 1998: 24 e 25).

*Finisterre* è infatti costruita su una cifra prevalentemente allegorica, che riallaccia gli avvenimenti contingenti alla sfera metafisica, senza per questo sottrarre loro alcuna concretezza storica, perché, come nella *Commedia*, non va a ottundere la *littera*, della quale è significato complementare ma non *in toto* sostitutivo. Solo che in questo caso le verità delle Sacre Scritture non si collocano su un piano anagogico, bensì sono impiegate come simboli: le allusioni vetero e neotestamentarie funzionano dunque da puntelli nella costruzione di una nuova, personale costellazione mitica. Anche la Bibbia fa insomma parte di quell'«Ur-narrativa» a cui Montale attinge come «fertile semenzaio» di immagini (Lonardi 1980: 35), di nuclei prima di tutto psicologici e linguistici (cfr. Scarpati 1973: 113), trapiantati in una raccolta dove anche l'oggetto-simbolo, come il *giglio rosso* o *l'anguilla*, diventa appunto mito (cfr. Contini 1974: 92). Ed è per questo che l'ipotesto biblico può convivere senza stridori con figure e archetipi provenienti dall'universo pagano, quali la «trasmigratrice Artemide ed illesa» della *Frangia dei capelli...* e in generale i miti di separazione (cfr. Contini

<sup>4</sup> Cfr. Mengaldo 1987: 43 per la mediazione di Shakespeare.

<sup>5</sup> Questo è appunto il titolo del già citato saggio del 2004 di Roberto Gigliucci.

1974: 92) e di rapimento (cfr. Grignani 1998b: 17). Non parleremmo allora di stadi più o meno avanzati verso l'assunzione di un apparato religioso (cfr. invece Macrí 1996: 149), perché i due sistemi, della classicità e della modernità cristiana, non si pongono in nessun momento come concorrenziali, ma colludono nell'intento di sintesi proposto nella *Bufera*.

Insomma, ciò che si accoglie è l'intero sistema culturale occidentale, ragion per cui uno spoglio lessicale volto, come quello di Zollino, a rintracciare ancora a questa altezza<sup>6</sup> dei prestiti dannunziani risulta piuttosto fruttuoso. Le opere del Vate costituivano infatti per prime un «inventario della tradizione» e in quel ruolo sono riqualficate nonostante un'ormai irriducibile distanza di poetica (cfr. Zollino 1989: 313). Il significato di una sezione come *Finisterre* può dunque semmai essere 'metaculturale', ma non metaletterario<sup>7</sup>. Un'osservazione, sempre legata alla questione dell'inserzione di tasselli classici, ne sia un indizio. È stato notato il rimando a Euridice – nessuna traccia di orfismo dunque, ma direttamente di Orfeo – nel finale della lirica d'apertura. «Come quando / ti rivolgesti e con la mano, sgombra / la fronte dalla nube dei capelli, / mi salutasti – per entrar nel buio» intreccia infatti il gesto della Silvia leopardiana al tragico esito della catabasi intrapresa dal leggendario cantore per riportare in vita l'amata<sup>8</sup>.

La medesima eco si rifrange anche su un altro finale, della più tarda e narrativamente assai distante *Se t'hanno assomigliato...*, dove il poeta si domanda «con chi dividerò la mia scoperta, / dove seppellirò l'oro che porto, / dove la brace che in me stride se, / lasciandomi, ti volgi dalle scale?». Già non è privo di implicazioni il fatto che il voltarsi, ossia l'infrazione della regola che porta alla perdita irrimediabile, sia in entrambi i casi trasposto sulla donna, quasi a voler esorcizzare, nel soggetto, ogni possibile dubbio di colpevolezza. È infatti necessario scacciare il terribile rimorso nei riguardi della propria debolezza (lo stesso «delirio [...] d'immobilità» di *Arsenio*), che potrebbe esserne stata la causa. Seppure accuratamente celato e mai totalmente ammesso a livello coscienziale, il motivo emerge con insistenza lungo tutta la prima sezione, dalla *lettera non scritta*, per cui «L'onda, vuota, / si rompe sulla punta a Finisterre» (dove il vuoto è l'assenza di una *bouteille à la mer* ma anche una mancanza di tipo morale), alla ricerca di «indulti» nella *frangia dei capelli* dell'angiola, a un'autoinflizione della punizione («Oh ch'io non oda / nulla di te» e, con parallelismo stilistico, «Oh non turbar l'immondo / vivagno, lascia intorno / le cataste brucianti»). La scelta di un lemma caratterizzato come «indulti» non è infatti casuale. Gli esegeti hanno per lo più traslitterato con generici «atti di soccorrevole indulgenza» (Isella 2003: 24) o benigne intercessioni (cfr. Rovegno 1994: 86), mentre a nostro avviso va recuperata anche la più specifica accezione giuridica di amnistia, di sospensione della

<sup>6</sup> Quindi oltre gli *Ossi di seppia* su cui si incentra Mengaldo 1975: 13-106.

<sup>7</sup> Fa eccezione *Il ventaglio*, che non a caso si apre con la citazione del celebre motto oraziano «ut pictura poesis».

<sup>8</sup> Cfr. Lonardi 1980: 34 e Dolfi 1998b: 152. Già Bárberi Squarotti aveva indicato nella vicenda di Orfeo e Euridice l'archetipo che sta dietro a tutto il discorso montaliano, segnalando anche la ripresa, capovolta, del mito di Teseo e Arianna, con il poeta che si identifica ora con Teseo ora con Arianna (cfr. Bárberi Squarotti 1974: 213, 218 e 222).

pena al poeta reo, a cui per un attimo è concesso un *sonno* non turbato come invece lo è quello dell'omonima lirica.

Debitamente demistificato e quotidianizzato nelle «scale» di un «suburbio» di Torino, il saluto tra Montale e Volpe sostituisce il *pathos* drammatico del precedente con l'accento a una ben più feriale consuetudine tra amanti al momento del distacco. La parodia, che con i *'Flashes' e dediche* e i *Madrigali privati* inizia a prendere piede, starebbe già nella (auto ed etero) citazione e nell'abbassamento di grado, ma si completa con un bachtiniano rovesciamento di ruoli. Se nella *Buferà* è Clizia a immergersi nelle profondità tartaree mentre il poeta assiste impotente a quello sprofondare nel «buio», in *Se t'hanno assomigliato...* è invece il soggetto a essere lasciato nell'abisso, in un mondo di «morti» (questa, e *pour cause*, la prima lezione per i «ciechi» che «non ti videro / sulle scapole gracili le ali»), mentre Volpe risale verso l'alto. Si tratta, stavolta, di un Orfeo al femminile, incarnato dalla poetessa Maria Luisa Spaziani, che abbandona l'amato concedendogli solo una parziale salvezza nell'«oro» che egli riuscirà a conservare per sé e che infatti immediatamente tenterà di nascondere. La coppia Orfeo-Euridice è dunque figura di quella parallela Eugenio-Clizia, che ne rappresenta l'adempimento, mentre inverte chiasticamente i termini nel caso di Volpe-Eugenio, coerentemente con la maggiore autonomia concessa alla *res extensa* in quell'area della *Buferà* (un rientro nell'io cogitante avverrà invece nelle *Conclusioni provvisorie*).

Nei *Madrigali privati* le prerogative del soggetto, quali la funzione onomaturgica, vengono cedute all'oggetto, che diventa un vero e proprio *ego alter*, in qualche modo più affine al protagonista (tanto da esserne un doppio), ma allo stesso tempo anche più indipendente<sup>9</sup>. L'emancipazione di Volpe a seguito di quello «scoronamento dell'eroe» (per usare ancora Bachtin) e del conseguente spodestamento significa un'emancipazione insieme della donna, dell'oggetto e della poesia. Una volta che la donna-poetessa-poesia può parlare («Hai dato il mio nome a un albero», «parlasti al rospo»), è possibile una lirica al quadrato, metapoetica (si pensi a *Per un 'omaggio a Rimbaud'*, che ricordiamo essere successiva per datazione a quasi tutti i testi della sesta sezione) e metalinguistica («l'amo» chiamato «il lamo» di *Per album*).

Ma prima di questa frattura e della conversione della *quête* dalle vertigini celesti all'orizzontalità terrestre, dove l'esistenza deve giustificarsi in sé medesima, senza aiuti esogeni, si deve consumare fino in fondo la scommessa di un'ulteriorità del senso. La missione soterica si concentra prima sulla difesa della cultura, da intendersi in senso lato in quanto vi rientra anche la memoria personale, poi sullo slancio mistico verso l'«Altro». L'amalgamarsi della tematica larica nella *Finisterre* cliziana segue dunque una logica ben precisa, perché, insieme all'amore e all'eredità intellettuale europea, prende posto su quell'*Arca* costruita per affrontare il diluvio della bufera. La «*religio* [...] panteistica dei penati» (Forti 1985: 25) si integra perfettamente con l'adorazione dell'angiola. Se, come ha sottolineato Anna Dolfi, nella raccolta vi è un continuo contrappunto tra la verticalità dell'oltranza e la «circolarità [...] dell'immanente, del domestico, del familiare larico» (Dolfi 1998a: 507), in *Finisterre* la prima direttrice è comunque ricondotta alla seconda. Vale a dire che l'intervento di Clizia

<sup>9</sup> Su questo rapporto cfr. Cotti 1996: 79-95.

dall'alto dei cieli è invocato per la conservazione dell'«immondo / vivagno» del quaggiù.

Si tratta infatti di un *visiting angel*, che in luminose quanto rapide epifanie discende verso la terra per soccorrere il «fedele» e i «superstiti» (*Il tuo volo*). Imprescindibile presupposto è l'anabasi, che tuttavia non viene mai descritta, risultando di fatto le liriche di *Finisterre* impostate su moti catamorfici. O, piuttosto, su sprofondamenti e risalite dal mondo ctonio (la «fossa fuia», l'«entrar nel buio», la «calanca vertiginosa», «quanti da allora [...] son calati, / vivi, nel trabocchetto», a cui si oppone l'«impronta» che «verrà di giù»), così come da quello onirico (il «traboccar dai fossi» di «gemiti» e «sospiri / di gioventù»), la «dura / fatica di affondare per risorgere eguali / da secoli, o da istanti, d'incubi»), verso un livello zero su cui si colloca il poeta. Anche i segni esterni, negativi o positivi che siano, subiscono la legge gravitazionale che, nonostante gli squarci celesti e certe prospettive telescopiche, lascia alla terra la forza centripeta d'attrazione (la «trasmigratrice Artemide» è «scesa / d'un balzo» o precipita per un «colpo» che le «schianta l'ali», «Dalla palma / tonfa il sorcio», la «scaglia d'oro [...] si spicca / dal fondo oscuro e liquefatta cola», persino i «giorni» sono «ormai caduti», per non parlare della stessa allegoria della «bufera» e della relativa gamma sinonimica). La spiegazione si trova in *Personae separatae*, dove si lamenta lo smarrimento di un «senso, o [...] fuoco [...] che a terra stampi, / figure parallele, ombre concordi, / aste di un sol quadrante i nuovi tronchi / delle radure»<sup>10</sup>.

Il culto è della *ratio* e infatti il male si manifesta in minacciose espansioni (il «soffio» che «cresce», la «nube / che gonfia», il «polipo che insinua / tentacoli d'inchostro» e, soprattutto, l'incontenibile potenza debordante del flusso mnestico che *nel sonno* «può [...] traboccar dai fossi, / rompere dai condotti» in cui il *self-control* della veglia l'aveva incanalato) o negli ingestibili movimenti di danze dal ritmo esagitato (si susseguono, a completare la già folta rassegna delle *Occasioni*, «fandango», «giga», «sarabanda», «trescone» e «sardana»). In *Finisterre*, insomma, Clizia è invocata per difendere il 'cerchio', l'*hortus*<sup>11</sup>, mentre nelle *Silvae* la direzione spesso si inverte, con il «dileguarsi» di «Iri del Canaan [...] nella notte del mondo, oltre il miraggio / dei fiori del deserto». Tra le pur numerose nuove visitazioni, la «sorte» della donna è inequivocabilmente segnata: «Guarda ancora / in alto, Clizia, è la tua sorte, tu / che il non mutato amor mutata serbi, / fino a che il cieco sole che in te porti / si abbàcini nell'Altro e si distrugga / in Lui, per tutti» (*La primavera hitleriana*). Il poeta tenterà di seguirne lo schema ascensionale, il *raptus* mistico («Rapito e leggero ero intriso / di te»: *Nella serra*), ma non potrà infine che constatarne la distanza e lasciarla andare in un consapevole e liberatorio «Addio» (*L'ombra della magnolia...*).

La critica è infatti concorde nel posticipare alla quinta sezione la completa metamorfosi di Clizia, trasumanata in un vero e proprio Messia nel momento in cui veste i panni di Iride, dove già il ricorso all'eteronimo cela una sorta di adempimento di se stessa. È vero che anche l'appellativo Clizia compare una sola volta nella raccolta, nella *Primavera hitleriana*, ma, benché cassato, il sottotitolo di *Finisterre* nell'indice Macchia recava quel nome, che poi si assesterà nel tempo, mentre Iride rimarrà un

<sup>10</sup> Qui il corsivo è nostro.

<sup>11</sup> Sul quale cfr. almeno Giachery 1977: 17-33 (poi in Giachery 1985).

*hapax*. L'angiola della *suite* d'apertura è infatti ancora soggetta a una fragilità umana, numinosa nelle occasioni propizie, ma altresì a rischio di fallimento se un «colpo» può farla precipitare. Alle *Silvae* arriva tramite un progressivo processo di scorporazione (Marchese 1977: 150-163), ma proprio questo estremismo nella sublimazione fa sì che in realtà li Clizia vada oltre la *figura Christi*. Riteniamo infatti che il modello evangelico sia più attivo, almeno a livello strutturale, in *Finisterre*, dove la (presunta) morte della donna, la catabasi infera, la resurrezione e ascesa al cielo ricalcano fedelmente le tappe dell'itinerario di Gesù così come era descritto in epoca medievale (si veda anche il canto XII dell'*Inferno*) e tramandato dalla tradizione apocrifia.

L'intervallo di totale assenza dell'amata, che si protrae per diverse liriche – sostanzialmente dall'«entrar nel buio» della *Bufera* all'apoteosi della *Frangia dei capelli...* – reduplica quello intercorso tra il supplizio sulla croce e la resurrezione di Cristo. Nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 Montale ribadisce più volte il concetto, dichiarando, con il consueto *understatement*, la morte della donna: «Il buio è tante cose; distanza separazione, neppure certezza che lei fosse ancora viva», «Non c'è Clizia», «Poesia di assenza, di lontananza», «Il tu è lontano», «Il personaggio è tanto assente da sembrar quasi morto» (*SMA*: 1516-1517). Nella lettera del 16 ottobre 1961 a Glauco Cambon, pubblicata su «Aut aut» nel gennaio del 1962, in risposta alla lettura del critico di *Giorno e notte*, si legge ancora: «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» (*SMA*: 1498). Non a caso, come si annuncia nel finale degli *Orecchini*, l'«impronta» tanto attesa non scaturirà dal «nerofumo / della spera», bensì «verrà di giù», dove Clizia si è avventurata per espellere il male, per poter poi diventare la creatura aligera della seconda metà della sezione («stavolta non c'è lontananza ma presenza») scriverà Montale a Guarnieri a proposito della *Frangia dei capelli...*

Nelle *Silvae* è sì *figura Christi*, ma a patto di inquadrare l'etichetta all'interno di un più ampio pensiero teosofico, che, sul solco della dottrina frankista dell'ispiratrice, faccia convergere tradizione giudaica e cristiana in una comune sintesi. Riteniamo infatti fondamentali gli studi compiuti da De Caro in questa direzione, volti a estrapolare le premesse kabbalistiche alla base di molte immagini (cfr. soprattutto De Caro 1999). L'«abbacinarsi» di Clizia nell'«Altro» è, ad esempio, non solo il sacrificio del personale amore terreno per quello divino in vista di un riscatto collettivo dell'umanità, ma anche un ricongiungimento con l'altro da sé, un modo per ritrovare l'unità primigenia. Avviene infatti la fusione dello gnostico sole interiore, testimonianza della presenza del divino nell'umano, del «cieco sole» (dove «cieco» starà quindi per 'occulto') posseduto dall'entità femminile con la piena luce di «Lui», con il quale dunque si ricompono la completezza androgina dell'En sof (*La primavera hitleriana*).

Nelle *Silvae* si assiste a un tentativo di tipo olistico, di sistemazione onnicomprensiva di quanto finora scritto e meditato, dagli *Ossi* in poi. *Intermezzo*, con il suo carattere di divagazione cronologica, geografica e formale, aveva già iniziato il *repêchage* dei ricordi d'infanzia e di adolescenza, introducendo una pausa all'interno della narrazione (di qui, del resto, il titolo d'ambito operistico-teatrale). La necessità di un bilancio della propria vita diventa più urgente nella quinta sezione, che mutua dalle *Silvae* di Stazio e poi del Poliziano la peculiarità della mescolanza dei temi (cfr. Martelli 1982: 77-78). Nella scelta del titolo gioca però con ogni probabilità anche un'eco

del linguaggio della patristica, che con quel termine indicava le Sacre Scritture, immaginate come un labirinto di segni da interpretare (cfr. Ott 2006: 204), senza dimenticare il significato più immediato di intrico di alberi biblici e biografici che popolano le liriche (cfr. Bettarini 2009a: 151). Non diremmo invece che vi sia un'allusione alla canzone a selva (cfr. Scaffai 2002: 174), perché semmai, volendo trovare una motivazione ulteriore sul piano metrico, il nesso potrebbe instaurarsi con l'eccezionale uso del verso lungo, a imitazione dell'esametro, di *Iride* e della *Primavera hitleriana*.

Anche fermandoci all'accezione rematica, corroborata tra l'altro dalla successiva ripresa del genere della *satura*, si tratta comunque di una reinterpretata mescolanza, che, come ha specificato Rosanna Bettarini, coinvolge soprattutto i «fantasmi evocati, un'Assente multiforme e i Perduti» (Bettarini 2009a: 151). Nella riattivata ricerca di senso, che possa poi portare alla redenzione, le due maggiori ispiratrici della poesia montaliana si devono alleare (*L'orto*, *'Ezekiel saw the Wheel...'*). Si stabilisce dunque una continuità tra il messaggio di Arletta e quello di Clizia, al cui dettato sono costretti ad adeguarsi persino i *revenants* familiari (*Voce giunta con le folaghe*) e nel cui raggio occorre trovare giustificazione alle memorie dell'io fanciullo (*Proda di Versilia*). La commistione riguarda tuttavia anche le dottrine: cristianesimo, frankismo (cfr. De Caro 1999), stoicismo (cfr. Cambon 1963: 113-137; Bonora 1981), gnosticismo (cfr. Zambon 1974: 57-74; Givone 1998: 71-82; De Caro 1999; Grignani 2002: 53-67) si incrociano in un ideale punto di tangenza.

Al di sotto di tutto ciò continua a farsi sentire la voce di Leopardi<sup>12</sup>, che, volutamente trascurata negli scritti critici, viene in realtà introiettata come *primum* esistenziale per riversarsi sull'intero arco della produzione poetica (cfr. Lonardi 2000: 23-46). Nella *Bufera* influisce anche sul livello stilistico, soprattutto per quanto riguarda le strategie adoperate per enfatizzare le aversative, vale a dire l'accoppiamento con la particella negativa, la ribattitura per anadiplosi, l'*enjambement*, la collocazione nella posizione rilevata di inizio verso o in apertura del secondo emistichio dopo una cesura («Ma non è, / non è così»: *Serenata indiana*; «ma non te consueta / dal sole [...] non te fragile / fuggitiva [...] flette / il brivido del gelo»: *L'ombra della magnolia...*). Sul piano semantico è *Finisterre* ad avere il più fitto tessuto di allusioni, che ci risultano ancora più cospicue di quanto finora segnalato. Attorno a una suggestione finiscono infatti per coagularsi echi che, presi singolarmente, potrebbero apparire irrelati e insufficienti a far scattare ipotesi di attribuzione, ma, considerati nel loro insieme, si rivelano invece omogenetici.

Allargando la campionatura all'area che circonda le spie linguistiche più sicure, si è pertanto riscontrato un substrato leopardiano assai fertile. E ciò nonostante la dissimulazione in sede teorica di questa (evidentemente ingombrante) presenza, che si estende anche alla confidenzialità dell'epistolario, se nella lettera inviata a Irma il 18 ottobre 1934 Montale giudica «mediocre» *La ginestra*, a cui invece spetta il primato nella proliferazione di spunti (e a testimoniarlo basterebbe l'epigrafe-schermo dei *Mottetti* o i «fiori del deserto» di *Iride*). La riflessione sulla condizione umana tramite l'adozione di un'ottica non più interna-antropocentrica ma esterna-telescopica che

<sup>12</sup> Sul leopardismo di Montale si vedano in particolar modo gli studi di Blasucci, Dolfi, Ferrucci, Lonardi.

apre *Personae separatae* richiama, ad esempio, la proiezione siderale che si trova al centro della *Ginestra*. La pertinenza del rimando è corroborata dall'utilizzo di un aggettivo fortemente connotato come «liquefatta», preso in prestito dalla strofa successiva («liquefatti massi»), e dagli adiacenti «scaglia d'oro» e «fondo oscuro», che frammentano lo «scagliata al ciel, profondo» della fonte. Le «cave / ceppaie, nido alle formiche» non saranno allora solo una memoria pascoliana (cfr. Bonfiglioli 1962a: 225), ma risentiranno anche del «popol di formiche» che in analogia con il genere umano abita «dolci alberghi, / cavati in molle gleba».

Il che istiga un legittimo sospetto *ex post* anche a proposito del «formicolio» di *Su una lettera non scritta*, sintomaticamente incastonato in un discorso sull'inanità dell'esistenza, tra l'altro accanto a «fili» che ricordano quelli delle Parche. Così ci sembra che i «nati-morti» della *Frangia dei capelli...* siano da interpretare, considerando oltretutto la parallela metafora dell'assurda guerra intestina, alla luce del «nato a perir» della *Ginestra*. Con un diretto omaggio si conclude infatti la raccolta montaliana, se nel *Piccolo testamento* che già di per sé si riallaccia alla funzione che quella poesia ricopre nei *Canti*, torna il binomio di «orgoglio» e «umiltà», che costituiva l'insegnamento etico del «fior gentile». Ma accanto alla prevedibile *Ginestra* sono emersi altri epicentri, del tutto inattesi.

Certe dichiarazioni volutamente provocatorie ci hanno suggerito una direzione prolifica. Nella VII *Variazione di Auto da fé*, apparsa su «Il Mondo» il 20 aprile 1946, Montale afferma, sfidando il canone:

[...] con agio infinitamente maggiore riuscii a stampare nella mente «Bella Italia, amate sponde» o *Il brindisi di Girella* o quella *Conchiglia fossile* che fu ai suoi giorni esempio inusitato di *poesia scientifica* e però moderna. E «Ferocemete la visiera bruna» del Frugoni e *Il falco e il gallo* dello Zanella mi restarono più appiccicati del *Canto del pastore errante* (SMA: 192).

L'ostentato rifiuto di Leopardi a favore di componimenti dalle rime facili e dal timbro librettistico fa in realtà rientrare dalla porta di servizio il più melico della serie pisano-recanatese, improntato sulle stesse cadenze arcadiche. *Il risorgimento* agisce infatti nelle liriche per Volpe, dove, in un analogo contesto di «terra inaridita» e di «deserto» (nel Montale dei *flashes* mediorientali, letterale oltre che dei sensi), il «cor gelato» diventa il «cuore rattappito» di *Luce d'inverno*, in cui pure compare un ammicco al tanto bistrattato *Canto notturno*, vista la rima in -ito a clausola di ciascuna strofa. Se si accetta di seguire per il caso Leopardi una logica di 'sistema', di diffuso ipotesto più che di citazione patente, in *Da un lago svizzero* la domanda «Sei tu che brilli al buio?» recupererà dunque altre tracce lasciate al momento in sospeso nella canzonetta leopardiana, facendo da *pendant* a «Siete pur voi quell'unica / luce de' giorni miei?» in concomitanza con il verbo 'brillare'.

Ma allora anche i «palpiti» di *Nel sonno* sono forse da ricondurre preferibilmente alla rivitalizzazione a cui li aveva sottoposti Leopardi piuttosto che all'*Elettra* dannunziana (cfr. invece Mengaldo 1975: 39), tanto più che nello stesso *Risorgimento* si trovano anche i «sospiri», i «dolci affanni / della mia prima età», le «querele», nonché, seppur «beato», l'«error» che in Montale va a intersecarsi con la fonte dantesca. Il tutto immerso in un motivo – di ambiguità tra speranza, desiderio e sofferenza – centrale nelle *Ricordanze*, dove si rievoca quel «primo giovanil tumulto / di contenti,



d'angosce e di desio». *Ricordanze* a loro volta presenti in *Proda di Versilia* (cfr. Ferrucci 1997: 195; Dolfi 1999: 86), dove si cita per antifrasi anche l'*Infinito* (cfr. Blasucci 2000: 250), e in *Per album*. Allo stesso modo il ciclo di Aspasia, oltre che nel *Sogno del prigioniero* (cfr. Dolfi 1999: 90) e nella lirica omonima del *Quaderno di quattro anni*, si incunea, accanto alla citazione esplicita dalla *Ginestra*, nell'*Orto*, se il «cieco incubo onde cresco / alla morte dal giorno che ti vidi» è quello di un *pensiero dominante*. E dopo l'«Addio» a Clizia riaffiora nell'*Anguilla*, dove il «fango» è in qualche modo anche quello in cui si è trasformato il «mondo» di Leopardi dopo la delusione amorosa per Fanny, nell'epigrafe del proprio cuore che il poeta rivolge *a se stesso*.

Un «fango» che è anche «argilla divina», con cui dar vita a una nuova Eva e che farà infatti da sfondo alla coppia di amanti in *Nubi color magenta...* Sotto forma di «pozzi limosi», sarà il luogo deputato in cui «buttar l'amo» (*Per album*) alla ricerca di un senso, nell'acquisita consapevolezza che la «verità è nelle nostre mani, ma è inafferrabile e sguiscia come un'anguilla» (*Amici, non credete agli anni-luce...*). La poesia inscritta nell'*ombra della magnolia* si esaurisce, la «lima che sottile / incide tacerà» e la «cicala», che già vibrava «intermittente», diventerà «vuota scorza», «polvere / di vetro sotto i piedi». «Giove è sotterrato» e, come si scoprirà a citazione carducciana completata e ribaltata (cfr. Lonardi 1980: 184), «l'inno del Poeta / NON resta» (*L'élan vital*), o «resta» a patto di spogliarsi del compito solenne che finora si era addossato, per trasformarsi in un disincantato «inno» alla vita (e non sembri una contraddizione, giacché la vita stessa è, come si dirà nella *Lettera a Malvolio*, un «ossimoro permanente»). Per conservarsi deve allora nascondersi sottoterra, negli anfratti che accolgono le «uova» della femmina del *gallo*, nella «melma» in cui si dibatte l'inesausta vitalità dell'*anguilla*, l'erotico «guizzo» della «freccia d'Amore in terra», nell'attesa di una rinascita proprio «là dove solo / morde l'arsura e la desolazione» e tutto pareva «incarbonito».

Ma la rottura è da imputare, prima ancora che ai *Madrigali privati*, a quella sezione, apparentemente di transizione nella sua foggia di taccuino di viaggio, che reca *'Flashes' e dediche* da varie parti d'Italia, Gran Bretagna, Francia, Spagna e Medio-riente («epifanie turistiche» le definì Contini 1974: 91). Montale scrive a Guarnieri nella lettera del 12 febbraio 1966 che «Tutti i flashes hanno intonazione madrigalistica, diversissimi in ciò dai Mottetti e dagli Ossi» (*SMA*: 1520), sottolineando, attraverso la notazione stilistica, la stretta connessione con i *Madrigali privati*. Composti nello stesso arco di tempo, la retrocessione esattamente a metà raccolta – non solo perché quarta sezione di sette, ma anche perché incastonata tra due blocchi simmetrici di ventuno componimenti – non è priva di ripercussioni narrative. Ugo Fracassa ha sostenuto che la collocazione dei *'Flashes' e dediche* dipende da una minor convinzione, secondo le leggi della *dispositio nestoriana* che colloca al centro le parti più deboli di un discorso (cfr. Fracassa 2007: 44). Secondo noi è invece vero l'opposto, essendo una spia della funzione di perno che si intende attribuire al gruppo nonostante l'aspetto più dimesso. La brevità della struttura metrica non implica infatti un minor peso, visti i precedenti, stavolta da chiamare in causa a dispetto delle parole dell'autore, dei *Mottetti* e degli *Ossi*. E la parvenza diaristica, di versi d'occasione, è stata indiscutibilmente confutata dalle ricerche della Grignani, che ha mostrato la strategia profetica, la voluta discrasia tra le date delle effettive stesure e quelle di-

chiarate negli esergo delle pubblicazioni in rivista (cfr. Grignani 1998b: 43-90), che evidentemente, più che paratesti, vanno considerati alla stregua del testo stesso, parti integranti delle liriche.

Accanto a una lettura che polarizzi la trama narrativa attorno alla *Finisterre* di Clizia e ai *Madrigali privati* di Volpe, lasciando nel mezzo il materiale più eterogeneo e concludendo poi con un brevissimo dittico di suggello, si può idealmente dividere la *Bufer* secondo un altro criterio, che a un primo blocco di tre sezioni, unite dal tema della guerra, faccia seguire le altre quattro, sostanzialmente di argomento amoroso (e post-resistenziale), disposte secondo la logica dell'alternanza. Sia *Dopo* che *Intermezzo*, formate da soli tre pezzi ciascuna, possono essere infatti pensate come appendici di *Finisterre*, filiazioni di quel *primum* che è *La bufera*. La prima completa il quadro bellico con le vicende successive all'armistizio, alludendo allo stesso tempo all'aggiunta di nuove liriche, non comprese nelle edizioni della *plaque*, e ai fatti accaduti quando teoricamente per l'Italia la guerra sarebbe dovuta essere finita. La seconda prosegue invece *Finisterre* sul *fil rouge* memoriale, dipanato con *L'arca* e *A mia madre*, fino a uno scavo nel remoto passato delle estati monterossine per chiudere il cerchio affettivo-sentimentale connesso, in una sorta di celebrazione prima di riprendere il percorso. Da un punto di vista meramente numerico la sezione non costituisce infatti il reale spartiacque del libro, risultando sfasata rispetto a ciò che il titolo sembra promettere. Nella sua esorbitanza che vuol essere anche, a «emergenza» conclusa, un momento di pausa, ricapitolazione e bilancio esistenziale, l'*Intermezzo* è allora tale perché crea uno stacco tra una prima maniera (che si aggrega attorno al tema della bufera) e una seconda che si inaugura proprio con i *'Flashes' e dediche* (e che corrisponde a quell'aggiunta, per nulla trascurabile, e *altro*).

L'invio che insegue e riporta le notizie (che sia il «motore [...] guasto» sulla «via di Aleppo» o le «tortore colore Solferino / [...] a Sesto Calende per la prima / volta a memoria d'uomo») va a coincidere con il poeta a caccia di epifanie. Nella prospettiva totalmente orizzontale del tema odeporico avviene la profonda trasformazione della poetica montaliana, che ingloba il valore dell'*hic et nunc*, la varietà caleidoscopica dell'universo, l'hopkinsiana *Bellezza cangiante* della molteplicità (cfr. Barile 1998: 64-68) e che pluralizza l'*onlie begetter*. L'anticipazione della sezione rispetto alle *Silvae*, nel ruolo di prodromo dei *Madrigali privati*, inocula già a quest'altezza il sospetto che sia da riconoscere in Volpe, insieme divinità incarnata (e carnalizzata) e creatura «furiosamente angelica», l'avvento del vero «dio». Nel finale delle *Silvae exit* Clizia ed entra in scena Volpe, per cui, quando la musa americana tornerà sul palcoscenico, lo farà ormai sostanzialmente come Irma. Della donna angelicata resterà, come chiarito in coda alla raccolta, solo il «sogno».

Il personaggio di Clizia, benché niente affatto monolitico (anche solo in quanto foriero sia di vita che di morte), si reggeva su una unidirezionalità etica che riconosceva nel mondo un principio manicheo, ma che, ragionando appunto per logica binaria, tendeva a una riconciliazione degli opposti verso l'unità. Volpe è invece tanto polivalente – e ne siano testimonianza le generose enumerazioni di correlativi (cfr. Bozzola 2006: 57-82) che tradiscono un'impossibile *reductio ad unum* – che resta difficile persino attribuirle un appellativo. I primi due madrigali, dove vige o una vacanza o il riferimento a un generico «nome», costituiscono una sorta di premessa, ricostruendo uno stadio adamitico di ricognizione dell'esistente, che viene battezzato

*ex novo*, letteralmente cambiato di significato *nel segno del trifoglio*: «Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco [...]. Io il tuo / l'ho dato a un fiume, a un lungo incendio, al crudo / gioco della mia sorte, alla fiducia / sovrumana con cui parlasti al rospo / uscito dalla fogna [...], al respiro di quel forte / e morbido tuo labbro». Oltretutto questo secondo componimento anepigrafo è fortemente metaletterario, sia perché, pur privo di virgolette, istituisce una *botta e risposta ante litteram*, modellandosi anzi sulle tenzoni provenzali tra poeti, di cui riprende scherzosamente anche il tono di sfida («Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco», ma «Io il tuo / l'ho dato [...])», sia perché esibisce il *work in progress* dell'autore, confessando tutte le ipotesi preliminari vagliate alla ricerca di una difficile lezione *ne varietur*.

Alla lapidaria affermazione «La lima che sottile / incide tacerà» si risponde riaprendo la questione, interrogandosi sul compito onomaturgico che tradizionalmente perterrebbe al poeta (il «labbro che riesce, / nominando, a creare»), ma anche sul constatato fallimento della sua missione (sulla germinazione di metafore dell'inadeguatezza su questo *côté* ha infatti insistito Grignani 1998b: 56-59). In virtù del gioco di specchi, per ora si risolve proiettando la capacità di *poiein* artistica sulla dedicataria e adottando un *escamotage*. L'impotenza nel catturare l'essenza proteiforme e fuggevole della nuova musa in un solo emblema è ovviata in *Se t'hanno assomigliato...* accettando un soprannome esogeno, deciso da altri. Il *senhal* a cui resterà legata la figura di Maria Luisa Spaziani è quindi assunto per convenzione, così come convenzionale inizia a diventare il linguaggio, in una non rimarginabile divaricazione tra parole e referenti che si approfondirà sempre più da *Satura* in poi. Infatti, accanto a quello ufficiale, ecco emergere ancora una volta le varianti scartate, la «torpedine» e la «donna», riplasmando lo jakobsoniano asse verticale della selezione sul piano della sequenza combinatoria, coerentemente con un discorso costantemente di secondo grado.

Ma, con il tipico movimento oscillatorio che informa questa sezione – dal godimento per la fruizione in solitaria del «dono» («dove seppellirò l'oro che porto», «si sarebbero aperte per me solo», «appartiene a me solo») alla frustrazione per non poterlo condividere («con chi dividerò la mia scoperta», «il dono che sognavo / non per me ma per tutti»), dalla consacrazione dell'ombra («caverne», «grotte», «tane», «noccioleti»: «sempre nell'ombra») al desiderio di uscirne («pure non mi rassegnò a restar ombra»), dalla celebrazione del momentaneo e del molteplice al tentativo di ricodificare l'intera propria vita sotto la sua tutela – subito si cerca di recuperare una motivazione per quel nome. Altri l'«hanno assomigliata / alla volpe», ma, con il ricorso a un futuro epistemico, «sarà per la falcata / prodigiosa, pel volo del tuo passo», «per l'onda luminosa che diffondi / dalle mandorle tenere degli occhi», «per l'astuzia dei tuoi pronti stupori», «per lo strazio / di piume lacerate». A un'onomasologia 'de-ontologizzata', che sfiora anche il gioco letterario se il soprannome dato dai familiari (cfr. Grignani 1998b: 121) si accorda con una serie di calzanti rimandi colti, si cerca di porre rimedio reintroducendo una certa dose di naturalismo filosofico. Ovviamente si tratta di una soluzione solo provvisoria, visto l'immediato riflusso di approssimazioni asintotiche («larva girino / frangia di rampicante francolino / gazzella zebù ocàpi / nuvola nera grandine / prima della vendemmia»), perché «Non c'è pensiero che imprigioni il fulmine» (*Per album*).

Tra le varie antinomie a cui abbiamo accennato, la più clamorosa è senza dubbio quella che vede l'abolizione della questione metafisica e che però d'altra parte identifica la donna con «il mio Dio». Montale spiegava a Guarnieri, a proposito dei *'Flashes' e dediche*, che quello che compariva era comunque «un dio in minuscola» (SMA: 1520). E in effetti, nella riconciliazione con l'universo erotico e pagano sancita con il rituale del *gallo cedrone* cotto in «salmi» e con la rivalutazione dell'immanente e del fenomenico, il piano trascendente viene messo tra parentesi (anche letteralmente, nel primo madrigale). Ma, d'altro canto, se Clizia è *figura Christi*, Messia, eletta continuatrice dell'«*opera Sua*», solo Volpe giunge a una perfetta assimilazione con Dio, davanti al quale occorre inginocchiarsi (*Anniversario*), profeticamente annunciata e in grado di scacciare gli idolatri (*Le processioni del 1949*). Una divinità che ha chiaramente superato la «rissa cristiana» tra anima e corpo, tra spirito e *phallus*. Anzi, potremmo dire che quanto più è assente il Dio della tradizione giudaico-cristiana finora invocato, tanto più fioriscono i riferimenti e viene iperbolizzata la sacralità della donna in questa direzione. Nella consapevolezza che l'assoluto non è più raggiungibile e neppure proponibile a livello teorico e che l'unica cosa che si salva è un amore non più dotato di un risvolto ecumenico ma valido solo e soltanto in se stesso, viene per contrasto potenziato il divino che è in Volpe. Il cielo scende sulla terra, *in rebus*, o, meglio, è infiltrato nella stessa donna se la sua «orma» è «a stella» (*Da un lago svizzero*).

Da ciò deriva anche un continuo ripensamento degli indizi troppo scopertamente biografici. Da un lato la cronaca, riconosciuti gli stessi diritti di cittadinanza, tende a palesarsi, ma dall'altro l'esigenza di mitizzazione, insieme a un innato pudore, blocca questa spinta. È il caso della riesumazione di un espediente di gusto cortigiano come l'acrostico, il cui uso non ha certo un'intenzione divulgativa, ma semmai di cifrato ammicco e di galante omaggio. «Ti prego di non rivelare il segreto dell'acrostico» chiede il poeta a Maria Luisa il 15 ottobre 1949, dove il timore delle malelingue peserà almeno quanto il giudizio di non-finito (la ricerca di «una terza soluzione» è la motivazione ufficiale, del 22 ottobre) nel mancato invio del dattiloscritto alla redazione di «Botteghe Oscure» per il numero di dicembre, dove usciranno *So che un raggio di sole (di Dio?) ancora...*, *Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco...*, *Se t'hanno assomigliato...* e *Le processioni del '49*, ossia «le 4 poesie per la volpe (acrostico escluso)».

La preoccupazione era infatti già emersa per *Se t'hanno assomigliato...*, quando Montale decide di sostituire «Provvisoriamente [...] il Cottolengo con un generico Ospizio; altrimenti i citybarristi ci avrebbero fatto su una immonda cagnara. Avranno già abbastanza da dire» (17 ottobre). A patto poi di travestire l'ansia di occultamento con i panni di una stilnovistica premura: «Era per te, insomma; chi sia la volpe tutti lo capiranno lo stesso, ergo posso lasciare il duro ma forte 'Cottolengo'» (22 ottobre). E lo stesso si può dire a proposito di *Per un 'omaggio a Rimbaud'*, che nella primitiva versione reca la criptatissima lezione «sull'asfalto di via [- '- -]», accompagnata da una nota men che mai esplicativa («nome piano, trisillabo, *ad libitum*»), affidando alla fantasia del lettore il riempimento del piede metrico). Nel successivo dattiloscritto a sparire è invece il riferimento alla cattedra di letteratura francese, con il titolo mutato in *Espresso di città*, ma appare la soluzione dell'enigma: «sull'asfalto di via Cernaia».

Infine, nella stesura poi ammessa, il toponimo viene nuovamente occultato, rimpiazzato da un più generico «sul nero ghiaccio dell'asfalto».

Una delle tante lettere inviate alla Spaziani (trecentoquindici secondo il *Catalogo* curato da Giuseppe Polimeni) sembrerebbe dedicare anche *Piccolo testamento* a Volpe (in data 3 giugno 1953 si legge «Ho scritto un'altra poesia per te, che leggerai sulla *Fiera*, ma non ne ho copia per il momento. È la lettera che ti manderò in punto di morte, speriamo non presto» e il 20 luglio, dopo l'uscita sulla «Fiera Letteraria», «Vivo nella speranza di non esser ancora la cenere del tuo portacipria»), ma le *Conclusioni provvisorie* sono tutt'altra questione. Si pongono infatti come compendio estremo (quasi postumo, visto l'argomento) della poetica della raccolta. Il «Giusto [...] segno» era davvero la luce di Clizia, l'«iride» (ridimensionata in minuscola, ma pur sempre tale) è la sua. Si recupera pertanto colei che sarà la «Goddes» dell'ultimo biglietto scritto a penna nel giugno del 1981, appena qualche mese prima di morire, ma in un'*Aufhebung* che conserva l'esperienza di Volpe. L'eredità che il poeta può lasciare è la «testimonianza» di un *modus vivendi*, di una «fede» non arresa, di una «speranza che bruciò più lenta / di un duro ceppo nel focolare». È un «tenue bagliore» racchiuso in una dimensione *tout court* mentale, capace di sopravvivere solo «nella calotta del [...] pensiero», perché nell'imperversare delle forze ostili, nello sfacelo inarrestabile della civiltà, il solo baluardo è forse «l'intima roccaforte della persona» (Cambon 1963: 116), che ha per l'appunto la sua risorsa inesauribile nel «pensiero» e nel «sogno».

## 2. Una premessa metodologica

Si può affermare che Montale entri nel canone poetico fin dagli esordi editoriali, se già gli *Ossi di seppia* stampati da Gobetti attirano, nel lontano 1925, l'attenzione dei critici più prestigiosi, determinando, tra l'altro, due incontri capitali: quello con Gianfranco Contini, a cui Montale scrive per primo, ammirato per la precoce intelligenza critica, e quello con Irma Brandeis, che nell'estate del 1933 si reca presso il Gabinetto Vieusseux appositamente per conoscere l'autore di quell'opera. La nomina a senatore nel 1967, l'uscita della biografia<sup>13</sup> nel 1969, l'assegnazione del Premio Nobel nel 1975 lo investono di un ruolo ufficiale. Di qui la necessità, per chi aveva fin dall'inizio preso le distanze dai «poeti laureati», di una parodia di se stesso, l'esigenza di scrivere il *verso* della propria lirica, che diventa una costante nella produzione degli ultimi anni. Ma, nonostante ciò e nonostante una vastissima bibliografia, fino a poco fa Montale ha condiviso la sorte che accomuna molti scrittori del Novecento, ossia quella di essere un classico senza commento.

Alle *Occasioni* di Dante Isella uscite nel centenario della nascita si sono ultimamente aggiunte le esegesi di *Ossi di seppia*, *Satura*, *Diario del '71 e del '72*, di singole sezioni di una raccolta, di una scelta di *Prose narrative*, senza dimenticare la re-

<sup>13</sup> Nascimbeni 1969, a cui seguirà nel 1975 l'edizione accresciuta, dal significativo titolo *Biografia di un «poeta a vita»*.

centissima nuova curatela del secondo libro<sup>14</sup>. Della *Buferà e altro* è stata commentata solo *Finisterre*, prima da Enrico Rovegno, nel 1994, e poi da Isella, nel 2003<sup>15</sup>. La parzialità della selezione è in qualche modo giustificata dal fatto che la *suite* era uscita come *plaque* a sé, prima di venire integrata nel progetto di un terzo libro. Per il nostro lavoro, che prende in esame l'edizione definitiva della *Buferà e altro* (Mond<sup>10</sup>), così come ci è testimoniata dall'*Opera in versi* curata da Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini<sup>16</sup>, le carte in gioco però cambiano, perché quello stesso gruppo di quindici poesie non forma più un'unità conchiusa, bensì l'*ouverture* di una raccolta articolata in ben sette sezioni, mutando funzione e quindi significato rispetto al nuovo macrotesto. Ovviamente, per il carattere di *summa* implicito nel genere stesso del commento, abbiamo tenuto particolarmente conto di questi precedenti, sia come punto di appoggio che come interlocutori privilegiati di un confronto dialettico.

Per l'organizzazione del discorso, necessariamente mancante dei testi per la ben nota questione dei diritti d'autore, abbiamo comunque deciso di rifarci al più che collaudato modello continiano, che negli anni si è confermato come il più funzionale. La bipartizione tra cappello introduttivo e note, che di consueto incornicierebbero il componimento, è marcata da un asterisco, che sta a indicare l'implicito rimando all'edizione critica di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini. L'introduzione è stata a sua volta articolata in tre blocchi distinti. Una premessa filologica ripercorre sinteticamente la storia redazionale del testo, segnalando le varianti<sup>17</sup> e proponendo degli autocommenti (non solo le *Note* editoriali e le dichiarazioni rilasciate a Silvio Guarnieri, ma ogni indizio specificamente connesso che abbiamo rintracciato negli epistolari o nelle interviste). Segue il momento interpretativo vero e proprio, deputato all'individuazione dei perni concettuali, alla contestualizzazione dell'unità lirica all'interno della sezione e della raccolta, al dialogo con gli ipotesti e all'indicazione delle *crucis* ermeneutiche di particolare difficoltà. Su questi nodi abbiamo cercato prima di aprire un ventaglio più ampio possibile di interpretazioni, facendo riferimento alle diverse ipotesi finora formulate dai critici (o almeno alle principali linee di lettura), per poi ridurre la rosa ermeneutica fornendo argomentazioni a sostegno o a discapito delle varie proposte o scegliendo una nuova direzione.

<sup>14</sup> Isella 1980; Rovegno 1994; Isella 1996; Arvigo 2001; Isella 2003; Cataldi-d'Amely 2003; Ricci 2005; Centetti 2006; Scaffai 2008; Castellana 2009; Gezzi 2010; de Rogatis 2011.

<sup>15</sup> A cui va aggiunta la tesi di Dottorato di Ricerca in Scienze Letterarie di Nosenzo 1995-1996. Costituendo un precedente, abbiamo deciso di citare anche da questo lavoro, sebbene inedito a parte uno *specimen* pubblicato come *Saggio di un commento a «Finisterre» 1945: [I.II] Lungomare*, in Grignani-Luperini 1998: 73-94.

<sup>16</sup> La complessa stratificazione dell'opera e la frequente conversione del già scritto o ideato per una diversa destinataria pongono tuttavia il problema di quale testo commentare. È il caso, ad esempio, di alcune liriche di *Finisterre*, che, come era già accaduto per i *Mottetti*, hanno magari una genesi all'ora ma vengono poi riunite in una sezione esplicitamente tributata a Clizia; o di *Sulla colonna più alta*, forse inizialmente pensata per lei (almeno secondo Gigliucci) ma poi rielaborata per Volpe; o di *Piccolo testamento*, legato dalla testimonianza di alcune lettere alla Spaziani, ma inequivocabilmente attirato poi nel recupero *in extremis* di Clizia. O, ancora, è il caso del finale degli *Orecchini*, il cui significato muta dall'uscita in rivista all'edizione a stampa, alle dichiarazioni rilasciate *ex post* dall'autore, indirizzando la lettura su un asse ora orizzontale, ora verticale, ora storico.

<sup>17</sup> Tratte, salvo diversa indicazione, dall'apparato dell'*Opera in versi* e, relativamente al dattiloscritto 47 *POESIE*, da Morgani 2007. Abbiamo però volutamente tralasciato le varianti interpuntive, gli errori di battitura, i mutamenti di grafia e dell'uso degli accenti.

Concordiamo infatti con il proposito espresso da Furio Brugnolo durante il convegno *Come parlano i classici. Presenza e influenza dei classici nella modernità*, tenutosi a Napoli dal 26 al 29 ottobre 2009. Nel suo intervento, dal titolo *Strategie ed economie del commento: la lirica*, si raccomanda di evitare la scorciatoia delle omissioni e delle perifrasi tautologiche, essendo preferibile esporre le ragioni dell'oscurità e offrire più soluzioni adiafore. A nostro avviso il commento deve infatti segnalare al lettore altri plausibili punti di vista e permettere di distinguere con chiarezza i passi accertati, su cui la critica è sostanzialmente unanime, da quelli ancora in discussione. D'altra parte deve però mantenere il suo compito di guida, optando sempre, in base a motivazioni esplicitate, per una presa di posizione ben precisa.

A questo proposito un criterio primario ci è sembrato l'applicazione del principio di non contraddizione alle regole della grammatica, perché se il discorso poetico ha una logica propria, che tende a forzare gli schemi della *langue*, è altrettanto vero che Montale, pur avendo scambiato diòsperi per diàsperi<sup>18</sup>, si è sempre schierato a favore di una lirica metafisica e ragionativa (cfr. *SMA*: 1605) contro gli estremismi di certo simbolismo postbaudelairiano o dell'ermetismo<sup>19</sup>. La validità dell'immediata concretezza di ciò che è detto è salvaguardata in più occasioni dalle dichiarazioni dell'autore («io parto sempre dal vero, non so inventare nulla»: *SMA*: 1499), che ammette inoltre pochi virtuosistici salti di senso nelle *figurae elocutionis* (qualche ipallage, ma ridotti risultano gli altri slittamenti analogici) e che sottopone preventivamente le stesure al vaglio filologico dell'amico Contini. Non si tratta chiaramente di annullare la polisemia o di semplificare l'ambivalenza dei periodi<sup>20</sup>, ma di escludere supposizioni aprioristiche non giustificate dal testo e di prendere invece in esame tutte le combinazioni accettabili dell'*ordo verborum* per ripensare eventualmente anche significati dati per acquisiti.

L'effettiva complessità della raccolta, verificabile appena si accorcino le distanze con l'osservazione al microscopio che l'ermeneusi richiede, e la frequenza di questioni aperte, soprattutto sull'identificazione dei vari 'tu' che si susseguono e intrecciano o sulla traslitterazione di alcuni grumi semantici particolarmente ostici, ci hanno indotto a irrobustire le introduzioni, sbilanciando il carico maggiore su di esse secondo la tipologia del microsaggio, anticipando spesso considerazioni solitamente demandate alle glosse. Sempre Brugnolo ha infatti sostenuto l'esigenza di una certa ampiezza, dovuta all'alto tasso di concentrazione che pertiene al componimento poetico, organismo capace di convogliare e ingranare in sistema plurimi elementi. D'altra parte il continiano (e largamente condiviso) auspicio dell'economia non impone tassativamente un numero quantitativamente esiguo di informazioni, bensì l'espunzione del *surplus* non strettamente necessario, che varia a seconda dei casi, fatta salva una ragionevole proporzione di fondo tra l'esplicazione e la densità del messaggio.

<sup>18</sup> L'equivoco, che arrovellò gli esegeti dell'*Elegia di Pico Farnese*, è narrato in Giachery 1978: 25-29.

<sup>19</sup> Non siamo dunque del tutto d'accordo con il giudizio espresso da Solmi nel 1957, per il quale le liriche della *Bufera* sono «integralmente intessute di quel contesto di rapide "corrispondenze" sepolte nella zona intuitiva, dove passaggi logici e oratori non sussistono più, ma solo trapassi in figura trasposta, come rapporto o flusso di raffigurazioni suggestive e simboliche» (Solmi 1976: 288).

<sup>20</sup> Sul problema dell'ambiguità grammaticale si è soffermata ad esempio Bettarini 2009a: 143-154.

Tale ricchezza costitutiva dell'opera, inoltre, non può che implicare l'obiettivo della «totalità dell'approccio» indicata da Domenico De Robertis (De Robertis 1992: 172). La necessità di restare sul doppio binario «retorico» ed «ermeneutico»<sup>21</sup>, di mantenere un equilibrio nella resa delle accezioni denotative e connotative, di garantire la comprensione dei lemmi inusuali, degli agganci biografici, dei soprassensi simbolici e delle costellazioni di immagini che si aggregano *iuxta propria principia* (insomma, di colmare la «distanza epistemica» descritta da Segre 1993: 264) ha dunque richiesto un'integrazione costante dei piani. Ferma restando una suddivisione di fondo, riteniamo che una dissociazione troppo marcata tra i due momenti esegetici, che ad esempio si sarebbe ottenuta relegando tutte le informazioni stilistiche all'appendice metrica o la segnalazione di qualsiasi fonte alle sole note, sarebbe risultata non tanto pragmatica nella sua schematicità, bensì inadeguata e limitante.

A concludere i cappelli è infatti una breve scheda di analisi del tessuto metrico-retorico, posto in relazione con i nuclei generativi della poetica montaliana e con le specifiche chiavi di volta del componimento. Alle note abbiamo invece prevalentemente affidato il chiarimento della *littera* e del lessico, le intertestualità d'autore<sup>22</sup> e il rimando alle tangenze letterarie, filosofiche e musicali più circoscritte. Il meccanismo di «vocabolarizzazione» descritto da Avalle (Avalle 1970: 35) e il ricorso da parte di Montale alla tradizione come serbatoio da cui estrarre termini eccezionalmente marcati ci hanno imposto una previa distinzione tra memorie meramente formali, che rielaborano il lemma autonomamente dal contesto di provenienza, prestiti che trascinano con sé qualcosa dell'*humus* d'origine e vere e proprie allusioni concettuali, che più raramente si concretizzano in concordanze patenti, affiorando di tanto in tanto da un substrato soggiacente assai più esteso ma discreto. Abbiamo pertanto debitamente selezionato le fonti privilegiando i criteri di congruità, sinsemanticità<sup>23</sup> e fruibilità al fine esplicativo<sup>24</sup>, evitando la dispersione dell'elenco, utile in altre sedi, ma qui sterile se non controproducente, avendo come unico risultato quello di spezzare il filo logico e disorientare il lettore.

Benché consapevoli di quale sia lo zoccolo duro e imprescindibile sul quale si è stratificata tutta la vasta saggistica su Montale, per non sovraccaricare il commento con l'inserzione di ingombranti zeppe bibliografiche si è talvolta scelto di rimandare, quando la linea risultasse continua, senza sostanziali smottamenti, agli scritti più attuali, più aggiornati, preferendo fare il punto della situazione piuttosto che una storia

<sup>21</sup> Il riferimento è a Noferi 1997: 250, dove la studiosa distingue due principali tipologie di commento: quello «retorico della *littera*» e quello «prevalentemente ermeneutico del sovrassenso».

<sup>22</sup> Abbiamo citato anche dal *Diario postumo*, accettando quindi le argomentazioni di chi ne sostiene l'autenticità.

<sup>23</sup> È la *conditio sine qua non* rivendicata da Bonora 1981: 60. Sulla questione cfr. anche Bonfiglioli 1958: 36 e Dolfi 1999: 77.

<sup>24</sup> Fanno in parte eccezione le fonti operistiche, poiché, sebbene a prima vista spesso vaghe e non strettamente necessarie alla comprensione del significato del testo montaliano, appartengono allo specifico *modus operandi* della memoria dell'autore, costituendo un sottofondo diffuso, un «pedale, della musica profonda e della contemplazione» (SMA: 1482). Allo stesso modo le fonti dannunziane hanno senso nel contesto di programmatica sintesi della cultura occidentale attuata in *Finisterre*, per cui le abbiamo di preferenza segnalate all'interno di quella sezione.



della ricezione<sup>25</sup>. Così abbiamo dato maggiore spazio a chi ha fornito indicazioni più puntuali, centrate sui singoli versi, piuttosto che riflessioni generali, dando per attestato il riconoscimento dei meriti di coloro che hanno gettato le fondamenta cognitive alla base delle più recenti letture<sup>26</sup>.

Nella necessaria cernita che abbiamo operato, abbiamo dunque piuttosto tralasciato di citare le intuizioni dei primi critici e recensori, volte a inquadrare la novità della lirica montaliana all'interno del panorama del tempo o ad abbozzarne un senso globale, e le trafile di minime correzioni di tiro sostanzialmente proiettate nella medesima direzione interpretativa. E, all'occorrenza, la priorità non è stata data alle analisi di tipo stilistico-linguistico o all'approfondimento delle modalità di relazione con le fonti, ancillari rispetto alla comprensione del senso, esistendo già numerosi e autorevoli saggi dedicati a entrambi i campi d'indagine. Infine, ci siamo attenuti alla «naturale ripetitività» evidenziata da Domenico De Robertis, data dal «riprodursi nel testo di situazioni formali o d'informazioni analoghe», poiché «il commento si presta anche alla consultazione saltuaria, e deve prevederla, per la sua natura opposta, appunto non saltuaria, non selettiva» (De Robertis 1992: 172-173).

<sup>25</sup> Ai nomi più noti possono dunque risultare affiancati quelli di giovani ricercatori, anche perché abbiamo preferito individuare le fondamentali linee interpretative più che ogni singola voce, per offrire una gamma più ampia possibile di punti di vista distinti.

<sup>26</sup> Le prove di un corpo a corpo con il testo, che non eluda i «fili da disbrigliare» (*I limoni*), sono del resto piuttosto recenti, avendo per anni la critica montaliana prodotto saggi sì capitali, ma focalizzati soprattutto sul lessico, sulle fonti o su un'interpretazione complessiva delle raccolte, considerate in sé o in rapporto all'intera parabola poetica. Concordiamo ad esempio con Fernando Bandini quando afferma, a proposito della *Ballata scritta in una clinica*, che «Contini è uno dei più eccezionali esegeti della nostra poesia novecentesca. Ma non spiega nessuno dei punti difficili e controversi della poesia» (Bandini 1997: 101).

## **La bufera e altro**



## **I. Finisterre**



## La bufera

Pubblicata per la prima volta in «Tempo», a. v, n. 89, Milano, 6-13 febbraio 1941 e presente in *Fin*<sup>1</sup>, *Fin*<sup>2</sup> e in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Sul settimanale la lirica era accompagnata da un'epigrafe diversa, «Porque sabes que siempre te he querido». A partire da *Fin*<sup>1</sup> l'esergo è invece tratto da Agrippa D'Aubigné e la terza e la quarta strofe risultano erroneamente fuse, come Montale stesso segnala in due lettere a Contini: «dopo il verso 'strana sorella' della *Bufera* occorre uno spazio sia in italiano che in francese, perché comincia un'altra strofa» (31 ottobre 1945) e «nella *Bufera*, dopo 'strana sorella' uno spazio: comincia un'altra strofa. È un'inesattezza dell'edizione svizzera» (1° novembre 1945). La divisione corretta è stata ripristinata nell'edizione critica *L'opera in versi*.

Nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 Montale scrive: «La *Bufera* (la poesia iniziale) è la guerra, in ispecie *quella* guerra dopo *quella* dittatura (vedi epigrafe); ma è anche guerra cosmica, di sempre e di tutti [...]. I suoni di cristallo: la grandine. Il luogo è imprecisabile, ma lontano da me. Marmo manna e distruzione sono le componenti di un carattere: se tu le spieghi ammazzi la poesia. Più che l'amore NON è riduttivo. Lo schianto ecc.: immagini di guerra. "Come quando": separazione come per es. nelle *Nuove stanze*. Sgombra la fronte; ricordo realistico. Il buio è tante cose; distanza separazione, neppure certezza che lei fosse ancora viva. Il tu è per Clizia» (*SMA*: 1516).

La posizione privilegiata d'apertura scelta per questa lirica, a cui viene pertanto implicitamente affidata la funzione proemiale dell'intero libro, sancisce fin dal principio il fulcro attorno al quale si sviluppa l'opera: la bufera della guerra, indagata nella pienezza dei suoi risvolti privati, esistenziali, storici, metafisici e persino poetologici. Nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 Montale puntualizza la complessità della simbologia che regge il componimento, divaricandola tra la precisa referenzialità di «*quella* guerra dopo *quella* dittatura» e l'allegoria della «guerra cosmica, di sempre e di tutti», ontologicamente fondata nella disarmonia costitutiva della realtà. La centralità del tema bellico e della costellazione metaforico-lessicale correlata ha dunque indotto l'alterazione dell'ordine compositivo (che a rigore collocherebbe *La bufera* dopo *Gli orecchini*) a favore di una studiata struttura narrativa che mira a esplicitare immediatamente lo stravolgimento, folle e apocalittico, in procinto di funestare il mondo, nonché l'estrema necessità della trasfigurazione di Clizia in creatura angelicata, anche a costo del sacrificio della donna e della rinuncia a lei da parte del poeta.

In effetti, il trauma della perdita, con la straziante determinazione del gesto di saluto che conclude la lirica e che vede Clizia «entrar nel buio», costituisce il *primum*

su cui ogni 'tempesta' successiva sarà modellata (cfr. Dolfi 1998b: 154). Anzi, l'addio sarà un momento insistentemente riproposto (con varie gradazioni, fino alla risolutezza epigrafica dell'*Ombra della magnolia...*), nell'evoluzione di una figura, in fondo da sempre attiva sotto il segno dell'assenza, che si è ormai irreversibilmente incamminata in un viaggio di progressiva scorporazione che giungerà alla divinizzazione, *sub specie Christi*, delle *Silvae* o all'astrazione del puro pensiero del *Sogno del prigioniero* (cfr. Dolfi 1998b: 155). Non a caso l'epigrafe che compariva in «Tempo», «Porque sabes que siempre te he querido», poneva in rilievo il motivo amoroso, riprendendo una *romance* di Valéry Larbaud, *La rue Soufflot*, dove, all'interno di una struttura già di iberica memoria, è incastonato un verso probabilmente estrapolato da una canzone spagnola, secondo la «procedura dell'intarsio eterolinguistico» cara anche a Montale (Grignani 1998a: 171).

Lo spostamento dell'asse su un piano esplicitamente politico avviene con l'edizione luganese del 1943, quando la citazione da Larbaud cade a favore della sferzante invettiva di Agrippa D'Aubigné, tratta dall'invocazione a Dio di *Les Tragiques*, poema sulle guerre di religione tra cattolici e protestanti dato anonimamente alle stampe nel 1616 e composto di sette libri modellati sui sette sigilli dell'Apocalisse (e forse allora non è un caso che il numero sette ricorra anche per le sezioni della raccolta montaliana). La chiara allusione alle vicende contingenti avrebbe reso l'opuscolo impubblicabile nell'Italia fascista e tuttavia lo scarto temporale innescato dalla mediazione letteraria rilancia immediatamente il senso su un piano universale. Per Solmi si tratta di un denominatore comune a tutta la generazione, che, avendo vissuto la guerra durante l'adolescenza, l'ha introiettata come «elemento strutturale del mondo contemporaneo» o addirittura come «struttura irrazionale e metafisica» (Solmi 1976: 274).

Avvalendoci ancora delle parole di Solmi, dopo l'«universalismo nativo» degli *Ossi* si affaccia «un universalismo, per dir così, puntuale, storico, del tentativo, talora espresso, più spesso latente, di rovesciamento all'infuori delle linee di un destino individuale fino a farle combaciare, almeno per un punto, con le linee di un destino, di una storia comune» (Solmi 1976: 298). Del resto, in un'intervista del 1951, Montale stesso avverte:

L'argomento della mia poesia (e credo di ogni possibile poesia) è la condizione umana in sé considerata; non questo o quello avvenimento storico. Ciò non significa estraniarsi da quanto avviene nel mondo; significa solo coscienza, e volontà, di non scambiare l'essenziale col transitorio. Non sono stato indifferente a quanto è accaduto negli ultimi trent'anni; ma non posso dire che se i fatti fossero stati diversi anche la mia poesia avrebbe avuto un volto totalmente diverso (*SMA*: 1591).

La bufera che apre la raccolta – e che innesca un campo semantico in progressiva e coerente strutturazione, atto poi a rifrangersi nei dettagli delle singole liriche, con un'intensità massima nella parabola di *Finisterre* – vale, dunque, sempre in una triplice accezione (privata, storica e metafisica), muovendosi su livelli effettivamente interpolati, dal momento che la guerra non rappresenta che l'apice del male cosmico insito in tutte le cose e che a causa di essa si compie la rottura definitiva con Clizia.

L'eliminazione della dedica amorosa desunta da Larbaud a favore del messaggio storico-ideologico di D'Aubigné sintetizza in qualche modo la rinuncia alla realizza-

zione del sogno di Clizia in nome di un compito etico, di una redenzione collettiva avvertita nella pienezza della sua urgenza per il drammatico precipitare degli eventi. Per questo una nuova trasformazione della donna è sentita come necessaria, non essendo più sufficienti gli «occhi d'acciaio», gli amuleti e i guizzi epifanici delle *Occasioni*. Il suo ruolo di creatura angelica e 'salutare', la sua natura ipostatica e divina devono giungere a pieno compimento se davvero si vuole perseguire il tentativo di una salvezza «per tutti», se ancora è possibile preservare l'*humanitas* dall'erompere della barbarie bellica. Il poeta non può più permettersi «il [...] dubbio d'un tempo»: l'atto di fede deve essere totale, fino al sacrificio del persona amata.

Per risorgere *visiting angel* Clizia deve prima allontanarsi dalla sfera terrena, annullarsi come donna, fuoriuscire dalla dimensione individuale e contingente che il legame con il poeta comporta. Dopo la sezione *in vita* rappresentata dalle liriche delle *Occasioni*, il *Canzoniere* montaliano introduce così le rime *in morte*, conferendo all'«entrar nel buio» della poesia eponima della *Bufera* la funzione di rottura, il rilievo di «episodio emergente» (Scaffai 2002: 146). Ed è per questa struttura di fondo e per l'iscrizione del canto d'amore sotto il segno dell'assenza, più che per studiati rimandi puntuali, che Montale ha parlato di petrarchismo a proposito di *Finisterre*:

Le *Occasioni* erano un'arancia, o meglio un limone a cui mancava uno spicchio: non proprio quello della poesia pura nel senso che ho indicato prima, ma in quello del *pedale*, della musica profonda e della contemplazione. Ho completato il mio lavoro con le poesie di *Finisterre*, che rappresentano la mia esperienza, diciamo così, petrarchesca (SMA: 1482-1483).

Un petrarchismo che viene comunque inglobato nel dantismo del lessico e della tecnica allegorica, in virtù della quale Clizia diventa una sorta di personificazione dei valori di una tradizione plurisecolare da opporre all'impazzito «fandango» dei tempi, pur conservando una consistenza a tutto tondo che non la separa ancora *tout court* dalla sua corporeità. Gli *input* stilnovisti sono infatti corretti da suggestioni elisabettiane, che mantengono operante il piano sensibile: la *silhouette* dell'angiola rastrema sì i connotati fisici, ma mai fino al grado zero (si consideri ad esempio il gesto di scostare la «nube dei capelli» dalla «fronte», che Montale commenta come «ricordo realistico»).

La resistenza opposta alla guerra si concretizza nella dicotomia, protratta per la misura dell'intero componimento, tra interno ed esterno. Agli spazi aperti, minacciati dal flagello della «grandine», saturati da inquietanti suoni di «sistri» e «tamburelli», percorsi da uno «scalpiccio» scomposto e irrefrenabile, fa da contrasto lo spazio chiuso di Clizia, che nei «mogani» e nei «libri rilegati» contiene l'eredità di una preziosissima civiltà. Non a caso il rifugio della donna è chiamato «nido», termine certamente non neutro dopo l'accezione fissata da Pascoli di involucro protettivo, uterino, di fragile cerchio larico da salvaguardare contro le insidie del male. Il 'dentro' su cui imperversa la bufera è il baluardo di una *ratio* e di una cultura assediata, da difendere strenuamente, persino a livello grafico visto il ricorso alle parentesi ai confini della strofa (cfr. Marchese 1977: 137-138; Rovigno 1994: 23).

Coerentemente, mentre i luoghi deputati alla presenza di Clizia sono in prevalenza orchestrati sulla /s/, /t/ e /n/, il «teatro della tregenda» è gravato da consonanti più «fragorose» in quanto geminate o combinate (Dolfi 1998b: 152). In generale la bufe-



ra, che costituisce il motivo dominante del testo, è resa principalmente attraverso le percezioni uditive («sgronda», «lunghi tuoni», «suoni di cristallo», «schianto rude», «sistri», «il fremere / dei tamburelli», «lo scalpicciare del fandango»), quasi a proporre un rovesciamento infero della dannunziana *Pioggia nel pineto*. Se lì la sinfonia consacrava il perfetto panismo tra uomo e natura (una natura che tra l'altro finiva per risultare funzionale all'esternazione della potenza umana e dominata dallo spirito creatore dell'artista), nella *Bufera* un'incontrollabile forza dilaga incrinando gli argini. Regna il disordine, la «magnolia», simbolo della «grande famiglia umana» (Isella 2003: 4), è piagata dalla grandine, sulla terra si aprono voragini tartaree (la «fossa fuia») in cui gli uomini vengono inghiottiti («qualche gesto che annaspa»).

Quello che nella prima strofa poteva ancora presentarsi come fenomeno essenzialmente atmosferico (cfr. Rovegno 1994: 23) – l'aggettivo «marzolini» propone un puntuale riferimento cronologico – diventa, nel complesso articolarsi di un testo che anche solo per lunghezza si collega alle ultime *Occasioni*, allegoria della minaccia nazifascista. Nella quarta strofa avviene infatti uno scarto, poiché il connettivo «e poi» introduce una serie di immagini che valgono per il loro significato simbolico ed evocativo. Ma prima, nella terza lassa, vi è un momento intermedio, quando il lampo «candisce / alberi e muri e li sorprende in quella / eternità d'istante». Sul piano meramente letterale la folgore improvvisa illumina la scena fissandola nella percezione dello spettatore, ma allo stesso tempo acquista la valenza di segno rivelatore se subito scatta l'analogia con l'«icona» di Clizia, qui triadicamente declinata in «marmo manna / e distruzione». Del resto, l'essenza della donna era anticipata già nel «lampo che candisce», che costituisce una delle tante varianti del binomio fuoco-ghiaccio intrinsecamente legato al cognome germanico di Irma (cfr. Rebay 1998: 41). Non solo: la sospensione che «raccolge in uno la trama delle cose» (Givone 1998: 79) è pressoché coincidente con la definizione che Montale aveva dato dell'arte in un lontano scritto su Pea:

E allora l'arte [...] ci appare al suo posto, realtà vicino ad altre realtà, eternità d'attimi dispersi in un mare di esperienze vive che li condiziona, li avvolge (*SMP*: 37).

Quel «lampo» diventa allora il *trait d'union* tra la concretezza di un temporale marzolino, l'epifania di Clizia, il cortocircuito del ricordo, l'annuncio dell'imminente catastrofe bellica e il ruolo conoscitivo e salvifico della poesia.

La nuova trasfigurazione di Clizia comporta un superamento, un ulteriore passo avanti rispetto alle *Occasioni*, un fideistico salto nel «buio» per una scommessa che ormai non può che essere totale. Ciò che salda la donna al poeta è «più che l'amore», ossia qualcosa che va oltre, senza tuttavia annullarlo, il sentimento terreno che li unisce («Più che l'amore NON è riduttivo»). L'amore, sebbene sacrificato, vissuto nella desolante dimensione della lontananza, non è negato, ma diventa piuttosto veicolo di un senso maggiore in cui è inglobato. L'espressione «strana sorella» non intende certo virare il discorso verso una sfera affettiva neutra, depauperata di erotismo, bensì sottolineare il comune destino, riprendendo l'appellativo che nella Bibbia è riservato alle mogli per indicare, appunto, la maggiore importanza del legame di stirpe, di appartenenza a un popolo su quello interpersonale.

La lirica si chiude sul saluto di Clizia («ti rivolgesti e con la mano [...] mi salutasti») e sul suo «entrar nel buio», secondo stilemi tipici dell'*imagery* sepolcrale»

(Scaffai 2002: 145). È una vera e propria catabasi, preparata da un vocabolario dantesco e da una «struttura scalare che non conosce momenti di risalita» (Dolfi 1998b: 151). Il valore fortemente simbolico del gesto si appoggia dunque su un alto tasso di letterarietà, tanto che lo stesso addio di Clizia ricalca, con analoga collocazione in clausola, quello della Silvia leopardiana (cfr. Lonardi 1980: 34). Ed è grazie a questo tramite che scatta una prima, seppur fugace, sovrapposizione con Arletta, poiché, come ha dimostrato la Grignani, alla genesi della figura, fantasmatica epperò costantemente presente fin dagli *Ossi di seppia*, sottostà proprio tale modello, in collusione con l'archetipo dei miti di rapimento e ctonii (cfr. Grignani 1998: 17).

Questa *descensio ad inferos* si collega al finale degli *Orecchini*: «La tua impronta / verrà di giù: dove ai tuoi lobi squallide / mani, travolte, fermano i coralli». Va infatti ricordato che *La bufera* fu composta dopo *Gli orecchini* e poi dislocata in prima posizione per la sua carica simbolica. Così come il riferimento storico delle «squallide / mani» allo sterminio degli ebrei è una dichiarazione montaliana resa *a posteriori*, non essendo ancora iniziata nel 1940 l'*Endlösung* nazista, per cui la mani «travolte» potrebbero invece essere le stesse che nella *Bufera* compiono «qualche gesto che anaspà», prima di essere inghiottite nella «fossa fuia». Il processo di sublimazione verso una natura divina ha dunque come condizione pregressa l'attraversamento del mondo ctonio, secondo un itinerario già percorso dal Cristo dei Vangeli apocrifi e del canto XII dell'*Inferno* dantesco, o, anche, secondo il principio mistico di risalita professato dalla dottrina frankista (cfr. De Caro 1999: 50).

Il gesto di Clizia non va però confuso con quello immediatamente precedente di vite loro malgrado precipitate nella «fossa fuia»: il suo atto è volontario, tanto che l'ultimo emistichio potrebbe benissimo avere il valore di una subordinata finale (cfr. Rovegno 1994: 30). La novella Euridice (cfr. Bárberi Squarotti 1974: 213 e Lonardi 1980: 34) lascia il cantore nello stato di chi non può che assistere impotente a una decisione irremovibile. Il distacco, sebbene teleologicamente rapportato a una salvezza collettiva, si connota in sostanza come un abbandono. E se da una parte il poeta sa che tale separazione è resa necessaria dalle circostanze, dall'altra soffre la medesima inadeguatezza di Orfeo. Ritorna in filigrana il «delirio [...] di immobilità» di Arsenio, il senso di colpa per l'incapacità qui di fermarla, altrove di seguirla (il «Sparrir non so né riaffacciarmi» di *Su una lettera non scritta*). La lineetta che spezza il verso conclusivo indica che qualcosa si è infranto anche nell'io personaggio, rimasto dimidiato nella solitudine (cfr. Dolfi 1998b: 152).

Alla complessità dei significati corrisponde una tessitura sintattica elaborata, che si avvale del periodo lungo, per cui l'arcatura metrica raramente riesce a contenere l'unità frasale. La tensione che si accumula per i frequenti *enjambements*, che procrastinano le pause, e per la continua dilazione dello scioglimento della principale crea un'attesa che accresce la drammaticità del testo (cfr. Barile 1989: 271). I piani del discorso si intrecciano, aprendo cospicue incidentali (delimitate dalle parentesi o dai trattini) e subordinate relative, rette da sintagmi nominali che tuttavia rimangono inconclusi («La bufera che sgronda [...]», «il lampo che candisce [...]»). Ma all'interno dell'ampia struttura la costruzione risulta prevalentemente nominale, frastagliata tra parentesi, puntini di sospensione e similitudini irrelate, come a testimoniare il tenta-

tivo di porre in relazione le cose e l'estrema difficoltà di riuscirvi (cfr. Croce 1998: 473).

Il crescendo paratattico affastella una serie di eventi in un infinito differimento dell'azione, proseguendo idealmente nel vuoto, nel silenzio, nel «buio» dell'immagine finale (cfr. Coletti 1998: 153). Ma più che spia dell'«assolutezza ontologica» della bufera (Pieraccini 1996: 287) o segno – estremizzato l'atto mancato dei *Mottetti* – dell'impossibilità di un ritorno di Clizia (cfr. Bozzola 2006: 73), l'assenza di predicato riflette piuttosto la liminarietà del momento, per cui la donna è perduta ma non ha ancora le ali per attraversare i cieli in abbacinanti visitazioni. La sospensione corrisponde allo sgomento del poeta, in un frangente in cui la catastrofe della guerra, così come la trasfigurazione di Clizia, è percepita come prossima ma non ancora dotata di un aspetto ben preciso. Tra l'altro il versante dell'azione pertiene per antonomasia a Clizia (il poeta resta invece irriducibilmente fedele al personaggio di Arsenio), anzi è proprio qui che viene richiesto alla donna un impegno ulteriore, per cui, nel momento in cui scompare, la sintassi non può che rimanere ellittica, privata del suo verbo.

I versi sono quasi tutti endecasillabi (tranne due settenari e un quinario). Rimano *tuoni:suoni, manna:condanna, quella:sorella e tamburelli:capelli*, che però si inseriscono in un ricco tessuto sonoro di quasi-rime (*oro:ancora, fuia:buio*, per citare solo quelle a fine verso), assonanze e consonanze, con una particolare insistenza sulle liquide /r/ e /l/, semplici o implicate. Frequente è inoltre il ricorso a parole sdrucchiole: «grandine», «sorprendono», «mogani», «zuccherò», «palpebre», «alberi», «fremere».

\*

1. *bufera*: il momento topico della bufera, presente nella poesia montaliana fin dagli *Ossi di seppia*, è sempre maggiorato da significati metaforici. Qui, come scrive lo stesso Montale a Guarnieri, è sia la seconda guerra mondiale che la «guerra cosmica, di sempre e di tutti». In questa doppia accezione l'immagine, già anticipata nell'ultima sezione delle *Occasioni*, torna in più luoghi di *Finisterre*.

*sgronda*: 'scroscia', 'rovescia', 'svuota', qui usato transitivamente (nella forma intransitiva si trova invece in *Verso Vienna*: «Emerse un nuotatore, sgrondò sotto / una nube di moscerini»). Il verbo, la cui densità espressiva è già nel rafforzamento della /s/, che oltretutto fomenta lo scontro consonantico, aggiunge al significato denotativo l'idea di un improvviso e violento riversarsi di acque da tempo addensate. Nella prosa *Da Gerusalemme divisa*, in *Fuori di casa* (PR: 505), si avrà al contrario «la luce» che «sgronda dagli alberi».

1-2. *sulle... magnolia*: è l'albero «emblematico della grande famiglia umana e della sua stessa civiltà» (Isella 2003: 4), come già in *Tempi di Bellosguardo* («Dere-litte sul poggio / fronde della magnolia»). All'interno della *Bufera* tornerà nell'*Ombra della magnolia...* e, in senso più strettamente larico, nell'*Arca*. Costituisce dunque un

baluardo di resistenza opposto al dilagare dell'aggressività bellica e delle forze malfiche. Le sue foglie sono infatti «dure», sì per «precisa annotazione realistica» (Isella 2003: 4), ma anche in quanto espressione di tenacia e difesa.

3. *grandine*: la «grandine» incombe sulla tranquillità del «nido / notturno», ma è anche, perlomeno dal mottetto *Infuria sale o grandine?...*, legata all'immagine di Clizia, da essa minacciata ma dotata di scorza ugualmente inscalfibile (dagli «occhi d'acciaio» al «marmo» del suo «carattere»).

4. *i suoni di cristallo*: i «suoni di cristallo» sono appunto quelli dei chicchi di «grandine» che battono contro i vetri del «nido / notturno». La parentesi che delimita questa seconda strofa racchiude anche da un punto di vista grafico la dimora di Clizia. Se in *Nuove stanze* la «tregenda / d'uomini» veniva avvistata «Là in fondo», ora il riparo è sfidato da una distanza pericolosamente ravvicinata, anche se non diremmo che l'instaurarsi della rima *suoni:tuoni* basti a testimoniare un'irruzione nei suoi confini (cfr. invece Rovegno 1994: 23-24). La «campana di vetro» percepita fin dagli *Ossi di seppia* è trasferita, mutata di segno da negativo a positivo, nell'altrove di Clizia, a protezione di quell'«antiquaria [...] raffinatezza» d'interni che convoglia i valori *d'antan* (Dolfi 1998b: 153).

4-5. *nido notturno*: il termine in sé indica, almeno dopo Pascoli, rifugio e protezione dalla minaccia esterna. Per De Caro si tratta della pensione Annalena (cfr. De Caro 1999: 122). Ci sembra però più probabile un riferimento alla dimora americana della donna ormai partita, anche per l'indicazione fornita dall'aggettivo «notturno», che connota *tout court* il «nido». Nella logica della differenza dei fusi orari (cfr. Isella 2003: 5), è infatti sempre tale nella veglia e dunque nella percezione del poeta.

5. *ti sorprendono*: 'ti destano dal sonno', in quanto Clizia è sorpresa dalla tempesta mentre dorme.

5-7. *dell'oro... rilegati*: l'oro è quello del tramonto, che ormai, essendo notte, si è spento, ma che prima illuminava i mobili di mogano presenti nella dimora di Clizia, così come i libri preziosamente rilegati, che assurgono a simbolo di quella civiltà e cultura che la guerra imminente sta per travolgere. Martelli rimanda al Rilke di *Larenopfer*, nello specifico alla poesia *Veglia* nella traduzione di Errante: «Brucia d'oro ai libri il dorso / lungo taciti scaffali» (cfr. Martelli 1977: 164, n. 32).

7-9. *brucia... palpebre*: di quel tramonto resiste ancora un barlume negli occhi della 'musa addormentata'. Clizia è portatrice della luce della ragione e dei valori umani, li custodisce restando in qualche modo sempre vigile, persino nel sonno. Il verbo «brucia» indica infatti un consumarsi perdurando (cfr. Isella 2003: 5), quindi un tener vivo e alimentare. Per quanto riguarda la «grana di zucchero», la lezione di «Tempo» recava «pimento di zucchero». Nosenzo pertanto suggerisce di leggere «grana» nel senso di 'tinta color carminio' ricavata dai corpi secchi di una specie di cocciniglia, con riferimento al luccichio dei cristalli di zucchero (cfr. Nosenzo 1995-1996: 16-17). Ma, innanzi tutto, il «pimento» è una spezia piccante, rapportabile solo

per via etimologica al *pigmentum*; in secondo luogo, il sintagma ci sembra maggiormente affine ai «quadri di zucchero» che compaiono nel *Carnevale di Gerti* (benché li ingannevoli al pari del «paese» evocato dagli incantesimi della donna). Diremmo dunque che sia da confermare il significato assai più diffuso di 'chicco', 'granello', in riferimento alla esigua quantità della sostanza (e della speranza). Anna Dolfi propone un interessante parallelo con l'esempio di Bergson, citato anche da Sartre, sulla necessità «d'attendre que le sucre fonde» per una percezione completa, di durata, dell'oggetto. Il mancato completamento dello scioglimento determina allora apparizioni solo parziali, «viste di profilo», almeno fino alla reintegrazione, sotto forma di «sogno», della pienezza di Clizia in conclusione di raccolta (Dolfi 1998b: 155). Il «guscio» è la 'cavità dell'occhio', la 'parte interna della palpebra', come in Pascoli, *Primi poemetti, Suor Virginia*, I, «gli occhi nel loro guscio».

10. *il lampo che candisce*: Rebay ha notato come l'espressione sia intrinsecamente connessa a Clizia poiché il «lampo» evoca il fuoco e «candisce» il biancore e la lucentezza del ghiaccio, ricomponendo pertanto il cognome germanico di Irma. E visto che *nomina sunt omina*, Brandeis sigilla il destino di Clizia, dettando il trittico «marmo manna / e distruzione», che infatti la donna porta «sculpto» in sé (cfr. Rebay 1998: 41-42). Tuttavia, mentre per il «fuoco / di gelo» di *Iride* – che Rebay chiama a confronto – il legame con il ricordo di Clizia è diretto, essendone il veicolo («or che un fuoco / di gelo porta alla memoria [...]»), qui il «lampo» scaturisce innanzi tutto da una situazione concreta (la bufera «marzolina»). Non si tratta dunque di un'abbacinante emanazione dell'amata, benché possa forse aver suggerito per analogia le «componenti del carattere» di Clizia. Il «lampo» è un motivo tipico della poesia montaliana, per la capacità di immobilizzare il dato di realtà, sia quando si presenta come fenomeno naturale, sia quando è un artificiale «lampo di magnesio» (come in *Dov'era il tennis...* e in generale nell'intera quarta sezione, inizialmente intitolata *Lampi e dediche*). Si instaura dunque una sotterranea complicità con il compito stesso della poesia: sulla scorta di Hölderlin (*Wie wenn am Feiertage...*), il «lampo» rivela il suo ultimo significato di parola poetica, che «può aspirare solamente a una creazione d'essere ottenuta mediante l'arresto del divenire» (Martelli 1977: 101). La scelta del verbo «candisce» è preparata da «nimba di candore» di *Cave d'autunno* e dalla «faccia candente del cielo» di *Fine dell'infanzia* (per la forma aggettivale Mengaldo suggerisce una derivazione carducciano-dannunziana: cfr. Mengaldo 1975: 101) e proseguirà, nella logica di una sempre maggiore sintesi, nei «propilei canditi» di *Luce d'inverno*. Proprio per la compromissione poi esplicitata con i «canditi», si crea un'anfibologia che affianca al biancore abbagliante l'idea di dolce, fungendo da *trait d'union* tra la «grana di zucchero» e la «manna» (cfr. Rovegno 1994: 26; Isella 2003: 5).

11. *li sorprende*: nella redazione di «Tempo» si leggeva «li sospende». Il senso della nuova lezione non varia molto, ma la simmetria con «ti sorprendono» della strofa precedente instaura una voluta connessione. Non la interpreteremmo tuttavia come un indizio di commistione tra esterno e interno, che quindi ne risulterebbe già irrimediabilmente intaccato (cfr. invece Rovegno 1994: 24-25), ma piuttosto come

coinvolgimento di tutti gli elementi – umani, vegetali e inanimati – nel destino minacciato dalla bufera.

12. *eternità d'istante*: gli «alberi e muri» vengono come bloccati nell'improvvisa luce del «lampo» che li rivela e abbaglia. L'ossimoro è frutto della complessa coesistenza tra essere e divenire, giacché per il poeta «Nestoriano» il dualismo di spirito e natura, divino e umano, eterno e transeunte è pura astrazione. Pertanto, come chiosa Lonardi, se di calco leopardiano si tratta, questo si configura come eco di una formula stilistica («questa / immensità» dell'*Infinito*), ormai lontana dal centro originario (cfr. Lonardi 2011: 31). Ma l'ardua scommessa dell'arte è proprio, a detta dello stesso Montale, realizzare «eternità d'attimi» (*SMP*: 37). E tutta la raccolta è infatti giocata sul duplice aspetto – storico e metafisico – degli eventi, poiché questi concretizzano una realtà ontologica, così come nell'eternità si fissano gesti peculiari e isolati, i soli che sopravvivono nel ricordo. L'«assolutezza morale» di Clizia non può inoltre che richiedere una «temporalità [...] abolita», una conservazione di un'ultima «grana di zucchero», bloccata nella sua combustione (Dolfi 1998b: 158 e 157).

12-13. *marmo... distruzione*: se è vero che, come Montale avverte, «sono le componenti di un carattere: se tu le spieghi ammazzi la poesia», d'altra parte, trattandosi – per ricorrere a una distinzione operata da Bozzola – di un'enumerazione concettuale e non di una didascalica ad omogeneità circostanziale (cfr. Bozzola 2006: 57), occorre tentare una decifrazione. Su questa triade simbolica si sono infatti soffermati molti critici, mettendo di volta in volta a fuoco varie caratteristiche delle sostanze citate (freddezza, durezza e inflessibilità per il «marmo»; spiritualità, dolcezza, energia vitale per la «manna»; forza vittoriosa o capacità di sacrificio per la «distruzione») ed elevandole a correlativi oggettivi della personalità di Clizia. De Caro riconduce invece l'insieme ai tre sovrani dell'universo secondo la dottrina di Jacob Frank, ossia Potere, Vita e Angelo della Morte (cfr. De Caro 1999: 59). La «rapidissima icona luminosa» (Pieraccini 1996: 286), qui più vicina al triplice volto lunare (Artemide, Seleno, Ecate) che alla simbologia solare che poi dominerà incontrastata, è a nostro avviso un'amalgama di incorruttibilità morale («marmo»), dolcezza vitale («manna») e potenza annientatrice («distruzione»), che connota Clizia ma nondimeno, almeno per quanto riguarda gli ultimi due elementi, l'effetto che questo amore ha sul poeta.

13-14. *ch'entro... condanna*: il «lampo» che sbianca all'improvviso la scena rivela anche, con la stessa potenza epifanica, l'essenza di Clizia, connaturata alla sua figura come uno stigma («scolpita»). Il «carattere» della donna, proprio per la purezza aliena da compromessi e disposta al sacrificio, costituisce quindi la sua «condanna».

14-15. *e che... sorella*: il comune destino di «condanna» unisce la donna al poeta in un vincolo ancora più profondo di quello amoroso. Montale dirà a Silvio Guarnieri che «più che l'amore NON è riduttivo», ossia non esclude l'amore ma lo oltrepassa. Alcuni hanno sottolineato come sia la bufera ad assumere il ruolo di «fattore dispersivo e coesivo insieme», saldando il legame tra i due protagonisti, parimenti travolti e dunque affratellati nel dolore (Rovegno 1994: 35). L'irruzione della Storia supera insomma le vicende della storia privata, inglobandole in una sfera più grande. Per altri,

invece, il «più che l'amore» deriverebbe dal fatto che il rapporto non riguarda due persone di ugual grado, bensì un uomo e una creatura semidivina (cfr. Isella 2003: 5-6), tanto che in *Clizia nel '34* si dirà che «non era amore quello / era come oggi e sempre / venerazione». L'espressione, che ricalca il titolo di una tragedia dannunziana (cfr. Zollino 1989: 316), va secondo noi ricondotta a un modulo già sperimentato: nella *Lettera levantina* del 1923, pubblicata tra le *Poesie disperse*, si legge infatti «più che il senso / che ci rende fratelli degli alberi e del vento; / più che la nostalgia del terso / cielo che noi serbammo nello sguardo; / questo ci ha uniti antico / nostro presentimento / d'essere entrambi feriti / dall'oscuro male dell'universo». Anche il significato non deve essere molto distante, perché la precisazione «più che l'amore» consegna al legame tra il poeta e Clizia un senso ulteriore, accresciuto da una specola allargata a contemplare il «folle / mortorio» delle stragi e la sofferenza cosmica. È il condiviso destino di dolore, rinuncia, consapevolezza del male e della necessità di sacrificare gli obiettivi privati a causa di forze maggiori che cementa l'unione. Per l'appellativo di «sorella» Anna Dolfi propone un rimando a una delle *leyendas* di Bécquer, *El rayo de luna*, tradotta da Montale per la raccolta di *Narratori spagnoli* curata da Carlo Bo nel 1941. Nella *quête* amorosa di Manrique, a caccia dell'immagine femminile che aveva creduto di intravedere una notte, si nasconde il bisogno di trovare «un espíritu hermano», un «desiderio» dunque di condivisione soprattutto «metafisica» (Dolfi 1998b: 154). L'aggettivo «hermano» non a caso tornerà in *Iride*, dove i «fiori del deserto, tuoi germani» riattiverebbero così a distanza quella commistione tra Leopardi e Bécquer su cui si muove l'esergo dei *Mottetti*, con un gioco di specchi ancora più calcato visto che «german» è anche nel *Passero solitario*. Ma l'epiteto è da leggersi anche come il riconoscimento di una comune origine tra cultura giudaica e cultura cristiana (cfr. de Rogatis 2004: 75). Dovendo sciogliere, traslittereremmo «strana» con 'particolare' e non con 'estranea' o 'straniera' e «sorella» con l'accezione che il termine assume nella Bibbia, dove anche la consorte è così definita. La *confraternity* va poi estesa, per De Caro, al concetto di Amor teosofico (cfr. De Caro 1999: 122). Di sicuro il vincolo sororale è chiamato in causa da Montale per evidenziare una convergenza di nature affini, come accadrà nell'*Anguilla*, quando sarà l'acquatico animale a essere «sorella» della donna. A questo proposito si veda anche la lettera che Irma Brandeis scrisse a Rebay (riportata in Rebay 1983: 304) per «evitare l'errore di leggere i riferimenti di Montale alla Palestina o al Canaan o all'Oriente come sfondo di colore piuttosto che come consapevolezza di duemila anni di eredità atavica [old blood heritage], e riguardo a ciò con un senso di fratellanza [confraternity] che merita più riflessione di quanto penso finora non abbia ricevuto».

16. *schianto rude*: in «Tempo» si leggeva «lo scroscio vasto», poi corretto a favore di un'immagine più esplicitamente bellica (in *pendant* con «il colpo che t'arrossa / la gola e schianta l'ali» di *Giorno e notte*), capace di causare una «distruzione dello spazio» (Dolfi 1998b: 155).

16-17. *sistri... tamburelli*: sono materiali pascoliani. In particolare i «sistri» erano usati dagli egizi nelle cerimonie in onore della dea Iside e come segnali di guerra. Ma li troviamo anche nella danza orgiastica della *Nave* dannunziana, da cui Montale trae diversi elementi per la costruzione di questa strofa (cfr. Mengaldo 1975: 39). Ai mo-

delli letterari si sovrappongono anche la tradizione operistica. Per Aversano la fonte principale è la *Carmen* di Bizet (nel testo italiano di de Lauzières), atto II, scena I, «All'udir dei sistri il suon [...]. In tocchi allegri il tamburel / alle chitarre accompagnate, / ci fa sentir col pizzicato, e la canzon e il ritornel» (cfr. Aversano 1984: 63). Per altri, invece, Montale riprende piuttosto la fine del I atto della *Giovanna d'Arco* di Verdi, dove i sistri risuonano insieme ai cembali (cfr. Riccardi 2004: 356). Comunque, al di là della probabile convergenza di memorie librettistiche e poetiche, sono elementi dalla forte carica fonosimbolica, che valgono come correlativi della guerra.

17. *fossa fuia*: anche la «fossa fuia» deriva dalla *Nave* («Or dicci se dobbiamo / tutti morire nella Fossa Fuia»), all'interno di una generale ripresa del fulcro della tragedia dannunziana (cfr. Mengaldo 1975: 39). Ma a sua volta D'Annunzio rielabora un termine dantesco, usato nella *Commedia* sia nel senso di 'nascosta', 'oscura', sia in quello di 'ladra', 'malvagia'. A parte Rovegno, che preferisce il primo significato per via del nesso fonico con «buio» e perché il gesto di Clizia è deliberato (cfr. Rovegno 1994: 33), il resto della critica opta per la seconda accezione. In effetti la catabasi di Clizia è sì volontaria, ma l'aggettivo «fuia» non è però riferito a quella discesa, bensì alla terra trasformata in voragine infernale intenta a fagocitare i «nati-morti», gli uomini che vi si agitano al pari di dannati. Di qui la valenza di «sagace dantismo» rilevata da Contini (Contini 1968: 827).

18. *fandango*: propriamente è una danza secentesca di origine andalusa, nata su una misura binaria e lenta, poi mutata in un rapido ritmo ternario solitamente accompagnato da castagnette. Rientra pertanto nella serie di danze («giga», «furlana», «rigodone», «carioca», «sardana», «trescone») che nella seconda e terza raccolta ricorrono con «timbro funesto» (Macrí 1996: 245) per il loro andamento esagitato. La suggestione filtra nuovamente attraverso il libretto d'opera. Aversano cita Da Ponte per l'aria cantata da Cherubino nel I atto delle *Nozze di Figaro* («Ed invece del fandango / una marcia per il fango»: cfr. Aversano 1984: 63), mentre Lonardi la *Bohème* pucciniana, da cui già derivava il «rigodone» dei *Mottetti* (cfr. Lonardi 2003: 93). Alla metafora del «fandango» Montale ricorre anche nella lettera a Irma del 23 giugno 1939: «Non posso scrivere a mano perché le mani ballano il fandango».

19. *qualche... annaspa*: è quello degli uomini in lotta per la sopravvivenza, per non essere inghiottiti nella «fossa fuia» e diventare le «squallide / mani, travolte» degli *Orecchini*.

20. *ti rivolgesti*: il *topos* della separazione e il buio della lontananza sono un *Leitmotiv* su cui si orchestra l'intero ciclo di Clizia, dal mottetto *Lo sai: debbo riperderti e non posso...* al distacco definitivo dell'*Ombra della magnolia...* Clizia-Euridice si gira un'ultima volta verso il poeta, a rendere ancora più straziante l'addio e il senso di impotenza di chi non sa «trattenerla a sé» (Dolfi 1998b: 155; per l'ipotesi mitico cfr. anche Bárberi Squarotti 1974: 213 e Lonardi 1980: 34).



20-21. *sgombra... capelli*: può essere un accusativo di relazione (cfr. Nosenzo 1995-1996: 24) o un participio passato forte (cfr. Isella 2003: 6). È comunque un tipico *senhal* di Clizia, di cui viene spesso ricordata la frangetta e l'abitudine di scostarla con la mano per liberare la fronte spaziosa («Sgombra la fronte; ricordo realistico» scriverà Montale a Guarnieri). Una possibile intermediazione letteraria è ancora *La nave* di D'Annunzio, dove l'immagine è pressoché identica: «scrolla il capo per liberar la fronte dalla nube dei capelli» (cfr. Zollino 1989: 318).

22. *per... buio*: il «per» non ha valore esclusivamente temporale, ma anche finale, poiché il gesto di Clizia è volontario: l'assenza coincide con l'inizio della missione di salvezza. Il «buio» è quello della lontananza, della separazione dei due amanti, ma è anche la tenebra della minaccia bellica, nonché la morte («Il buio è tante cose; distanza separazione, neppure certezza che lei fosse ancora viva» spiegherà Montale a Guarnieri). E se è vero che si può parlare di svuotamento di sé, autoannullamento e *kénosis* (cfr. Rovegno 1994: 31), questo varrà soprattutto per le *Silvae*. In *Finisterre* lo sguardo resta in un certo senso ancorato alla terra, gravato dalla nostalgia e dal dolore che l'addio comporta. È una *descensio ad inferos* che Clizia deve compiere per metamorfosarsi in angiola, nella «trasmigratrice Artemide» della *Frangia dei capelli...*, una volta risorta dal «di giù» degli *Orecchini*. Il «buio» come spazio acheronteo è anche nell'*incipit* del IV *Mottetto*, «Lontano, ero con te quando tuo padre / entrò nell'ombra e ti lasciò il suo addio», mentre nella chiusa epigrafica di *Trascolorando*, «Chi dà luce rischia il buio», è confermato il prezzo da pagare da parte di chi assurge a creatura salvifica. È dunque in chiusa di lirica che si ammette l'«evento scatenante prioritario», rivelando una costruzione per analessi (Dolfi 1998b: 156). Zollino suggerisce anche il confronto con due luoghi dannunziani: «per entrar col fratello nel buio» da *Asterope* e «eravamo già morti, già entrati nel buio» da *Il fuoco* (cfr. Zollino 1989: 318).

## Lungomare

Publicata in «Il Tesoretto», Almanacco de 'Lo Specchio' 1941, Milano, Mondadori, 1940 e presente in *Fin*<sup>1</sup>, *Fin*<sup>2</sup> e in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 Montale chiarisce: «Lungomare. Non c'è Clizia; è tutto realistico, la palizzata e il resto. Piccolo madrigale di secondaria importanza. S'arricciasci, particolare realistico» (*SMA*: 1516).

Benché sia seconda nell'ordine di successione, la composizione è antecedente rispetto a quella della lirica incipitaria, ma la chiave di lettura impostata con *La bufera* condiziona necessariamente anche l'interpretazione di questo temporale rivierasco, che pertanto si carica di inquietanti allusioni belliche (l'entrata dell'Italia in guerra avviene del resto nel giugno del 1940). L'istantanea del litorale su cui incombe un cielo plumbeo, percorso da raffiche sempre più forti e squarciato da improvvisi fulmini, dischiude sinistri presagi, confermati dal funesto «tonfo» del roditore e dalla violenza deflagrante della «miccia» della seconda terzina.

L'identificazione della dedicataria costituisce la *crux* esegetica del componimento, dal momento che, a detta dell'autore, «non c'è Clizia» (*SMA*: 1516), ma d'altro canto l'intera *suite* di *Finisterre* si pone sotto la sua insegna, tanto che nel progetto inviato a Macchia nel 1949 il sottotitolo della sezione era proprio *Poesie per Clizia*. A favore della piena attribuzione di *Lungomare* al ciclo che le pertiene è Scaffai, che vede nella deuteragonista di *Finisterre* un personaggio non «univocamente positivo e salvifico», con cui il poeta instaura un «rapporto talora conflittuale», prendendo in qualche modo le distanze dall'inscalfibile perfezione stilnovistica delle *Occasioni* e aprendo così la strada all'ingresso di nuove figure muliebri estranee al processo di sublimazione. Nella risposta a Guarnieri sarebbe in realtà celata la volontà di «delineare con nuovi tratti la medesima figura femminile» (Scaffai 2002: 149-150). Ne deduciamo che l'affermazione di Montale andrebbe dunque interpretata nel senso che non si può propriamente parlare di Clizia, creatura divinizzata, perché, essendo «tutto realistico», il discorso rimane sul piano del contingente, degli eventi storici e personali, per cui la donna è qui Irma nella sua umanità.

Nosenzo invece, da una posizione antitetica, affida alla destinataria di *Lungomare* un «ruolo di contrappunto», «un necessario chiaroscuro, una calcolata zona d'ombra opponentesi alla vicenda numinosa della donna angelo». Il rifiuto dell'interlocutrice che sembra offrire un amore più concreto otterrebbe quindi l'«effetto di dare risalto ulteriore alla figura di Clizia» (Nosenzo 1998: 85-86). Oltre alla lettera di Montale a Guarnieri, Nosenzo porta varie argomentazioni a sostegno di questa tesi. Poiché «è tutto realistico», è escluso che si tratti di Irma, ormai partita per l'America e quindi lontana per essere la protagonista di una lirica *in praesentia*. La notazione

«Troppo tardi / se vuoi esser te stessa!» non è inoltre conciliabile con la personalità vittoriosa di Clizia, ma semmai con l'inautenticità di una donna anche «fisicamente contrassegnata [...] dalla propria "ombra"», simile a quella che comparirà in *Serenata indiana*, poesia non a caso di «ambientazione marina» come *Lungomare*. Infine il termine «madrigale» utilizzato dall'autore, che richiama i *Madrigali privati* della sesta sezione, suggerisce piuttosto un occasionale «omaggio indirizzato a una figura femminile» forse somigliante a Clizia, ma senza esserlo (Nosenzo 1998: 83-84).

Sulla questione dell'incompiutezza esistenziale si appunta anche Croce, che evidenzia come l'estravaganza del testo scaturisca non tanto da un dato esterno, biografico, quanto dall'«impossibilità dell'ispiratrice di conquistare una piena individualità» (Croce 1998: 488). Maggiori dubbi prospetta Rovegno, che ricorda come nel primo nucleo (tematico e cronologico) di *Finisterre* Clizia sia in effetti impossibilitata ad agire, rileva l'inquietante analogia tra il «baleno» dello «sguardo» e uno dei connotati fondamentali di Clizia, ma finisce poi però per negare, per incompatibilità con il suo potere salvifico, questa attribuzione. Rovegno suggerisce allora un possibile accostamento con la figura umbratile di Crisalide, più coerente con il dramma dell'incompletezza che lega le due strofe (cfr. Rovegno 1994: 44-48). Su una probabile *contaminatio* tra il «tema della Donna salvifica» e quello della «Donna-Thanatos» si interroga Isella, che sospetta nei «lungheggianti cigli» un «*senhal* inequivoco» di Clizia, ma che legge altresì nei dettagli della «palizzata» del «lungomare» e del «sorcio» che cade dalla «palma» sicuri indizi di un'ambientazione ligure (Isella 2003: 7). Si tratterebbe quindi della Casa delle due palme di Monterosso e di una rapida apparizione del fantasma arlettiano (cfr. Isella 2003: 7; Ott 2006: 191).

A nostro avviso non è tanto il «Troppo tardi / se vuoi esser te stessa!» a escludere Clizia, perché se è vero che l'indecisione e l'incompiutezza sono maggiormente compatibili con Crisalide o (diventando, per *topos* letterario, vita precocemente spezzata) con Arletta, la precisazione cronologica «Troppo tardi» in relazione al contesto bellico le estromette dal discorso. La fatidica ora dello scoppio della guerra – se non bastasse il testo in sé considerato, un precedente è in *Dora Markus*, II, «Ma è tardi, sempre più tardi» – ha poco senso per un'amata commemorata come defunta fin dagli *Ossi di seppia*. Potrebbe invece riferirsi al fatto che la gravità della situazione impone alla donna il sacrificio di sé per il bene comune, impedendole di vivere secondo i suoi progetti, sogni, obiettivi personali per una necessaria metamorfosi in *visiting angel*. Oppure il «te stessa» potrebbe essere legato all'origine ebraica di Irma, che, per le leggi razziali, viene dunque rifiutata nella sua individualità.

È semmai la definizione di «piccolo madrigale di secondaria importanza» a rendere difficoltoso l'accostamento all'indiscussa protagonista della sezione e di molta parte della raccolta, della quale niente è inscrivibile nel cerchio della scarsa rilevanza («se poco / è un tuo segno» si dirà in *Iride*). Certamente il giudizio potrebbe essere prettamente indirizzato al valore letterario del componimento, secondo la nota tendenza del poeta all'*understatement*, ma il litorale ligure evocato è oggettivamente estraneo al mito cliziesco (almeno fino alle misture delle *Silvae*). Inoltre la risposta data a Guarnieri, «non c'è Clizia», appare piuttosto perentoria e, se è vero che di Montale sono celebri le strategie di depistaggio, che devono indurre a tenere sempre desta l'attenzione, non bisogna neppure cadere nell'errore opposto di voler a tutti i costi rovesciare le sue affermazioni. Quindi, a meno di non voler interpretare queste

parole nell'accezione di un'assenza di Clizia come angelicazione di Irma, risulta più plausibile l'ascrivibilità di *Lungomare* a una figura allotria.

Si potrebbe allora parlare di una stratificazione della simbologia del componimento, probabilmente nato per un'ispiratrice secondaria e poi inglobato nella sezione esplicitamente dedicata a Clizia. L'occasione può rientrare in una mitopoiesi latamente arlettiana per il fulcro tematico della non-esistenza, ma va notato che il motivo dell'inautenticità e della vita incompiuta si rifrange indipendentemente in più luoghi della *Bufera*. Oltre alle «due / maschere che s'incidono, sforzate, / di un sorriso» di *Due nel crepuscolo*, dove il tu è effettivamente la «sommersa», si ritrova in «Sparir non so né riaffacciarmi» (*Su una lettera non scritta*), «Tu gli appartieni / e non lo sai. Sei lui, ti credi te» (*Serenata indiana*), «le guerre dei nati-morti» (*La frangia dei capelli...*), «son calati, / vivi, nel trabocchetto» (*L'arca*), «il compiersi di quella vita ch'ebbero / inesplicata e inesplicabile» (*Proda di Versilia*).

La dichiarazione rilasciata da Montale per i *Ritratti su misura di scrittori italiani* a cura di Elio Filippo Accrocca sembrerebbe confermare la nostra ipotesi (*SP*: 577):

Non saprei spiegare come la poesia nasce in me: so solamente che ogni mia poesia è preceduta da una lunga e oscura gestazione [...]. In certi casi ho l'impressione che due o tre poesie diverse, "precipitando" si siano fuse insieme.

Comunque sia, *Lungomare* viene inclusa nel cerchio delle *Poesie per Clizia*, che finisce per riunire anche liriche di presumibile genesi eterodossa sotto il suo segno. Del resto già per i *Mottetti* si era verificato un processo simile, se il 10 dicembre 1934 Montale si era giustificato con Irma scrivendo:

Dei *Mottetti* il 1° è tuo, come è facile capire; il 2° e il 3° li avevo abbozzati per commissione quando la cara Mrs. Maria Rosa Solari voleva qualche poesia per lei. Ma ormai il trait-d'union San Giorgio-Costa S. Giorgio ne fa una misteriosa donna unica, anche se tu non sei stata al Sanatorio (mottetto 3°), sopra il lago straniero (mottetto 2°). Misteri dell'autobiografismo!

Pertanto, sebbene *Lungomare* sia stata probabilmente composta per un'altra donna, agisce non di meno nella direzione di una screziatura dell'alone cliziesco, adombrando la missione sotterrica con zone buie, complicando la parabola salvifica con incertezze, comunicazioni interrotte, fallimenti.

Quella di *Lungomare* è un'«epifania negativa» (Cambon 1963: 123): il dramma è prossimo a scatenarsi (ne è colto il momento di massima tensione, che immediatamente precede lo scoppio della miccia già accesa), ma qualsiasi tentativo di salvezza è ormai vano. Tutto è già perduto.

Le due terzine sono congiunte dall'*enjambement* e da una rima al mezzo (*s'arricciamiccia*) e risultano orchestrate su una fitta trama fonosimbolica che privilegia la /r/ e le palatali. La paratassi spezza gli endecasillabi regolari, conferendo ai versi un andamento concitato, che si distende solo nel finale «sui lunghissimi cigli del tuo sguardo».

\*

1. *Il soffio... squarci*: il vento si alza, il cielo si oscura, illuminato solo dai fulmini dell'improvviso temporale in procinto di scatenarsi. Considerando la chiave allegorica impostata con *La bufera*, anche in questo caso la situazione sottintende cogenti riferimenti storici.

2-3. *L'ombra... s'arriccias*: Montale avverte che si tratta di un «particolare realistico», ma la resa della *silhouette* della donna tramite l'«ombra» la connota come creatura larvale, quasi sinistra. Di qui l'ipotesi di Isella sulla presenza di Arletta, con la quale si accorda anche il ritirarsi-rattrappirsi («s'arriccias»), così distante dal saldo imperio cliziesco (cfr. Isella 2003: 8). L'attributo di fragilità, propriamente riferito alla «palizzata», si allarga per ipallage a determinare tutto il contesto.

3-4. *Troppo... te stessa*: la situazione è ineluttabilmente votata alla sconfitta, non si intravede rimedio neppure in una «fuga metafisica» (Rovegno 1994: 42). Alla donna è negata la possibilità di affermare la sua identità a causa della guerra che travolge i destini individuali, del «folle / mortorio» che «sa che due vite non contano» (*Gli orecchini*). Si veda anche la chiusa di *Dora Markus*, II, dove «Non si cede / voce, leggenda o destino... / Ma è tardi, sempre più tardi».

4-5. *Dalla palma... sorcio*: anche in un'altra lirica di ambientazione marina, *Proda di Versilia*, si rievoca «il volo da trapezio / dei topi familiari da una palma / all'altra». Un'immagine simile torna in *Satura*, dove il corso dell'Eufrate dell'omonima poesia si snoda «tra / tonfi di roditori», e nel *Quaderno di quattro anni*, dove *In una città del Nord* «gli scoiattoli / saltano su trapezi di rami alti». Qui il «sorcio» è «in fuga da un pericolo che lo stana persino dai suoi recessi più sicuri, dal suo *habitat*» (Isella 2003: 8).

5-6. *il baleno... sguardo*: il «baleno» è sia quello atmosferico del lampo, sia quello dello sguardo della donna (cfr. Rovegno 1994: 43). Solitamente pertiene al campo semantico di Clizia, di cui lo «sguardo» è la metonimia più frequente («ch'io fugga dal bagliore / dei tuoi cigli»: *Su una lettera non scritta*). La «miccia» è, restando sul piano realistico-descrittivo, il tuono che succede al lampo, ma chiaramente la deflagrazione preannunciata si carica di drammatici riscontri storici. Lonardi ha indicato per questi versi un modello nell'aria del Conte di Luna del II atto del *Trovatore*. L'espressione «il sole del tuo sguardo», che probabilmente aveva già suggerito «il lampo del tuo sguardo» di *Nuove stanze*, entra in collisione con «il balen del suo sorriso» (tra l'altro in avvio d'aria e perciò altamente memorabile), per ripercuotersi nel «baleno [...] del tuo sguardo» di *Lungomare*. Dall'atto IV deriverebbe invece il contatto tra «squarcio» e «sguardo», anch'esso presente nella lirica (cfr. Lonardi 2003: 21 e 94).

## Su una lettera non scritta

Pubblicata in «Primato», a. I, n. 12, Roma, 15 agosto 1940, insieme a *Nel sonno*, e presente in *Fin*<sup>1</sup>, *Fin*<sup>2</sup> e in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 Montale commenta: «Su una lettera... Poesia di assenza, di lontananza. Non ci vedo oscurità. Molti particolari sono realistici. Uno sfondo di guerra c'è [...]. Il tu è lontano, forse non c'è e per questo la lettera è non scritta. C'è Clizia ma non è necessario darle quel nome. Formicolio ecc. Tutte immagini realistiche di una vita ridotta a rare apparizioni; queste non hanno qui il valore di *senhal* come i due sciacalli» (*SMA*: 1516-1517).

Con *Su una lettera non scritta* prosegue la 'sacca oscura' di negatività senza sbocco e di assenza dell'amata aperta con *La bufera* e destinata ad abbracciare le prime liriche della raccolta almeno fino alla *Frangia dei capelli...*, che costituisce la prima epifania del *visiting angel* dopo lo sprofondamento della donna nel «buio». Nella poesia d'apertura era stata sancita la separazione; in *Lungomare* la dedicataria probabilmente non era nemmeno Clizia e comunque era già «troppo tardi» per qualsiasi tentativo di salvezza; ora è il poeta stesso a fuggire ogni illusione di riscatto, a rifiutare ogni possibile comunicazione. *La bouteille à la mer*, a differenza di quella di De Vigny, non è stata gettata, per cui «L'onda, vuota, / si rompe sulla punta, a Finisterre».

L'interrogativa iniziale, di disperata ricerca di un senso all'esistenza, non trova risposta. Lo scenario dei «delfini» che «a coppie / capriolano coi figli» lascia intravedere un barbaglio di vitalistica esultanza, del tutto incongruente però con il dramma che sta sconvolgendo la «terra», nonché con il privato «supplizio» del poeta. Sul significato dei delfini si è soffermata gran parte della critica, riconoscendo in essi ora un'eco dantesco-hölderliniana, ora il correlativo di un amore realizzato. In quest'ultima direzione si muove ad esempio Nosenzo, che tuttavia sottolinea la precarietà di quella sensazione di pienezza, subito infranta per lasciare il posto a una logorante attesa di improbabili visitazioni e soprattutto insufficiente a riscattare il vuoto di un'esistenza meccanicamente ripetitiva, insensata e tormentata. *Su una lettera non scritta* proporrebbe, in sintesi, la palinodia della poetica dei miracolosi istanti privilegiati che costituiva il fulcro delle *Occasioni*, essendo l'epifania naturale solo un'effimera illusione (cfr. Nosenzo 1995-1996: 43).

In un'accezione *toto coelo* positiva la interpreta invece Rossella Bo, che contrappone al potere perturbante di Clizia l'«integra bellezza» dello spettacolo del mondo animale, arricchito dalla presenza dei figli che garantiscono la continuità della vita e dei valori contro un inutile scorrere di giorni sempre uguali (Bo 1990: 108). Sulla possibilità di squarci luminosi, calati nella concretezza del quotidiano ma tali da far

rinvia la ricerca di una salvezza esterna, perché in qualche modo capaci di bilanciare la sofferenza umana, insisteva infatti già Luperini (cfr. Luperini 1986: 126).

Sulla scorta del XXII canto dell'*Inferno*, dove i delfini «fanno segno / a' marinar con l'arco della schiena / che s'argomentin di campar lor legno», Martelli propone invece una lettura in chiave metapoetica. La presenza degli animali sarebbe dunque un avvertimento per il poeta-marinaio affinché si ingegni a salvare la nave-forma nell'imminenza della bufera (cfr. Martelli 1977: 135). Non ci sembra però che qui ci sia un recupero della funzione che l'affiorare del loro dorso sulla superficie equorea rivestiva nel bestiario medievale (e dantesco), ossia di indizio di incipiente tempesta. Nella poesia montaliana l'immagine assume infatti un valore positivo, tanto che in *Satura* troveremo il «reticolato / del tramaglio squarciato dai delfini» (*Le stagioni*). Il loro «capriolare» è gioioso, ma solo in quanto istintivo e sperduto nella lontananza di un mare intatto. Ignari della «fossa fuia» che si è spalancata sulla terra, ma soprattutto inconsapevoli dell'insensatezza dello scorrere dell'esistenza, possono continuare ad accordarsi con il ciclo vitale-riproduttivo.

I delfini prospettano dunque un miraggio di armonia che non è concessa all'uomo, cosciente che l'esiguo succedersi dei giorni («un formicolio d'albe») e i pochi elementi nei quali è rintracciabile un barlume di vita vera (i «pochi / fili in cui s'impigli / il fiocco della vita») non possono in nessun modo fornire una ragione bastante a motivare l'inesplicabilità dell'esistenza («quella vita ch'ebbero / inesplicata e inesplabile»: *Proda di Versilia*). Si riapre, in questa lirica, l'incolmabile scarto tra un'Esterrina creatura equorea che «la dubbia dimane non [...] impaura» e il poeta «della razza / di chi rimane a terra» (*Falsetto*). E «Ben altro è sulla terra», tanto che da una parte la vitalità apparentemente appagata della natura rivela, a una più attenta analisi *sub specie* teleologica, l'assenza di uno scopo e dall'altra i portentosi segni clizieschi vengono rifuggiti in quanto provenienti da un 'ordine esistenziale' inconciliabile con quello umano, contingente e altamente imperfetto. Meglio allora restare ancorati all'«arido vero» piuttosto che ingannarsi alla luce – qui davvero schopenhauerianamente accecante e non rivelatrice – di chi non appartiene più a questa dimensione. Il «bagliore / dei [...] cigli» di Clizia non si farebbe latore che di illusorie speranze e nuovi turbamenti, troppo sconvolgenti per essere sopportati dal poeta.

Ma soprattutto il mondo ideale di cui la donna è portavoce risulta un prototipo utopico, allettante ma astratto e inattuabile. Si veda ciò che Montale scrive in *Voci alte e fioche*, prosa del 1944 inserita in *Auto da fé*:

In ogni modo i due emisferi del mondo non sono un'immaginazione, e se si potesse convogliare nell'uno tutto il brutto, il falso e l'ingiusto esistenti in natura e nell'altro tutto il bello, il giusto e il vero di quaggiù, molte cose sarebbero risolte. Ci sarebbe ancora la guerra, ma sarebbe guerra di sempre, guerra eterna, nella quale l'uomo giusto saprebbe senza esitazioni da che parte schierarsi per lottare [...]. Qui, invece, [...] non ci sono confini e [...] sulla terra il vero e il falso sono sempre da rifare, sono sempre in questione, giorno per giorno, senza scampo (*SMA*: 73-74).

Un passo dove tra l'altro viene riproposta la greca 'trinità' di Bello, Bene e Vero, con una significativa *variatio* (il Giusto al posto del Bene) in linea con la metaforica veterotestamentaria disseminata nelle poesie della *Bufera*, poiché l'innesto è dal Dio-Giustizia e non dal Dio-Amore evangelico. L'ottica di Clizia è quella di chi divide il

mondo in due esatti emisferi, ma una struttura rigidamente manichea mal si applica alla concretezza del quotidiano, rimanendo un fulgido, platonico modello cui tendere, nella consapevolezza però che la storia compromette l'archetipo con il divenire. Più che tra imperativo morale e desideri (cfr. Luperini 1986: 125), lo scontro è tra un kantiano dover essere e un heideggeriano esserci.

Il dilemma finisce per imbrigliare il soggetto e persino il mondo che lo circonda in uno stato di *impasse*: alla dichiarazione «Sparir non so né riaffacciarmi» fa infatti eco il protrarsi della sera («la sera si fa lunga») e l'indugio della notte che rimanda il suo arrivo («tarda / la fucina vermiglia / della notte»). L'intera scena è pervasa dall'inerzia, concludendosi su un mare sterilmente privo di segni. Riemerge insomma il «delirio [...] d'immobilità» di *Arsenio*, che invischia il poeta in un limbo dal quale non riesce a uscire, né interrompendo del tutto il canale di comunicazione con Clizia, né riconsiderando un'effettiva prospettiva di ricongiungimento. Per questo «la preghiera è supplizio», essendo il frutto di una lacerante incertezza, dell'attesa di un evento risolutore che lenisca il tormento dell'indecisione.

E se «non ancora / tra le rocce che sorgono t'è giunta / la bottiglia dal mare» non è perché «il messaggio del naufrago [...] è inghiottito dall'onda vuota» (Isella 2003: 9), bensì perché la lettera – come dichiara il titolo stesso – non è mai stata scritta. In questo caso, dunque, non mancano tanto le risposte da parte della donna assente (cfr. invece Rovigno 1994: 56), né vi è una richiesta di intervento inascoltata: l'onda è vuota poiché il poeta non ha inviato alcun messaggio, lasciando in sospeso il progetto di raggiungere oltreoceano l'amata. Le missive indirizzate a Irma agli inizi del 1939:

Il fatto è che sono entrato nella fase più conclusiva e che faccio ogni sforzo, specie nelle mie notti d'inferno per non pensare a te, altrimenti impazzirei del tutto! Ma ho fiducia, grande fiducia che presto potrò darti il *sì* definitivo, e perciò devo risparmiare ogni forza per essere vivo quel giorno... e i successivi (7 gennaio 1939)

Resta convenuto che se telegrafassi «all right» ciò significa che il breaking è avvenuto totalmente e definitivamente e che ormai non è più tra noi, per rivederci, che questione di poche settimane (14 gennaio 1939)

[...] ne avrai, *entro il termine fissato*, che scade la fine di Marzo, almeno la famosa conferma telegrafica, alla quale dovrà far seguito più o meno immediato, ma non certo ritardato di molto, il shipment del latore della presente (22 gennaio 1939)

costituiscono a questo proposito un avantesto chiarificatore, che si convoglia poi in una «poesia di assenza», dove la lontananza è assolutizzata nella scelta del toponimo su cui si richiude l'«onda vuota» e che dà il titolo alla sezione.

«Finisterre» non va infatti confuso con il promontorio bretone di Finistère che sarà presente nei *'Flashes' e dediche*, poiché si riferisce semmai al capo più estremo dell'Europa che si affaccia sull'Oceano Atlantico. Ma soprattutto è, etimologicamente, una vera e propria *finis terrae*, al di là della quale si apre un altrove mitico, fatto di oltrecielo e oltretempo, dove risiede la donna. Nell'introduzione allo *Choix de poèmes* di Montale tradotti da A Valle e Hotelier per le Éditions du Continent di Ginevra nel 1946 Contini così spiega la scelta del titolo: «Le titre de *Finisterre* réunit sur le plan unique, où toute contingence s'est muée en valeur universelle, les deux aspects de l'inspiration montalienne: d'une part, *Finisterre* est le cap enfoncé dans



l'océan qui sépare de la Bien-aimée, le signe de l'absence; mais d'autre part s'y révèle une allusion étymologique au désastre de la race humaine» (Contini 1974: 75).

Come evidenzia Bozzola, *Su una lettera non scritta* rappresenta uno dei rari casi di perfetto isostrofismo della raccolta, essendo tra l'altro le due parti legate tra loro tramite le rime imperfette *s'impigli:vermiglia* e *terra:Finisterre* (cfr. Bozzola 2006: 39). La // iotacizzata inanella inoltre una serie di rime interne: *s'impigli:figli:cigli* e poi, con mutamento di atona nel passaggio di strofa, *vermiglia:bottiglia*.

\*

1-5. *Per... figli*: Isella conferisce un valore causale all'espressione, che, rafforzando l'interdipendenza tra i due eventi, svelerebbe maggiormente l'assurdità del nesso (cfr. Isella 2003: 10). Nosenzo propone invece di interpretare 'al prezzo di', intendendo che solo all'alto costo di una vita sacrificata nell'attesa, scandita da un tempo tanto rapido quanto faticosamente ripetitivo, è concesso qualche breve momento di grazia qual è lo spettacolo dei delfini (cfr. Nosenzo 1995-1996: 43 e 48). A nostro avviso il «per» ha un'accezione finale, da sciogliere in 'allo scopo di': l'eterno ciclo naturale e riproduttivo, di cui i delfini rappresentano un'appagata testimonianza, ha come unico fine un rapido susseguirsi di giorni e qualche sparuta ragione a cui si debba aggrappare l'essenza di una vita che scorre in una progressione unidirezionale di ore e anni?

1. *formicolio d'albe*: il frequentativo – di pascoliana memoria nella formazione, come ha ampiamente dimostrato Mengaldo (cfr. Mengaldo 1975: 55) – conferisce un senso temporale al sintagma (si veda anche «il brusio / del tempo» del *Giglio rosso*), con l'aggiunta di una sfumatura di insignificante concitazione che diremmo derivare dal paragone tra la vita umana e il formicaio della *Ginestra*.

2-3. *fli... vita*: Dante Isella traslittera in «pochi momenti di vita vera» (Isella 2003: 10). Più precisamente, interpreteremmo i «fili in cui s'impigli / il fiocco della vita» come le esili e fragili cose a cui affidiamo il senso dell'esistenza. Qui, come nell'*Arca* («s'è impigliato nell'orto il vello d'oro / che nasconde i miei morti»), l'«impigliarsi» assume un valore positivo, riferendosi a un bene che, seppure in modo assai effimero, si ferma per un attimo prima di dissiparsi. Nel *Carnevale di Gerti* indicava invece un ostacolo («la ruota» che «s'impiglia nel groviglio / delle stelle filanti»), anche se pure in quell'occasione l'immagine concretizzava un labile tentativo di arrestare per un momento il precipitare inesorabile del tempo secondo un percorso prestabilito.

3. *s'incollani*: è un denominale di conio montaliano e vale 'susseguirsi', rendendo l'idea degli anni che si avvicendano l'uno dopo l'altro lungo una linea determinata da

cui non è concesso debordare. Si confronti anche con *Vento e bandiere*, negli *Ossi di seppia*, dove «non mai due volte configura / il tempo in equal modo i grani».

4. *delfini*: Martelli chiama in causa *Der Archipelagus* di Hölderlin («und sonnet der Delphin, / Aus der Tiefe gelockt, am neuen Lichte den Rücken»), che nella traduzione di Vigolo diventa «e soleggia il delfino / Attratto dal fondo, col dorso alla nuova luce»), nonché il XXII canto dell'*Inferno*, dove i delfini «fanno segno / a' marinar con l'arco della schiena / che s'argomentin di campar lor legno». Di qui l'interpretazione del «capriolare» come avvertimento per il marinaio-poeta, come sollecitazione a salvare nella bufera bellica almeno la nave-forma letteraria (cfr. Martelli 1977: 135). Ma diremmo che lo sfondo della guerra dichiarato dallo stesso Montale è presente più che altro nella «fucina vermiglia» della seconda strofa e nell'allusione che conclude la prima, «Ben altro è sulla terra». Citeremmo dunque, a raffronto di quest'immagine, solo il «reticolato / del tramaglio squarciato dai delfini» delle *Stagioni di Satura*.

5. *capriolano*: 'fare capriole'. Per Mengaldo è un prestito govoniano (tra l'altro non registrato in CONCN) da «Altissimi, per l'aria dai bastioni / capriolano fantastici aquiloni» di *Crepuscolo ferrarese*, poesia della raccolta *Fuochi d'artificio* del 1905 (cfr. Mengaldo 1975: 77).

7. *Ben... terra*: è una sorta di capovolgimento del «Ben altro / è l'Amore» dell'*Elegia di Pico Farnese*: lì era rifiutato l'«attardarsi» su «questo amore di donne barbutte» a favore del senso più alto del termine offerto dalla «messenger accigliata», mentre qui si fugge come accecante il «bagliore / dei tuoi cigli», inconciliabile con il mondo reale, imperfetto e flagellato dalla «tregenda» della guerra. La potenza salvifica dell'angiola, la sua missione di redenzione universale è messa in discussione, sentita piuttosto come tentazione di evasione per il poeta o come forza soverchiante capace, al momento, solo di creare ulteriore turbamento. Il modulo sarà poi ripreso nel *Diario postumo*, in «ben altro è la felicità» di *La felicità*.

8. *Sparir... riaffacciarmi*: richiama un verso della lirica giovanile *Violini*, ora inserita nelle *Poesie disperse*, «volere non so più né disvolere», e in generale l'imprigionante senso di inerzia e abulia che domina gran parte degli *Ossi di seppia* e che trova in *Arsenio* il rappresentante per antonomasia. Per l'*impasse* della situazione si veda anche *A C.* del *Diario del '71 e del '72*: «Tentammo un giorno di trovare un modus / moriendi che non fosse il suicidio / né la sopravvivenza. Altri ne prese / per noi l'iniziativa; e ora è tardi / per rituffarci dallo scoglio».

8-10. *tarda... notte*: per Nosenzo è la veglia angosciata del poeta, sospeso nel dubbio, a protrarre la sera rimandando l'ora del sonno (cfr. Nosenzo 1995-1996: 44 e 53). Concordiamo invece con Isella che legge nella «fucina vermiglia» una metafora, di sapore barocco, delle luci del tramonto che si allungano («tarda» come 'si attarda') prima di spegnersi (cfr. Isella 2003: 11). Mengaldo rimanda alla Città di Dite dell'VIII canto dell'*Inferno* per il colore delle mura. Aggiungeremmo però che la «fucina», ricordando quella instancabilmente operosa di Vulcano, allude anche al sinistro affac-

cendarsi delle operazioni belliche. A questo proposito si veda nell'*Orto* «L'ora della tortura e dei lamenti / che s'abbatté sul mondo, / l'ora che tu leggevi chiara come in un libro / figgendo il duro sguardo di cristallo / bene in fondo, là dove acri tendine / di fuligine alzandosi su lampi / di officine celavano alla vista / l'opera di Vulcano».

10-11. *la sera... supplizio*: la sera si prolunga nella logorante attesa di una risoluzione. Per Isella è «preghiera di morte» (Isella 2003: 11), mentre per Rovegno è un ulteriore ricorso all'aiuto della donna, che diventa tortura sia in quanto ammissione di debolezza, sia perché destinato a non essere esaudito (cfr. Rovegno 1994: 53). A nostro avviso «la preghiera è supplizio» perché segno di una speranza inestinta, che impedisce al poeta di acquietarsi nella rassegnazione; o forse si tratta di una supplica rivolta, con doloroso senso di colpa, alla donna affinché conceda al poeta più tempo per una decisione (come testimoniato dalle lettere spedite a Irma agli inizi del 1939).

11-14. *e non... punta*: l'immagine, assai ricorrente anche nelle prose di Montale, è ripresa da *La Bouteille à la Mer (Les destinées)* di de Vigny, sebbene l'esito sia qui diverso. Cambon intravede anche un significato metapoetico nel gesto inattuato, poiché la bottiglia non gettata rappresenterebbe la natura del discorso montaliano in bilico tra desiderio e impossibilità di comunicazione (cfr. Cambon 1963: 124). Il riferimento a de Vigny tornerà, più esplicito e congruo, nel *Secondo testamento* del *Diario postumo*: «Ed ora che s'approssima la fine getto / la mia bottiglia che forse darà luogo / a un vero parapiglia». In questo caso l'«onda» si ripiega su se stessa, senza portare messaggi, poiché la lettera attesa da Clizia non è ancora stata scritta dal poeta. Il «vuoto» è a un tempo quello lasciato dall'amata ormai lontana e la colpevole mancanza del poeta, incapace di riempirlo, di optare per il «riaffacciarsi».

14. *Finisterre*: il toponimo non indica il promontorio bretone di Finistère come avverrà nell'omonima lirica della sezione '*Flashes' e dediche*, né in fondo altre località geograficamente determinate, benché la Finisterre spagnola sia il *limine* dell'Oceano che fa da tramite agli scambi epistolari con Irma. La sua valenza è piuttosto mitica, alludendo ai confini della terra, al Nuovo Mondo, all'altrove dove si è rifugiata Clizia dopo l'«entrar nel buio» della *Bufera*.

## Nel sonno

Publicata in «Primato», a. I, n. 12, Roma, 15 agosto 1940, insieme a *Su una lettera non scritta*, e presente in *Fin*<sup>1</sup>, *Fin*<sup>2</sup> e in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

La variante più significativa riguarda i vv. 11-13, che nella lezione in rivista si costruivano attorno al verbo di conio montaliano «ostrudere»: «Entra una luna / d'amaranto, è nei chiusi sguardi, ostrude / il mondo». Alla notazione dell'amico Contini, che in data 30 aprile 1943 aveva scritto «E insisti (*Nel sonno*) su *ostrude*? Se intendo bene, è un equivalente prezioso di *ostruisce*, ma non riesco a trovargli una giustificazione etimologica, d'uso e nemmeno analogica. Capisco la rima, però», Montale risponde il 7 maggio 1943:

Caro Trabucco,

*ostrude* non l'avevo lasciato perché ci tenessi molto; scrivendo coniai forse il verbo ostrudere, per falsa analogia con intrudere, ma senza rendermene troppo conto. In realtà tu non me l'avevi mai contestato. Correggerci così, se ti va:

La celata sul viso. Entra la luna  
d'amaranto nei chiusi occhi, è una nube  
che gonfia; e quando il sonno la trasporta  
più in fondo è sempre sangue oltre la morte.

o se preferisci – ma non so, fa come vuoi, forse correggo in peggio –

più in fondo è sangue, sempre, oltre la morte.

Ma vorrei eliminare l'ancóra.

Nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 Montale glossa: «Nel sonno. Poesia di guerra e di ricordo. L'avversario è il nemico muto di Costa San Giorgio; può essere il male o il destino dell'uomo. Suoni vari e colori nel ricordo di chi dorme» (*SMA*: 1517).

Alla «fucina vermiglia» della sera della poesia precedente segue ora la notte, che prolunga il supplizio in un sonno non meno tormentato. Il mondo funestato dal lugubre suono della «giga crudele» e da una torbida «luna / d'amaranto» è ancora privo delle apparizioni redentrici di Clizia: come scrive lo stesso autore, è una «poesia [...] di ricordo», non di presenza. Allo scenario bellico si mescola infatti un angosciante senso del vivere che riaffiora dal passato insinuandosi nella mente obnubilata dal sonno. Lo stato semicosciente, indebolendo le difese razionali, gli argini del *self-*

*control* della veglia, apre le porte a un sentimento di oppressione, prego di oscuro orrore, accerchiamenti dubbi, luttuosi presentimenti e inquietudini. «Tutto questo» riemerge con una potenza debordante, quasi incoercibile forza fluidiforme che attraverso i «condotti» onirici «trabocca» dai luoghi deputati in cui era stata incanalata per riversarsi nell'urgenza della situazione attuale.

Il negativo è dunque indagato in una dimensione ampliata e complessa: la «poesia di guerra» qui davvero si declina in una «guerra cosmica, di sempre», che culmina nella personificazione dell'«avversario» che si appresta, abbassando «la celata sul viso», a ripetere *ad infinitum* la perpetua lotta contro l'uomo. Il discorso si articola sostanzialmente su tre livelli, slittando dalla vaga percezione del male connaturato alla vita, già intuito in gioventù, alla «giga crudele» che riecheggia il conflitto in atto, alla trasposizione del «sangue» su un piano eterno che sconfinava «oltre la morte». Si tratta dunque di una condizione metafisicamente fondata, che l'abolizione delle coordinate diurne proietta *sub specie aeternitatis* mostrandone la sostanzialità. «Quando un'iride / con intermessi palpiti si stinge», viene meno anche quello «schermo» che il fenomenico innalzava «per l'inganno consueto» fin dagli *Ossi di seppia*: caduta la scansione cronologica canonica, la «malefica / invenzione del tempo» di *Altri versi*, l'apparente «catena / di anelli ininterrotta» di *Satura*, passato e presente, accidentalità e ontologia rivelano il loro comun denominatore.

La matrice elisabettiana del metro agisce anche sull'*incipit*, dove il lugubre «canto delle strigi» ammantava la situazione di un alone marcatamente letterario, trasfigurando il ricordo monterossino nella direzione di un «oscuro male universo». Il dialogo con la grande tradizione lirica e con un'*imagery* consolidata infittisce la trama dei rimandi nei versi successivi. I «gemiti e i sospiri / di gioventù» agglutinano memorie leopardiane, lo straziante lamento dei dannati del III canto dell'*Inferno* e un'eco da *The Indian to His Love* di Yeats, su cui Montale tornerà per il *Quaderno di traduzioni* («alla scura colomba / che geme e che sospira cento giorni»). Ma anche i «palpiti», ricondotti da Mengaldo all'*Elettra* dannunziana (cfr. Mengaldo 1975: 39), hanno a nostro avviso un *primum* ideale nella rivitalizzazione di cui tale termine gode nel vocabolario leopardiano, dopo il reiterato sfruttamento in ambito melico. Del resto la fascinazione per un lessico tradizionale debitamente ricontestualizzato emerge fin dalle «strigi», che derivano da una lunga consuetudine lirica (poi indelebilmente fissata dal filone preromantico), nonché dalla memoria del melodramma verdiano (cfr. Lonardi 2003: 222).

Potremmo allora tentare di chiudere il cerchio intrecciando anche l'«errore che recinge / le tempie», patente calco dalla *Commedia* (*Inf.*, III), con una sottile filigrana leopardiana, visto che nel *Risorgimento* si succedono «sospiri», «dolci affanni / della mia prima età», «querele», «palpiti» e «error» (seppure qui «beato»). O intravedere, per il «vago orror dei cedri smossi» in cui si ripete, con fine virtuosismo filologico (suggerito dagli studi continiani?), la citazione dantesca nella sua lezione alternativa (cfr. Mengaldo 1994: 227), un *background* nel XIII canto della *Gerusalemme liberata*. Nella selva incantata non solo Tancredi «fremere intanto udia continuo il vento / tra le frondi del bosco e tra i virgulti, / e trarne un suon che flebile concento / par d'umani sospiri e di singulti, / e un non so che confuso instilla al core / di pietà, di spavento e di dolore», ma l'intera foresta è stregonescamente animata da minacciose forze soprannaturali.

Il negativo, in *Nel sonno*, si connota come entità metafisica, attiva da sempre, per sempre – almeno a giudicare dal verso conclusivo – e in ogni luogo. Seguendo una sorta di *climax*, si manifesta innanzi tutto nel nefasto canto degli uccelli notturni, se il I atto del *Trovatore*, quando l'«empia strega» «in upupa o strige talora si muta», costituisce un precedente (cfr. Lonardi 2003: 222). Poi nell'«*horror dei cedri smossi*», con un recupero del latino *horror sacri* (tra l'altro di frequente legato a un *milieu* arboreo), che carica la scena di valori epifanici, quasi a prefigurazione della rivelazione finale. Infine nell'apparizione dell'«avversario», che, riallacciandosi, come precisa Montale stesso, al «nemico muto» di *Costa San Giorgio*, concretizza il discorso in una figura antropomorfa.

La lirica si snoda principalmente su immagini di straripamento e dilatazione: il «*traboccar dai fossi*», il «*rompere dai condotti*», la «*nube / che gonfia*» scandiscono il dilagare prima del ricordo e poi, come nel mito del vaso di Pandora, del male. Alla potenza dell'espansione si aggiunge lo scontro frontale dell'«*urto della notte*», del guerriero che «*chiude / la celata*» pronto alla carica, fino all'assedio dell'«*errore che recinge / le tempie*». L'uomo è allo stesso tempo circondato e investito dalle forze malefiche, con una «*luna / d'amaranto*» che completa il quadro nel segno dell'Apocalisse («*quando l'Agnello aprì il sesto sigillo [...] vi fu un violento terremoto. Il sole divenne nero come sacco di crine, la luna diventò tutta simile al sangue, le stelle del cielo si abbattono sopra la terra, come quando un fico, sbattuto dalla bufera, lascia cadere i fichi immaturi*»: *Ap.*, 6, 12-13).

L'ampio arco cronologico chiamato in causa – dai *flashes* delle estati monterossine alla «*giga crudele*» che imperversa nell'Italia fascista, fino a ciò che sarà «*oltre la morte*» – è riassunto in unità dalla struttura circolare della sintassi, che ripropone in clausola una subordinata temporale, «*quando il sonno la trasporta / più in fondo*», che si collega a quella d'apertura, «*quando un'iride / con intermessi palpiti si stinge*». Ma la circolarità è anche semantica, poiché la deflagrazione centrifuga del tempo è ricondotta al presente della notte, seppure si tratti con ogni probabilità di un presente iterativo. Sulla scorta di questo parallelismo tenderemmo a escludere l'appartenenza dell'«*iride*» del primo verso a Clizia, se non per quanto il termine in sé possa contenere del cifrato nome-*senhal* di Irma. Oltretutto, il differente fuso orario, su cui spesso si insiste, tra l'americano «*nido / notturno*» della donna e la residenza fiorentina di Montale renderebbe inconciliabili i due eventi.

Il dubbio semmai permane, nell'esegesi dei due versi iniziali, tra l'offuscarsi dell'occhio del poeta, che nell'addormentarsi si chiude con «*intermessi palpiti*» (cfr. Rovegno 1994: 59), e la «*luce colorata della veglia*» che «*si spegne nel sonno*» (Isella 2003: 13). Propenderemmo tuttavia per la seconda interpretazione, sia perché l'articolo reggente è indeterminativo («*una*» e non «*la*»), riferendosi quindi a un oggetto generico, sia perché nella *Bufera* non mancano testimonianze dell'uso del lemma «*iride*» svincolato dalla sfera anatomica a favore di quella della luce, come accade ad esempio nel *Sogno del prigioniero* («*mi son guardato attorno, ho suscitato / iridi su orizzonti di ragnateli*»). I «*chiusi occhi*» e il «*sonno*» degli ultimi versi sono invece più chiaramente quelli del soggetto lirico, ritenendo eccessivamente macchinosa l'ipotesi di una condivisione della materia onirica da parte di Clizia, che tra l'altro finirebbe per rovesciare il significato della «*luna / d'amaranto*» e del «*sangue*» in pegni

d'amore e fedeltà (come vorrebbe Nosenzo 1995-1996: 74-75; ma per l'attribuzione a Clizia cfr. già Forti 1973: 223).

Nel 'sonno della ragione' che 'genera mostri' le sensazioni visive e uditive si mescolano confusamente in un coacervo infernale, dal quale ci si desta «alla tua voce», ma con la stessa pesantezza che verrà esplicitata in *Giorno e notte* («sempre questa dura / fatica di affondare per risorgere eguali / da secoli, o da istanti, d'incubi che non possono / ritrovare la luce dei tuoi occhi») e soprattutto solo per rientrare in una dimensione, quella della realtà della veglia, che ha crudamente inverato l'angoscia dei ricordi e delle immagini dell'inconscio. Non conferiremmo dunque alcuna sfumatura vitale e nemmeno latamente positiva al trittico finale di «luna», «nube» e «sangue». Clizia è ancora assente, di lei permane al massimo la «vuota scorza» della voce, poiché non è ancora risalita («La tua impronta / verrà di giù»: *Gli orecchini*) dall'abisso tartareo in cui ad *imitatio Christi* è discesa.

La struttura metrica è mutuata dal sonetto elisabettiano, che prevede tre quartine a rima alternata concluse da un distico a rima baciata. Pur non essendoci divisione strofica, *Nel sonno* cela infatti lo schema ABAB CDCD EFEF GG, con *iride:sospiri* in rima ipermetra, *chiude:nube* in assonanza e *trasporta:morte* in rima imperfetta. È il primo della raccolta (seguiranno *Gli orecchini*, *La frangia dei capelli...* e *Il ventaglio*) e risente del lavoro di traduzione dai *Sonnets* di Shakespeare, secondo alcuni anteriore al 1938 (cfr. Avalle 1970: 69, sulla scia della *Nota* dello stesso Montale all'edizione del 1948 del *Quaderno di traduzioni*), secondo altri coevo alla stesura di *Finisterre* (cfr. Mengaldo 1987: 44; Isella 2003: 36). Ad eccezione del terzo verso, che è un settenario, sono tutti endecasillabi, orchestrati su catene fonosimboliche di palatali affricate, dentali occlusive e liquida vibrante (cfr. Isella 2003: 12) e con un *enjambement* particolarmente rilevato ai vv. 9-10 («il suono d'una / giga crudele»).

\*

1. *strigi*: rapaci notturni, con un sapore letterario legato al termine in sé. Molti i riferimenti indicati dalla critica: dall'intero filone preromantico al Gozzano dell'*Acherontia Atropos*, dove «Alto è il silenzio, / commentato, non rotto, dalle strigi» (cfr. Bonfiglioli 1958: 41, n. 6), o della più celebre *Signorina Felicita*, dove «s'udiva il grido delle strigi alterno»; da Hölderlin, il cui «Vogel der Nacht» di *Gesang des Deutschen* è reso da Errante con «notturna [...] strige» (cfr. Martelli 1977: 136), al I atto del *Trovatore* durante il quale la strega «in upupa o strige talora si muta» (cfr. Lonardi 2003: 222). Ma probabilmente va citato anche Shakespeare, dal momento che in *Coro (Puck)* Montale traduce «uno strider di civetta» (cfr. Isella 2003: 13, n. 1-2), che tra l'altro «al poveretto che languisce / in miseria, ricorda il funerale. / Ecco l'ore notturne / in cui le tombe s'aprono e i fantasmi / scivolan via dall'urne / dei camposanti». Sicuramente il loro «canto» ambienta anche gli oggetti del ricordo nel cuore

della notte e li connota in senso lugubre e sinistro, essendo «gufi o civette», a dar retta all'*incipit* di *In vetrina* di *Satura*, «uccelli di malaugurio».

1-2. *quando... stinge*: la subordinata temporale istituisce un parallelo tra l'angoscia provata negli anni dei soggiorni estivi a Monterosso e quella odierna. Il «canto delle strigi» colloca «i gemiti e i sospiri / di gioventù» nell'«urto» di quelle notti, facendo anch'esso parte dell'elenco di sensazioni legate al passato che si convoglia in «tutto questo / può ritornarmi» e non, come talvolta è stato suggerito, al «sonno» *in fieri* del titolo. È l'«iride» che «si stinge» a riferirsi invece al presente, mettendo in comunicazione i due differenti livelli cronologici per poi spalancare il discorso sul piano dell'assoluto. Per alcuni è metonimia di Clizia che si assopisce, rientrando nel «tema dell'eclisse dello sguardo della donna» (Nosenzo 1995-1996: 65), o di Clizia stessa in qualità di luce, che si attenuerà nel «disfarsi delle sere» di *Serenata indiana* (cfr. Riccardi 2004: 341). Altri spostano l'obiettivo sul soggetto, leggendo il passo relativamente all'offuscamento dell'occhio del poeta, velato dal sopraggiungere del sonno (cfr. Rovegno 1994: 59). Concordiamo invece con Dante Isella, che si discosta dall'accezione anatomica per ricondurre l'«iride» a un più generico significato di luce della veglia che a poco a poco si spegne nel buio (cfr. Isella 2003: 13), anche perché nelle *Conclusioni provvisorie*, benché fortemente evocatore dell'incancellabile «sogno» dell'amata, il termine slitta in tale direzione. Per quanto riguarda le fonti, il riferimento maggiormente citato è D'Annunzio, con «il lor palpito s'ode / fra i tuoi gridi intermesso» di *Nel primo centenario della nascita di Vittore Hugo* dell'*Elettra* (cfr. Mengaldo 1975: 39), «l'iride pareva stinta e quasi cancellata» del *Compagno dagli occhi senza cigli* e «il palpito della città è intermesso» della *Leda senza cigno* (cfr. Zollino 1989: 319).

3-4. *i gemiti... gioventù*: la «poesia di guerra e di ricordo» si salda a una fitta trama di rimandi intertestuali, da *The Indian to His Love* di Yeats («alla scura colomba / che geme e che sospira cento giorni» secondo la traduzione dello stesso Montale) a una radicata memoria poetica che rielabora Dante e Leopardi. Nel III canto dell'*Inferno* rimbombano infatti «sospiri, pianti ed alti guai», sui quali vengono a incastonarsi tasselli dagli *Idilli* e dai *Canti* pisano-recanatesi. Filtra infatti il tema di quell'indistinta mescolanza di speranza, desiderio e sofferenza che connota gli anni che precedono l'incontrovertibile «apparir del vero», di quel «primo giovanil tumulto / di contenti, d'angosce e di desio» rievocato nelle *Ricordanze*, dove tra l'altro la gioventù campeggia spesso a inizio verso, rilevata da inarcatura («ameni inganni / della mia prima età», «quel lume / di gioventù»). La situazione, considerando anche il *pendant* che si viene a creare con il «guscio / delle tue palpebre» della *Bufera*, costeggia inoltre quella della *Sera del dì di festa*, dove, mentre «rara traluce la notturna lampa», «tu dormi, che t'accolse agevol sonno / nelle tue chete stanze; e non ti morde / cura nessuna» e «io doloroso, in veglia, / premea le piume; ed alla tarda notte / un canto che s'udia [...] già similmente mi stringeva il core». Insomma, «i gemiti e i sospiri / di gioventù» sono i tormenti, le angosce e i desideri, gli «affanni / della mia prima età» che Leopardi rimpiange nel *Risorgimento* (e di nuovo la costruzione risulta simile per il ricorso all'*enjambement*), che può aver funzionato da ulteriore serbatoio lessicale per i primi versi di *Nel sonno* dal momento che ritroviamo altresì le «querele e



lacrime», gli «usati palpiti», il «sospirar», ancora dei «palpiti», ora accanto a un «error beato», ora a «dolci inganni. / Sospiro in me gli affanni».

4-6. *l'errore... notte*: come ha fatto notare Mengaldo, la paronomasia deriva probabilmente dalla scomposizione delle due possibili letture del verso dantesco (siamo sempre nel III canto dell'*Inferno*) «E io, che avea d'error la testa cinta», dove la lezione «error» è dubbia e in concorrenza adiafora con «orror» (cfr. Mengaldo 1994: 227). Se «l'errore che recinge / le tempie» ne è un chiaro calco – il che tra l'altro ci induce a conferire a «errore» il significato che ha nella fonte, ossia di 'dubbio', e non, come aveva suggerito Guarnieri, di «caos delle cose» (Greco 1980: 40) –, «il vago orror» potrebbe dunque nuovamente provenire dal medesimo verso di Dante. Tuttavia, anche in questo caso, la genesi è difficilmente rapportabile a un unico ipotesto, confluendo più memorie letterarie nella formazione dell'espressione. Lo stesso Mengaldo aveva precedentemente suggerito una ripresa petrarchesca, da *R.V.F.*, CLXXVI, «Raro un silentio, un solitario horrore / d'ombrosa selva» (cfr. Mengaldo 1987: 203). Non si può inoltre escludere un'influenza da Baudelaire, che in *Le gouffre* paragona la «peur du sommeil» a quella per un «grand trou / tout plein de vague horreur» (cfr. Zollino 1989: 319), o, come proponiamo noi, dal XIII canto della *Gerusalemme liberata*, dove «son di sensi animati i rami e i tronchi» dagli «spirti invocati» dal mago Ismeno. In particolare, Tancredi «fremere intanto udia continuo il vento / tra le frondi del bosco e tra i virgulti, / e trarne un suon che flebile contento / par d'umani sospiri e di singulti, / e un non so che confuso instilla al core / di pietà, di spavento e di dolore», per scontrarsi poi con i gemiti di Clorinda che per malefico sortilegio escono da un cipresso. In Montale vi sono però i «cedri», «alberi cari ad Annetta e alle estati di Monterosso» (Isella 2003: 12) ricordati anche nella *Lettera levantina* («rivedrete le barbate palme / ed i cedri fronzuti, / o i nespoli che tanto amate»). E con essi riemerge anche l'«antico / nostro presentimento / d'essere entrambi feriti / dall'oscuro male universo». Dal passato ritornano, insieme a un ansioso turbamento e alle inquietudini, l'assedio dei dubbi e la percezione di un'arcanica forza quiescente che corrode l'esistenza dall'interno, sostanzialmente del «male / che parla il mondo» di *Mediterraneo*.

6-8. *tutto... condotti*: come nel mottetto *La gondola che scivola in un forte...*, l'accumulazione paratattica funge da apposizione prolettica di un sintagma collettivo che la riassume dopo la pausa del trattino (cfr. Bozzola 2006: 67). I «condotti» sono canali per l'acqua e il termine è già registrato in *Amor, eo chero madonna in domino* di Lapo Gianni, dove compaiono «giardin fruttuosi di gran giro, / con grande uccellagione, / pien di condotti d'acqua e cacciagione», che Montale cita nella lettera a Bobi Bazlen dell'11 luglio 1939 a proposito di *Notizie dall'Amiata* (cfr. Martelli 1977: 143-144). Le immagini che qui si susseguono sono di impetuoso straripamento, essendo dunque la materia mnestica implicitamente paragonata a una massa acquatica (cfr. Isella 2003: 12), o comunque fluida, pronta a debordare non appena si indeboliscano gli argini della logica diurna che l'aveva razionalmente sistemata in 'spazi' istituzionali e separati.

8-9. *farmi... voce*: il passo è di non facile soluzione. Innanzi tutto potremmo domandarci se «alla tua voce» non nasconda un valore causale, abbracciando l'intera

serie dei quattro infiniti («ritornarmi», «traboccar», «rompere», «farmi desto») e ponendosi quindi come soggetto ideale del discorso. La voce – secondo questa ipotesi più probabilmente quella di Clizia proveniente da lontano – avrebbe quindi provocato il riaffiorare delle antiche sensazioni, il ravvivarsi dello stato di angoscia, dubbio e turbamento già provato un tempo, in un *climax* che giunge a destare di soprassalto il poeta. Il richiamo *in absentia* verrebbe dunque a insinuarsi nel sonno, a pervadere i pensieri, forse a imporsi anche come tacito monito per la *lettera non scritta* del testo precedente. Oppure il sintagma «alla tua voce» può essere vincolato solo all'ultimo infinito, «farmi desto», per cui l'interpretazione dovrebbe virare su uno 'svegliarmi con il suono della tua voce' nella mente. Dante Isella cita a proposito *Nel vuoto*, dove si trova un verso affine, «Ed io fui desto al suono del tuo labbro» (cfr. Isella 2003: 13). Oltretutto la datazione di questa lirica, che sembrerebbe risalire al 1924, e la versione che si trova nelle *Poesie disperse* («Ed io fui desto al suono del tuo labbro / ritrovato»), mentre nella *Satura plaquette per nozze* del 1962 si legge «ed io fui desto al suono del tuo labbro / prima muto») rafforzerebbero l'ipotesi di un'appartenenza di *Nel sonno* al ciclo di Arletta, sostenuta dallo stesso Isella. Tanto più che, come già dimostrato dalla Bettarini nel 1978, quel «suono» si articolerà nella «voce» di *Due nel crepuscolo*, che è un recupero dal medesimo «taccuino» del 1926 ed è sicuramente per la compagna di gioventù (cfr. Bettarini 2009a: 2). E qui subentra la seconda questione, vale a dire se la «voce» sia quella di Annetta, inscrivibile quindi nell'insieme dei ricordi appena evocati, o quella di Clizia, che da un altro piano temporale li riporta a galla ponendosi in qualche modo su una linea di continuità, come avverrà in alcuni componimenti delle *Silvae* (*L'orto* e *'Ezekiel saw the Wheel...'*). Se infatti è vero che certi *senhals* di Clizia vengono a volte riadattati ad altre figure muliebri, come nel caso dei «lungheggianti cigli del tuo sguardo» di *Lungomare* o dei vari attributi che tras migreranno su Volpe, è tuttavia innegabile che nella memoria del lettore rimane attiva in sottofondo l'«iride» del primo verso. Pur riferendosi, come abbiamo sostenuto nella nota relativa, alla luce della veglia da un punto di vista denotativo, l'«iride» è in Montale un termine comunque fortemente connotato nella direzione di una proiezione di Irma, tanto che in tutti i luoghi della *Bufera* in cui il lemma compare Clizia finisce per essere chiamata in causa. Potrebbe allora essere la «voce» a essere stata transcodificata, andandosi ad aggiungere alla più consueta fisionomia della donna, solitamente evocata per sguardi, fronte, ali e frangetta. Va inoltre ricordato il sottotitolo *Poesie per Clizia* apposto a *Finisterre* nell'indice del 1949 inviato a Macchia, che non può essere del tutto obliterato in nome della strategia del depistaggio ormai indissolubilmente saldata all'immagine dell'autore. Nel caso specifico, inoltre, lo stretto legame con *Su una lettera non scritta*, dichiarato fin dalla pubblicazione su «Primato» e poi ribadito nell'ordine scelto all'interno del macrotesto della raccolta, ci fa propendere per un'identificazione in tale direzione.

10. *giga*: strumento a tre o quattro corde, simile alla viola, in uso fino al XVI secolo o danza rapida dal ritmo vorticoso. Considerando le occorrenze di nomi di danze esagitate all'interno delle prime raccolte («farandola», «sarabanda», «carioca», «furlana», «rigodone», «fandango», «trescone», «sardana»), nonché la glossa di Guarnieri «si entra nella danza, l'avversario si appresta alla lotta» (Greco 1980: 40), intendremmo «giga» nel secondo significato. Come già il «fandango» nella lirica *La bufe-*

ra, anche «il suono d'una / giga crudele» si riferisce al crescendo inarrestabile del conflitto.

10-11. *l'avversario... viso*: «l'avversario è il nemico muto di Costa San Giorgio; può essere il male o il destino dell'uomo» spiega Montale nella lettera a Guarnieri del 29 novembre 1965. Non siamo dunque di fronte a un'apparizione angelica della donna, bensì, al contrario, al Nemico per antonomasia, a quello che secondo la consuetudine lessicale medievale era il male nella sua declinazione diabolica. Il senso è da rintracciare sul piano metafisico, non essendo riducibile alla mera sfera biografica, a cui si limiterebbe invece una troppo precisa identificazione con Drusilla (come proposto da De Caro 1999: 126). L'«avversario» si appresta pertanto all'ennesima battaglia dell'eterna lotta contro l'uomo. Rimandiamo alla traduzione da Shakespeare del *Sonetto XXXIII*, «Poi vili fumi alzarsi, intorbidata / d'un tratto quella celestiale fronte, / e fuggendo a occidente il desolato / mondo, l'astro celare il viso e l'onta», non solo per l'espressione «celare il viso», ma anche per i «vili fumi» recuperati nella «nube / che gonfia» e per l'«intorbidata» che potrebbe perfettamente attagliarsi alla «luna / d'amaranto».

11-13. *Entra... gonfia*: sia la «luna / d'amaranto» che la «nube / che gonfia» hanno secondo noi un'accezione esclusivamente negativa, di segnale nefasto, dalla carica addirittura apocalittica («Quando l'Agnello aprì il sesto sigillo, vidi che vi fu un violento terremoto. Il sole divenne nero come sacco di crine, la luna diventò tutta simile al sangue, le stelle del cielo si abatterono sopra la terra, come quando un fico, sbattuto dalla bufera, lascia cadere i fichi immaturi»: *Ap.*, 6, 12-13). Per alcuni invece la «luna» riabilita positivamente la scena (cfr. Forti 1973: 223) o assurge persino a metafora della forma artistica. Martelli interpreta infatti i «chiusi occhi» come la messa tra parentesi della verità presente a favore della memoria, che si configura appunto come una «luna / d'amaranto» e si esprime nell'arte. Sarebbe poi la stessa «luna» a crescere come una «nube», in cui scorrerebbe ancora una traccia di vita rappresentata dal «sangue», capace di opporsi alla lucida coscienza immediata (cfr. Martelli 1977: 137). I «chiusi occhi» e il «sonno» del verso successivo sono quelli del poeta. Poco probabile ci sembra una loro attribuzione a Clizia (cfr. invece Forti 1973: 223), come già ebbe a notare Marchese (cfr. Marchese 1977: 136, n. 19).

13-14. *quando... morte*: si fa chiara la visione del male che dilaga ben oltre il contingente, *primum* inestinguibile con cui l'uomo dovrà sempre scontrarsi. Sono versi travagliati, tanto che nella lettera a Contini del 7 maggio 1943 si propongono ben due varianti, «più in fondo è sempre sangue oltre la morte» e «più in fondo è sangue, sempre, oltre la morte», dove quel «sempre» esplicitava ulteriormente il senso del discorso.

## Serenata indiana

Pubblicata per la prima volta in *Fin*<sup>1</sup> e solo successivamente in rivista (in «Città», Roma, 7 dicembre 1944, insieme alla traduzione del *Sonetto XXII* e del *Sonetto XXXIII* di Shakespeare), poi in *Fin*<sup>2</sup> e in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Una redazione dattiloscritta, dal titolo *Havaiana*, è datata «Nov. 1940». Inviata a Contini, presenta alcune varianti: al v. 1 «Come il nostro è il disfarsi delle sere»; al v. 2 «Ed è per noi la stria che dal mare», ma a penna nel margine inferiore si legge «E per noi è la stria ecc. (forse meglio?)», che sarà poi la lezione adottata a partire da *Fin*<sup>1</sup>; al v. 3 «va agli orti e brucia ciuffi d'aloè».

Nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 Montale commenta: «Serenata indiana, temo che il titolo sia di Shelley. Il polipo può esser le spirali delle onde nell'ora vespertina oppure l'inconoscibile, il futuro negativo. Non è per Clizia. Paesaggio versiliese. Non è per lo stesso personaggio di Su una lettera non scritta» (*SMA*: 1517).

Ancora una lirica sulla pervasività del male, ma stavolta l'«avversario» agisce più insidiosamente, si «insinua» con «tentacoli d'inchiostro» ad adombrare relazioni che vorrebbero essere vitali, a corrodere l'autenticità dei rapporti umani. Il «nemico muto» si metamorfosa, sa «travestirsi, persino prendere le sembianze seducenti dei nostri desideri» (Isella 2003: 15). Qui ci troviamo davvero di fronte alla minaccia dell'alterità di cui parla Cambon, per il quale la «lotta contro l'informe», l'«identità che s'aliena» e il «fatale straniarsi dall'essere amato» costituiscono i temi fondamentali della *Bufera* (Cambon 1963: 123).

E nuovamente la critica si è interrogata su chi si celi dietro quell'*alter* femminile, che in *Serenata indiana* si riduce, come già in *Lungomare*, a ombra, a esile sagoma di cui può servirsi il «polipo» come involucro, a maschera vuota che tenta di recitare una parte che non può sostenere. La donna, infatti, non solo non è Clizia, ma non ha neppure il dominio delle sue azioni («se [...] ciò che stringi, / ciò che dici, m'appare in tuo potere»), non appartiene nemmeno a se stessa («Tu gli appartieni / e non lo sai. Sei lui, ti credi te»). Secondo alcuni esegeti la genesi è comunque da correlare a Irma, sebbene la sfaccettatura negativa del personaggio e la situazione descritta, improntata alla finzione e all'inautenticità, impedisca allo stesso Montale di darle in questo caso il nome di Clizia, creatura redentrice capace di opporsi al devastante dilagare della folle violenza «taurina» (cfr. Luperini 1986: 125; Croce 1998: 488). Pienamente a lei, anzi addirittura alla Clizia-Iride continuatrice dell'«opera» divina, la rapporta Zambon: «Così, la "Cristofora" montaliana è la creatura realmente e tragicamente umana (nel suo aspetto più vulnerabile, quello femminile), ma misteriosamente portatrice di un segno o un sigillo divino (la "maschera" di sangue del Cristo),

che non le "appartiene", di cui forse essa non ha neppure consapevolezza ("Sei lui, ti credi te"), ma che la "guida" infallibilmente tra i suoi simili» (Zambon 1974: 67).

Altri invece interpretano alla lettera la dichiarazione del poeta a Guarnieri, sostenendo che si tratta di una diversa figura muliebre, inserita sullo sfondo di un paesaggio versiliese estraneo al *visiting angel* (cfr. Rovigno 1994: 67); forse della stessa donna di *Lungomare* che entra in concorrenza con Clizia senza tuttavia riuscirvi (cfr. Nosenzo 1998: 83); persino di Annetta, per i caratteristici «aloè», venendosi così a delineare un breve ciclo arlettiano (*Lungomare, Nel sonno, Serenata indiana*) all'interno di *Finisterre* (cfr. Isella 2003: 16; De Caro 2007: 25). Il «disfarsi delle sere» potrebbe infatti essere apparentabile all'atmosfera di *Due nel crepuscolo*, dove si riammette la presenza dell'antico fantasma. In effetti l'affermazione di Montale («Non è per Clizia») ci pare inequivocabile, ma anche senza tale sostegno la condizione larvale, di abbozzo su cui si insiste («potrei prestarti un volto, / vaneggiarti figura») risulta incompatibile con la «forma» di una donna capace di improntare di sé la realtà come Clizia (cfr. Macrí 1996: 143-152).

Il campo semantico ruota attorno al fulcro del disfacimento e dell'indistinto («il disfarsi delle sere», «prestarti un volto», «vaneggiarti figura», «Il polipo che insinua / tentacoli d'inchiostro»), dell'apparenza ingannevole («fingi», «crederti», «follia», «m'appare», «vaneggiarti», «non lo sai», «credi»), con una costruzione sintattica orchestrata su condizionali, avversative e reiterate negazioni. Ma alla donna di *Serenata indiana* non manca solo il ben riconoscibile marchio dell'angiola, bensì anche il «forte imperio» che non a caso il poeta ricercherà nella lirica immediatamente successiva. Non solo la realtà, ma persino «ciò che stringi, / ciò che dici» sfugge al suo dominio: il senso di impotenza si impone con un'evidenza lapidaria, la salvezza appare quanto mai improbabile in un mondo oppresso dall'incessante consunzione, dove si muovono figure inconsistenti ed effimere.

Sebbene la donna evocata provenga dunque da una sfera allotria, il segno fortemente negativo che grava sulla lirica contribuisce, essendo comunque la sezione posta nel complesso sotto il nome di Clizia, a intorbidare la luce di «quella ch'a veder lo sol si gira» e che continua a non comparire. L'esistenza appare priva di riscatto, tesa unicamente alla disgregazione, tanto che la constatazione d'apertura, «È pur nostro il disfarsi delle sere», campeggia come una sorta d'epigrafe, isolata dalla perfetta coincidenza di unità semantica e unità metrica. Delle forze ostili che travolgono l'uomo è partecipe anche il tempo, inteso lucrezianamente come «entropia, processo di irreversibile disfacimento» (Cambon 1963: 117). Leopardiano è invece lo strenuo impegno di resistenza alle illusioni, lo stoico rifiuto di autoinganni che, sebbene allettanti, vengono drasticamente catalogati come «follia». Il male qui si manifesta sotto forma di tentazione, razionalmente respinta per mezzo della continua sottolineatura dell'artificio che regge la situazione, con un assiduo ricorso a verbi quali 'fingere' e 'credere', che devono servire da incessante monito per il poeta, consapevole che «non è, / non è così».

Il polipo è dunque la raffigurazione mostruosa di un'ostilità arcana, la terrificante e repellente creatura che emergendo dagli abissi diventa emblema dell'«inconoscibile», del «futuro negativo», stabilendo oltretutto un immediato collegamento con la precedente *Nel sonno*, dove l'«avversario» si rivelava, in ultima istanza, quale allegoria del «destino dell'uomo» (*SMA*: 1517). Il male per Montale as-

sume insomma le vesti dell'informe, del vischioso, dell'insidioso, poiché sostanzialmente coincide con il non-conoscibile, il non-controllabile, con ciò che minaccia la ragione (altrove infatti è una danza scatenata o un'opprimente quanto irrefrenabile massa in espansione). Come ha notato Rossella Bo, nella mitologia greca il polipo era per antonomasia il predatore dotato di *metis*, ossia di intelligenza pratica e capacità di metamorfosi, riuscendo grazie a queste doti camaleontiche a sovrapporsi alla donna della lirica (cfr. Bo 1990: 110).

Ma soprattutto il «polipo» insinuerà i suoi «tentacoli d'inchiostro» anche nelle «mollì / meduse della sera» degli *Orecchini*, con un ulteriore scarto metaforico che ne chiarisce *a posteriori*, sottratto il nesso con l'*habitat* naturale, il valore prettamente simbolico. Prenderemmo invece le distanze dalla lettura che, partendo da quei «tentacoli d'inchiostro», interpreta l'animale marino come immagine negativa della scrittura, inadatta ormai a garantire un senso e promotrice di uno smarrimento di identità fra le infinite persone poetiche (cfr. Ott 2003: 102). La cifra metaletteraria ci sembra più plausibilmente legata alla sezione dei *Madrigali privati*, suggerita probabilmente dal fatto che si instaura un dialogo tra due poeti (Montale e la Spaziani). In *Finisterre*, inoltre, la parola non è ancora in crisi se le viene anzi affidato un importantissimo ruolo nella resistenza alla barbarie, con tanto di recupero della tradizione più alta, di una poesia di pensiero responsabile del proprio significato, nonché di una forma metrica solidamente strutturata.

Il titolo stesso si riferisce, per ammissione dello stesso Montale, a *The Indian Serenade* di Shelley. Tuttavia, se per Rovegno dal modello trasmigra anche un diffuso senso di languore e abbandono, almeno nel «disfarsi delle sere» dell'*incipit* (cfr. Rovegno 1994: 70), preferiamo l'ipotesi di un uso antifrastico della fonte proposta da Isella (cfr. Isella 2003: 15). L'esotismo, ancora più esplicito nella prima scelta (*Havaiana*) e correlato all'idea di evasione, è chiamato in causa unicamente per essere contraddetto, o, meglio, rifuggito. Se nella terza strofa di *The Indian Serenade* si bramano le effusioni dell'amata, in *Serenata indiana* del rapporto si svela solo (e con lucidità impietosa) il carattere effimero e fittizio. Le lusinghe sono allontanate con un «Ma non è, / non è così», che nega recisamente l'intera situazione messa in scena da Shelley. Ripercorrendo l'ipotesto in questione potremmo inoltre allargare l'operazione palinodica alla lirica precedente, poiché il tormento notturno di *Nel sonno*, che prosegue senza soluzione di continuità anche al risveglio, capovolge i versi d'apertura di *The Indian Serenade*, «I arise from dreams of thee / in the first sweet sleep of night, / when the winds are breathing low».

La pubblicazione in rivista del 1944 insieme al *Sonetto XXII* e al *Sonetto XXXIII* di Shakespeare conferma il richiamo a Shelley, essendo in qualche modo la lirica idealmente riportata, sotto il comune titolo di *Motivi*, alla sfera della traduzione. Il *fil rouge* che unisce il trittico apparso su «Città» ci sembra infatti ascrivibile a questa motivazione più che a una sotterranea consonanza tra i testi (come vorrebbe Rovegno 1994: 74-75), poiché, anzi, la sostanziale estraneità tra i due protagonisti di *Serenata indiana*, qui *personae separatae* anche senza dover chiamare in causa uno sguardo *sub specie aeternitatis*, è agli antipodi del sentimento di totale appartenenza che coordina all'unisono gli amanti del primo *Sonetto* shakespeariano. Ma, oltre a Shelley, occorre citare ancora una volta il libretto d'opera, dal momento che la raffica di pronomi personali è autorizzata dalla tradizione del melodramma italiano, dove Montale

trova «gli appoggi per muoversi in contropiede all'interno del "nostro pesante linguaggio polisillabico"» (Lonardi 2003: 180).

La lirica è simmetricamente bipartita in due blocchi, ciascuno dei quali formato da due terzine di endecasillabi concluse da un endecasillabo isolato, essendo il v. 2 riconducibile a tale misura per dieresi di «strìa» e il v. 11 per dialefe in coincidenza del punto fermo. La prima parte del componimento è circoscritta dalla rima *se-re:potere*, che si riverbera per assonanza imperfetta (ossia di sola tonica) in «aloè» e per consonanza in «mare», che a sua volta è ripreso da «appare». I versi centrali sono invece uniti dalla rima interna *mano:lontano* e da quella esterna *fingi:stringi*, che procrastina per assonanza il suono (al pari dell'unità semantica) fino a «dici» del v. 7. Allo stesso tempo «follia», che resta irrelata, ha in realtà un precedente nella «strìa» che conclude il primo emistichio del v. 2.

Gli «aloè» del v. 3 iniziano inoltre una catena di rime ossitone che percorre entrambi i blocchi legando a fine verso *aloè:è:te*, con il sostegno di forti puntelli di rime al mezzo con *me:è:te*. Tra l'altro in tal modo è nuovamente ribattuta la tonica /e/ che aveva dato avvio alla lirica e che racchiude sia la prima che la seconda parte del componimento, dal momento che domina anche la rima imperfetta *tiene:appartieni*. La terza e quarta terzina sono infatti unite, a differenza delle precedenti dove le omofonie sono più istituzionali, da ripetizioni («non», «te»), anadiplosi («non è, / non è così»), rime imperfette ma arricchite dalla coincidenza di suoni che precedono l'ultima vocale tonica, come nel caso appena citato di *tiene:appartieni* e in *soglie:scogli*.

Il titolo *Serenata* acquista dunque un senso pieno, non limitandosi al calco dell'antecedente inglese ma concretizzandosi in un'orchestrazione musicale fitta di riprese che dettano il ritmo. Oltre alle osservazioni appena fatte, si noti la partitura dell'*incipit*: l'attacco «È pur nostro» è quasi specularmente riproposto al verso seguente «E per noi è», con uno slittamento in avanti della /e/ tonica che rilancia la tensione fino all'appoggio della voce su «aloè».

Dal punto di vista sintattico, il discorso inizialmente si regge su un periodo ipotetico della realtà, che occupa per intero la seconda terzina e l'endecasillabo successivo, ma che si contraddice fin sul nascere, poiché le condizioni poste per il conseguimento dell'apodosi sono la finzione e la follia. E infatti l'ultima parte della lirica è organizzata su avversative e negative, che non lasciano spazio ad alcuna illusione. Le frasi si fanno brevi e perentorie («Ma non è, / non è così», «Tu gli appartieni / e non lo sai», «Sei lui, ti credi te»), esorbitando tuttavia dall'unità metrica per creare, tra endecasillabi franti e *enjambements*, un controcanto concorrente. Nello specifico, la costruzione dei vv. 10-11 ricorda la predilezione leopardiana per le avversative fortemente rilevate, spesso unite alla particella negativa e di frequente collocate in apertura di verso o di frase dopo una cesura netta che chiude il primo emistichio (ad esempio «al futuro oppressor; ma non eretto / con forsennato orgoglio» della *Ginestra* o «ma la gloria non vedo, / non vedo il lauro» di *All'Italia*, dove troviamo anche l'anadiplosi).

1. *È... sere*: ossia «Come il nostro è il disfarsi delle sere», per prendere in prestito la lezione del dattiloscritto che esplicitava la similitudine. Lo spegnersi della sera, in procinto di confondersi col buio della notte, coinvolge anche i due protagonisti, sia perché votati alla consunzione in quanto esseri umani, sia perché destinati a una separazione per l'inconsistenza di un legame che solo a patto di una forzata finzione può persistere. Il «disfarsi» è quindi forse più propriamente riferito al rapporto tra il poeta e la donna, suggerendo immediatamente lo scioglimento del vincolo che finora li aveva uniti, di fronte alla presa di coscienza di una sostanziale, reciproca estraneità.

2-3. *E... aloè*: come glossa Montale a Guarnieri e come testimoniano gli «aloè», il paesaggio è versiliese. Il mare riflette l'ultima striscia di luce del tramonto, che raggiunge il parco colpendo le piante e investendo i due protagonisti. L'aloè è una pianta cespitosa delle Liliacee, grassa e spinosa, nota anche per il succo amaro dalle proprietà medicinali. In senso metaforico è infatti utilizzato da Petrarca, *R.V.F.*, CCCLX, «O poco mel, molto aloè con fele! / In quanto amaro ha la mia vita avvezza / con sua falsa dolcezza», riferito all'amore (cfr. Isella 2003: 16 e Gigliucci 2005a: 57).

4-6. *Puoi... lontano*: l'unione profonda e l'abbandono sarebbero possibili solo se la donna fingesse, illudendosi con convinzione, di essere vicina al poeta e se, a sua volta, il poeta si lasciasse follemente trascinare da lei. La rima interna *mano:lontano* è leopardiana, nuova rielaborazione degli stessi versi di *A Silvia* che già avevano agito in clausola a *La Bufera* (cfr. Lonardi 1980: 92-93, n. 30). Ma è molto probabile che confluisca anche la memoria del I atto della *Turandot*, dove compare il tema portante del condurre per mano, nonché alcuni termini concordanti quali «stringiti», «vita» e la stessa rima: «No! No! Stringiti a me! / Liù! Parlagli tu! Qui salvezza non c'è! / Prendi nella tua mano la sua mano!» – «Signore! Andiam lontano!» – «La vita c'è laggiù!» (cfr. Aversano 1984: 65; Lonardi 2003: 179).

6-7. *e ciò... potere*: è la terza condizione dell'ipotetica. Il poeta potrebbe credere nel rapporto se percepisse che la donna ha davvero il potere di determinare le sue azioni («ciò che stringi») e di concretizzare le sue parole, le sue promesse («ciò che dici»). La figura qui tratteggiata è agli antipodi dell'angiola dal «forte imperio» che tra pochissimo verrà invocata negli *Orecchini*.

8-10. *Fosse... figura*: la critica solitamente intende «tua vita» come «una emanazione vitale, una forza positiva, come l'amore» (Isella 2003: 17) o nel senso di esistenza autentica (cfr. Rovegno 1994: 72), ma è forse possibile anche un'altra interpretazione. Innanzi tutto andrebbe chiarita la natura del nesso sintattico che intercorre tra «Fosse tua vita» e «potrei prestarti un volto». La *consecutio* non è scontata: il congiuntivo può avere una funzione ottativa (cfr. Isella 2003: 17), lasciando sostanzialmente isolata la frase che precede il trattino, oppure costituire la protasi di un'ulteriore ipotetica costruita per paraipotassi (cfr. Coletti 1998: 155). Sebbene il senso letterale immediato non vari molto, non si tratta di una questione oziosa poiché il va-



lore di quel «Fosse», e conseguentemente del trattino, determina il grado di interdipendenza tra i due membri. Accettando una consequenzialità stretta, il rapporto ora indagato è tra la dedicataria e il polipo: se ciò che fa indugiare il poeta, impedendogli un abbandono partecipe («mi tiene / sulle soglie»), fosse realmente il nucleo profondo della donna nella sua autenticità («tua vita»), il soggetto dovrebbe almeno essere capace di darle un volto, di immaginarla come una figura ben definita, ossia di considerarla come persona con le sue irripetibili peculiarità (con «*quel volto*», come si dirà in *A mia madre*) e non come una semplice maschera neutra atta a recitare soltanto parti. Ma questo non accade perché la debolezza esistenziale della deuteragonista fa sì che il «polipo», mostro insidioso e proteiforme, possa insinuarsi in lei, servirsi ingannevolmente della sua sagoma. Il logico *pendant* è l'esclamazione di *Lungomare* «Troppo tardi / se vuoi esser te stessa!». Se invece si allenta il nesso e si conferisce al «Fosse tua vita» un'accezione ottativa, leggendo la frase introdotta dal trattino come *incipit* di un nuovo discorso (come per «[...] strana sorella, – / e poi lo schianto rude» di *La bufera*) o come ripresa di tutto ciò che precede (come per «[...] urto della notte – tutto questo / può ritornarmi» di *Nel sonno*), si aprirebbe lo spiraglio per un'altra interpretazione. Verso la dedicataria di *Serenata indiana* non c'è indecisione (il carattere fittizio della relazione, essenzialmente basata su un gioco di ruoli, è analizzato con lucidità), quindi o le «soglie» su cui si ferma il poeta significano il mantenimento di una debita distanza emotiva o richiamano sì uno stato di indugio ma relativo a Clizia. Il poeta insomma si augurerebbe che fosse l'interlocutrice la causa del suo tormento, del dilaniante supplizio del limbo che lo imprigiona, dal quale è difficile sia «Sparir» che «riaffacciarsi», e invece è Clizia che lo «tiene / sulle soglie». Fosse la donna del paesaggio versiliese a occupare i suoi pensieri, potrebbe almeno acquistare lo 'statuto' di persona, uscendo dall'inconsistenza a cui il confronto con Clizia la condanna e di cui si serve il «polipo» per dare concretezza alla minaccia di un futuro inconoscibile epperò sicuramente negativo.

10-11. *Ma... così*: come abbiamo accennato nel cappello introduttivo, il modulo è leopardiano per il netto rilievo conferito all'avversativa grazie al rafforzamento dell'avverbio di negazione, all'anadiplosi (in *enjambement* interstrofico) e alla collocazione del «Ma» dopo un punto fermo che individua, tra l'altro, un settenario all'interno dell'endecasillabo.

11-13. *Il polipo... te*: il «polipo» è il mostro informe degli abissi e, proprio in quanto tale, rappresenta «l'inconoscibile, il futuro negativo» (*SMA*: 1517), il male capace di assumere le più svariate forme per infiltrarsi nell'esistenza. Nella lirica successiva subentreranno, ormai del tutto metaforiche, le «mollì / meduse della sera», che si espandono là dove una volta apparivano ben altri «voli», pronte a riempire gli spazi ormai inabitati della «cornice» della «spera», così come qui il polipo si appropria della vuota sembianza della donna.

13-14. *Tu... te*: Lonardi rimanda alla prima scena dell'ultimo atto del *Trovatore*, ossia al passo del recitativo di Leonora in cui si dice «In quest'oscura / notte ravvolta, presso a te son io, / e tu nol sai...» (cfr. Lonardi 2003: 215).

## Gli orecchini

Pubblicata per la prima volta in «Prospettive», a. IV, n. 11-12, Roma, 15 dicembre 1940, ma già preannunciata nel n. 10 del 15 ottobre e poi presente in *Fin*<sup>1</sup>, *Fin*<sup>2</sup> e in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Una redazione precedente a quella apparsa in rivista era allegata a una lettera del 10 novembre 1940 a Giancarlo Vigorelli, resa nota nel 1981 e pertanto non segnalata nell'apparato dell'*Opera in versi*. Il testo è a uno stadio di elaborazione piuttosto distante dalla versione che vedrà la luce su «Prospettive» per riproporsi poi inalterata, ad eccezione del v. 13 (che in rivista reca ancora la lezione «verrà di là»), nelle varie edizioni della raccolta. Infatti Montale chiedeva all'amico: «Dimmi, soprattutto, come ti piace la poesia. Non l'ho lasciata crogiolare nel cassetto e perciò non so giudicarla io». Di sicuro, a questa altezza cronologica, l'idea era ancora quella di un'«'appendice' alle *Occasioni*; anche per gli *Ossi* ho fatto lo stesso, tra il 25 e il 28. Per fare un terzo libro dovrei rinascere, e non lo farò. "Oscar lo sa ma nol farà"» (cfr. Vigorelli 1981: 32-33).

Ecco come si presentava la lirica nel novembre del 1940:

Non è ombra di voli nello specchio.  
Anche nel tuo non è rimasta traccia.  
S'è levata la spugna che discaccia  
le nuvole dal cerchio d'oro vecchio.  
Le tue pietre, i coralli, il forte imperio  
che ti rapisce vi cercavo; sfuggo  
l'iddia che non s'incarna, i desideri  
che al tuo intrepido fuoco non si struggono.  
Ronzano èlitre fuori, ronza il folle  
mortorio, e sa che due vite non contano.  
Dalla cornice affiorano le molli  
meduse della sera. La tua impronta  
verrà di là: dove ai tuoi lobi squallide  
dita d'alighe appendono i coralli.

Nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 si legge:

Gli orecchini. Su questa poesia ha scritto 80 pagine D'Arco Silvio Avalle. Fattele mandare scrivendogli presso la Facoltà di Lettere, Università di Torino. Le èlitre sono gli aerei di guerra visti come funesti insetti. Due vite, la tua e la mia ma anche in generale le sorti dei singoli individui. Meduse, ombre nello specchio, particolare realistico. Il personaggio è tanto assente da sembrar quasi morto. Emerge dallo specchio

e porta ancora gli orecchini di corallo. Niente alleati verso il nord. Verrà di giù dal nero dell'inconoscibile. Il volo è il *tuo*. E di chi potrebbe essere? La spugna, simbolo di ciò che cancella, ma anche particolare realistico (*SMA*: 1517).

In una comunicazione privata riportata da Avalle (cfr. Avalle 1970: 66, n. 1), Montale risponde invece alle domande del critico riguardo all'immagine delle «mani» che «fermano i coralli»:

Escludo che le mani fossero mie o del fantasma. Forse sono mani che escono dai sepolcri di gente gassata o massacrata (ebrei come il fantasma); ma possono essere anche mani non identificabili che sorgono dal nulla e vi ricadono. Gli orecchini non erano a pendente ma a fermaglio, di un genere che spesso richiede mano estranea.

La lirica è una delle più studiate di *Finisterre*: fondamentale è la lettura strutturalista di Avalle, che nel 1965 vi dedica un lungo saggio, a breve ripreso e contestato in alcune sue conclusioni soprattutto da Macrí (1968) e da Marchese (1977).

Il titolo si riferisce ai monili cercati dal poeta nel riflesso dello specchio, indizi dell'amata ora assente e protagonisti della «nuova alleanza fra i morti [...] e la Cristofora» (Marchese 1977: 147) sancita dalla chiusa, dove «ai tuoi lobi squallide / mani, travolte, fermano i coralli». Ma, in seguito alla recente pubblicazione delle missive a Irma Brandeis, acquista il senso di un più preciso e privato rimando agli orecchini che la donna era solita portare e che il poeta ricorda in una lettera del 3 ottobre 1933:

Per un tipo come te non ci vuole un fotografo abile; occorrono parecchie istantanee fatte senza pensarci e senza pretese. Provane anche una di tre quarti con la cloche blu e quei deliziosi earrings dell'ultima sera.

Nonostante i richiami foscoliani, si tratta di «ornamenti intimi e insieme rituali, non esterni» (Macrí 1996: 145), tanto che uno dei fulcri del saggio di Avalle su cui Macrí dissente è proprio il rilancio della formula di neoclassicismo (cfr. Macrí 1996: 143).

Il componimento si apre su un interno, probabilmente la pensione Annalena dove alloggiava Irma durante i soggiorni fiorentini (cfr. De Caro 1999: 231 e 235; Ioli 2002: 108): si ricrea dunque il contrasto caratteristico delle ultime poesie delle *Occasioni*, e già riattivato nella *Bufera*, tra uno spazio esterno minaccioso e uno chiuso assediato da forze ostili (cfr. Marchese 1977: 136), benché in questo caso il negativo sia già filtrato anche nei luoghi un tempo protetti. In questo «interno metafisico» (Issella 2003: 18) campeggia uno specchio annerito, in cui si contrae la descrizione della stanza secondo il peculiare procedimento metonimico (cfr. Marchese 1977: 136), ma che tuttavia resta muto, privo di risposte di fronte alla *quête* del poeta. Il tema dello specchio conta numerosissimi rimandi, dalla poesia romantico-decadente d'oltralpe (cfr. Avalle 1970: 24-26 e 28-31) alla *Contemplazione della morte* di D'Annunzio (cfr. De Caro 1999: 239, di cui si vedano anche gli altri suggerimenti, molti dei quali legati all'attività traduttoria di Montale: 240-245).

Del resto, quello dello specchio come privilegiato *medium* di apparizioni è un archetipo assai diffuso nella storia della letteratura e del mito, già sfruttato da Montale in varie declinazioni fin dagli *Ossi di seppia*. La superficie riflettente (di qualsiasi tipo) è infatti veicolo della memoria poiché il passato o riemerge grazie a tale tramite

o, al contrario, vi sprofonda (cfr. Avalle 1970: 30-32). Avalle cita infatti a confronto *Cigola la carrucola del pozzo*, *Vasca*, *Dora Markus II* e *Due nel crepuscolo* (cfr. Avalle 1970: 73-75), ma Macrí sottolinea il rischio di chiudere così l'insieme dei simboli in un sistema statico che non tenga conto delle innovazioni apportate dal terzo libro (cfr. Macrí 1996: 143), ossia di ciò che Marchese chiamerà «processo di transcodificazione» (Marchese 1977: 132).

Lo specchio, testimone della realtà in atto, non conserva indizi numinosi della donna-angelo poiché Clizia è irrimediabilmente assente («tanto assente da sembrar quasi morta»). La spugna ha persino asportato i «barlumi / indifesi» degli ultimi, fragili segni di un'esistenza vissuta insieme a lei, delle residuali tracce che mantenevano vivido, e ancora in qualche modo materiale, il ricordo. «Simbolo di ciò che cancella, ma anche particolare realistico», la spugna è stata interpretata ora come metafora della memoria (cfr. Avalle 1970: 43-44), ora del tempo (cfr. Isella 2003: 19), ora delle contingenze storiche (cfr. Marchese 1977: 144). Non vedremmo tuttavia una rigida inconciliabilità tra le ipotesi: seguendo l'indicazione generica fornita dallo stesso autore, la identificheremmo infatti con l'unidirezionale trascorrere del tempo e con gli eventi correlati. Va inoltre precisato che proprio alla fine del 1939 risale l'interruzione della corrispondenza epistolare con Irma. La lirica, che registra l'apice della lontananza, il picco negativo almeno fino alla promessa che si intravede nel finale («La tua impronta / verrà di giù»), è non a caso dislocata in sesta posizione a concludere la linea discendente, mentre secondo un criterio meramente cronologico avrebbe dovuto seguire immediatamente *La bufera*.

L'assenza è tale che si è fatta astrazione. Senza voler anticipare la dichiarazione di fede nestoriana di *Iride* e l'autocommento relativo («chi la riconosce è il Nestoriano, l'uomo che meglio conosce le affinità che legano Dio alle creature incarnate, non già lo sciocco spiritualista o il rigido e astratto monofisita»: *SMA*: 1483), sicuramente vi è il rifiuto di ciò che non ha il potere di manifestarsi anche concretamente, nel mondo di «quaggiù». Si ricorra ancora una volta alla preziosa testimonianza lasciataci dalle lettere, nelle quali emerge il bisogno di concretezza anche dei ricordi:

Snaps snaps snaps! Ho bisogno di una tua negativa nella quale ritrovi *Irma* com'è. Ci penserò io a farla ingrandire. Mandane molte, raccomandati alle tue amiche fotografe. Per un tipo come te non ci vuole un fotografo abile; occorrono parecchie istantanee fatte senza pensarci e senza pretese. Provane anche una di tre quarti con la cloche blu e quei deliziosi earrings dell'ultima sera; e poi molte senza cappello. L'importante è che io ti riconosca come sei e che non debba condurre una lotta feroce contro la memoria. Homo sum; non amo solo la tua intelligenza e non credo all'Anima in astratto» (3 ottobre 1933)

la necessità, insomma, della compresenza dell'elemento fisico accanto alla corrispondenza degli animi:

Io ho capito subito quello che vale la delicata macchina della tua intelligenza; ma questa macchina m'è infinitamente piaciuta perché non se ne sta da sé nel cielo dell'astrazione (24 ottobre 1933)

ci sono dei giorni, come questo, in cui privo di notizie, pieno di freddo, di guai e di malinconie, io non riesco a *vederti* (1 novembre [ma dicembre] 1933)

Non sbalordire e non pensare che sono un cold lover: io sono un uomo che ha avuto questa condanna: che non sono *mai* stato vicino a lungo alle donne che ho amato (tu sei l'ultima e la più forte e la definitiva di una serie che comprende due o tre nomi in tutto). Questo ha fatto di me un essere capace di una sorta di enorme compelled platonism; capace di vivere per un'idea anche per anni e anni e di anticipare un minuto per secoli e di prolungarlo senza fine. Dico compelled, obliged, perché in realtà *odio* il platonismo e credo che nella vita non esistono altro che i 5 Settembre con varianti e aggiunte. And If I dream you I don't dream your Soul, I dream your lips, your eyes, your breast, and the rest which is *not* silence (9 maggio 1934)

Io amo in te *una* determinata intelligenza in *un* determinato corpo (15 febbraio 1935).

L'«iddia che non s'incarna», allora, non è ancora da intendersi in accezione cristologica, bensì, sebbene contenga *in nuce* il credo nestoriano di *Iride* nel senso che la strada verso tale esito viene qui imboccata, è forse piuttosto da correlare a quell'amore platonico così tenacemente esecrato nelle missive. Come nota Rebay, infatti, il raro arcaismo «iddia» mantiene ancora un legame con l'universo classico pagano (cfr. Rebay 1998: 40). Del resto, la trasfigurazione di Clizia è qui preparata, ma non compiuta: è nella successiva *La frangia dei capelli...* che si avrà la prima effettiva apparizione angelica, dove, mutate le coordinate di fondo, anche i tasselli presi in prestito dall'immaginario mitologico andranno interpretati nella nuova direzione. L'espressione, al di là dei possibili ponti macrotestuali che si possono erigere, è dunque *in primis* da intersecare all'interno dell'unità lirica con l'assenza delle «pietre» e dei «coralli», con i «barlumi / indifesi» cancellati dalla «spugna», con il pericolo insomma della totale smaterializzazione della donna e del ricordo di lei, per arginare la quale si combatte «una lotta feroce contro la memoria» a colpi di «snaps snaps snaps» (lettera del 3 ottobre 1933).

Al dramma personale del poeta si allaccia indissolubilmente quello della storia, concretizzato nella coppia di versi «Ronzano èlitre fuori, ronza il folle / mortorio e sa che due vite non contano». È questo lo snodo su cui si sono maggiormente concentrate le obiezioni al saggio di Avalle. Alla considerazione dell'inserito come convenzionale e posticcio (cfr. Avalle 1970: 59-60) si è subito opposta una linea critica che vede invece nell'insorgenza del motivo bellico l'essenza del testo (cfr. Macrí 1996: 144; Carpi 1971: 99, n. 27; Luperini 1971: 38; Marchese 1977: 140 e 148, n. 33). Il negativo, già insito nello svuotamento di senso a cui è stato sottoposto un luogo fondamentale per le vicissitudini della donna – mentre fino ad ora gli spazi chiusi, seppur assediati, avevano garantito la sopravvivenza dei valori –, prosegue all'esterno. La prospettiva si allarga al volo degli aerei militari che ronzano come coleotteri (le «èlitre» sono propriamente le ali chitinizzate di alcuni ordini di insetti) e all'ingiustificabile («folle») strage di cui sono testimonianza le continue nenie funebri («mortorio»). La vicenda privata del poeta e di Clizia (così come qualsiasi vicenda privata: «due vite, la tua e la mia ma anche in generale le sorti dei singoli individui») è inserita nel più ampio quadro storico. Le «due vite» che «non contano», inghiottite nel

gorgo della guerra, tessono quindi un saldo legame tra la prima e la seconda parte del sonetto.

Nella cornice della «spera» non può che riflettersi il presente, per cui al posto dei segnali a lungo ricercati penetrano le «mollì / meduse della sera», inquietanti zomorfizzazioni di un destino inconoscibile. Per Cambon l'immagine è evocata dai «coralli» degli orecchini, il mare essendo il comune denominatore, ma il significato resta quello della minaccia dell'informe, insieme del crepuscolo e della guerra (cfr. Cambon 1963: 125). Su una posizione analoga si colloca Rovegno, per il quale è rappresentata l'inconsistenza del reale (cfr. Rovegno 1994: 77). Per Macrí, invece, è un ritorno nello specchio-cielo di una «materia primigenia [...] essenzialmente muliebre» (a cui è legata l'idea di mollezza): se dalle meduse deriveranno, per «concrezione», i coralli, allora la loro apparizione è la «condizione embrionale della nuova genesi» (Macrí 1996: 144 e 151). Agli archetipi della *mater* e del mare fa riferimento anche Rossella Bo, che però legge nelle mostruose creature dei prodromi di morte, poiché, a differenza dell'immagine paterna e superegotica di un mare ordinatore, il «maremadre si qualifica invece come simbolo del caos, dell'indifferenziato naturale carico di valenze inquietanti» (Bo 1990: 109). Le «meduse» erano del resto già prefigurate dal «polipo», di cui costituiscono uno sviluppo, essendo fuoriuscite dall'*habitat* di pertinenza per assurgere, veicolate dalla sera, a un valore puramente metaforico, che quindi riprende quanto Montale aveva detto a proposito di *Serenata indiana* («Il polipo può esser [...] l'inconoscibile, il futuro negativo»: *SMA*: 1517).

Nel finale, tuttavia, si intravede una possibilità di salvezza, che giungerà non dallo specchio ma dal basso, dalle cavità acherontiche dove la donna è discesa. L'uso eccezionale del futuro (un «futuro genetico e crescente, giacché la "traccia" si farà "tua impronta"»: Macrí 1996: 145) sembra anzi non lasciare adito a dubbi. Le «mani» che «fermano i coralli» compiono allora una «ieratica cerimonia» per sancire il «patto ricomposto nel sigillo dei patriarchi» (Macrí 1996: 152 e 151). Compiuto il sacrificio (di sé da parte di Clizia, di rinuncia al rapporto privato con lei da parte del poeta), la donna che nel frattempo ha esperito gli abissi ctonii del non-essere potrà risorgere *visiting angel*. Nella redazione di «Prospettive» del 15 dicembre 1940, e altresì nella versione inviata un mese prima a Vigorelli, la lezione del v. 13 era «verrà di là», a cui dal 1943, con l'edizione luganese di *Finisterre*, sarà sostituito «verrà di giù». Non si tratta solo di una precisazione in senso verticale dell'oltretomba in conformità con l'intensificazione del campo semantico della fossa (cfr. Macrí 1996: 150), ma di un vero e proprio mutamento di significato. La pubblicazione della lettera del 10 novembre 1940 a Vigorelli ha infatti rivelato una chiusa originariamente piuttosto diversa: «La tua impronta / verrà di là: dove ai tuoi lobi squallide / dita d'alighe appendono i coralli». A ornare Clizia di gioielli in vista di una prossima epifania erano pertanto le alghe, per cui il ritorno della donna era atteso «di là», ossia dal medesimo ambiente marino da cui provengono le meduse.

Il fatto che la redazione in rivista mantenga, pur portando tutto il resto all'assetto definitivo, quel «di là» permette di ipotizzare che fino al 1943 l'itinerario non si fosse ancora precisato nella direzione di una critica *descensio ad inferos*, ma fosse costruito su un piano principalmente orizzontale di distanza transoceanica. Ma soprattutto, a nostro avviso, getta luce sull'appartenenza di quelle «mani» attorno alle quali molti critici si sono soffermati, confermando la tendenza montaliana alla riscrittura-

reinterpretazione (che raggiungerà l'apice nella sezione dei *'Flashes' e dediche*). Della dichiarazione del poeta, «Forse sono mani che escono dai sepolcri di gente gassata o massacrata (ebrei come il fantasma); ma possono essere anche mani non identificabili che sorgono dal nulla e vi ricadono», Avalle aveva privilegiato il secondo significato (cfr. Avalle 1970: 66), mentre Macrí il primo (cfr. Macrí 1996: 150). Come però è stato notato, nel 1940 Hitler non aveva ancora dato inizio all'*Endlösung*, per cui l'annotazione non può che essere *ex post*. Si potrebbe dunque supporre che nella primissima versione del 1940 le «dita» avessero un valore metaforico legato alla forma filamentosa delle «alighe»; in «Prospettive» le «mani» si siano concretizzate restando tuttavia «non identificabili»; nel 1943 le stesse «mani» possano aver acquisito un ulteriore senso nell'allusione alla persecuzione antisemita, senza tuttavia un troppo specifico riferimento alla «gente gassata» in quanto la notizia non era comunque ancora diffusa. Il che ovviamente non inficia la glossa montaliana, ma chiarisce il progressivo incremento semantico di un libro stratificatosi in un lungo periodo di tempo.

Per quanto riguarda le fonti, Lonardi ha ricondotto l'attenzione ai monili alla linea simbolista Baudelaire-Mallarmé, con un puntuale calco foscoliano nelle rime, essendo *traccia:scaccia* presa in prestito dall'ode *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo e fuggo:struggono* dal sonetto *Alla sera* (cfr. Lonardi 1980: 127). Mengaldo antepone invece la fonte petrarchesca, registrando la costanza della rima *fugge:strugge* nel *Canzoniere* e l'occorrenza specifica di *traccia:scaccia* in *R.V.F.*, CLXXVIII (cfr. Mengaldo 1987: 203). Avalle suggerisce un confronto con il poemetto *Love in a Life* di Browning per il tema dell'assente struggentemente rievocata tramite gli oggetti che la connotavano e per l'analoga compresenza di specchiera, cornice e ombre della sera, ma con un ribaltamento della situazione per il vuoto assoluto di cui nella lirica montaliana questi medesimi oggetti si fanno latori (cfr. Avalle 1970: 29). Si veda anche il *Sonetto XLVIII* di Shakespeare, inserito da Montale nel *Quaderno di traduzioni*, per il rapporto tra la donna e i gioielli («Ma tu che rendi men che nulla questi / gioielli se ti mostri», dove «se ti mostri» è un'aggiunta che non ha rispondenza nel testo inglese e che compensa l'omissione di «best of dearest and mine only care») e per la perdita dell'amata a causa della stessa virtù («Per essermi rubato, poi: se avviene / ch'è ladra anche virtù con un tal bene»).

Da un punto di vista metrico è il quarto sonetto elisabettiano, con schema ABAB CDCD EFEF GG, dove, tranne un solo caso (*traccia:scaccia*), le rime sono o imperfette (*nerofumo:barlumi*, *imperio:desideri*, *folle:molli*) o ipermetre (*fuggo:struggono*, *contano:impronta*, *squallide:coralli*).

\*

1. *voli*: ad Avalle, che li interpretava come voli di uccelli e, nel senso più ampio, tracce di vita (cfr. Avalle 1970: 36-37), replicano numerosi critici: chi chiama in causa le repentine apparizioni del *visiting angel* (cfr. Marchese 1977: 143; Isella 2003:

19), chi generici voli angelici tra cui spicca quello dell'«iddia» privata del poeta (cfr. Rovegno 1994: 80). Riproporremmo invece la lettura di A Valle poiché la parentetica «E del tuo non è più traccia» implica un parallelo tra due referenti distinti, ossia tra il volo di Clizia (il «tuo»), così distante nel tempo che qualsiasi segno è stato ormai cancellato, e i «voli» degli uccelli (poco probabile di altre creature angeliche dal momento che in *Finisterre* l'unico nume salvifico è la donna), di cui la «spera» non «serba ombra» perché le manifestazioni vitali si sono spente, per la guerra e per il sopraggiungere della sera. In *Violoncelli (Poesie disperse)* troviamo un sintagma simile, «trascorre come ombra d'ala in terra», ma lo stilema è assai diffuso, con una certa frequenza di attestazioni nell'*Alcyone* (cfr. Zollino 1989: 320).

1-2. *nerofumo della spera*: per lo «sfarinarsi della materia spalmata sul fondo, come nelle specchiere antiche» (A Valle 1970: 23). Infatti «spera» è vocabolo arcaico e letterario (cfr. A Valle 1970: 24; Isella 2003: 19), sebbene diffuso anche nell'uso toscano (cfr. Macrí 1996: 144; De Caro 1999: 235). Con uno slittamento tra sostantivo e aggettivo tipico dello stile mallarmeano e postsimbolista (ma, aggiungeremmo, pascoliano, così come pascoliano è il virtuosismo delle rime ipermetre), sarebbe dunque una variante dello «specchio annerito» di *Dora Markus II* (cfr. A Valle 1970: 25). Per altri, invece, il «nerofumo» è da ricondurre al colore del vetro come nel caso degli «occhiali affumicati» di Clizia di *Poiché la vita fugge...* e non all'ossidazione dello strato di vernice riflettente (cfr. De Caro 1999: 235). Al di là della causa, il termine vale innanzi tutto per la sua portata cromatica se andando a raddoppiare l'«ombra» dello stesso verso preannuncia il buio notturno e il senso di disfacimento che emergerà con esso (cfr. A Valle 1970: 21 e 26-27) o, più precisamente, l'«atmosfera acheronica» delle «meduse» e del rituale dei «coralli» (Marchese 1977: 143). Si veda infatti l'uso che ne viene fatto nel 1945, quando, recensendo il libro di Sebastiano Aglianò, Montale si domanda «"Che cos'è questa Sicilia", in conclusione, per un italiano del nord? Ch'essa non sia soltanto il sole di Bellini e di Verga o il nerofumo di Gentile» (*SMA*: 52).

3. *spugna*: non si tratta solo di un «fattore esterno all'io» (Marchese 1977: 144), ma in generale di «ciò che cancella» (*SMA*: 1517), con un'indissolubile interdipendenza tra la memoria che vacilla in mancanza di appigli (testimoniata anche dalle lettere a Irma) e gli eventi ostili che impediscono una rivivificazione di ciò che ormai è chiuso nel passato, sottoposti entrambi i fattori alle leggi di un tempo che scorre inesorabilmente in avanti. Si confronti con «Dissipa tu se lo vuoi / questa debole vita che si lagna, / come la spugna il frego / effimero di una lavagna» di *Mediterraneo* e «la incide / dove la spugna non giunge» di *Dora Markus II*. Un precedente si trova, replicato identico, in due opere di D'Annunzio, *Il fuoco* e *La città morta*: «Ella parla d'un'ombra che passa su tutte le cose e d'una spugna umida che cancella tutte le tracce» (cfr. Zollino 1989: 321).

3-4. *i barlumi... scaccia*: i «barlumi» sono sì «gli ultimi, deboli segni di vita [...] nel buio dell'esistenza» (Isella 2003: 19), ma, come sancito dalla poetica proustiana delle *Occasioni*, vanno a coincidere con i ricordi. Il «cerchio d'oro» è la cornice dello specchio.



5. *Le tue... imperio*: le «pietre» sono tutt'uno con Clizia perché ne concretizzano gli attributi di chiaroveggenza, inflessibilità (cfr. Avalor 1970: 45-47) e forza, la quale, sottintesa nelle prime, costituisce dunque il *trait d'union* con «il forte imperio», che a sua volta riprende il «sigillo imperioso» tenuto tra le dita in *Palio* (cfr. Macrí 1996: 145). L'«imperio» è simbolo della salda e razionale capacità di dominio del reale, ma è anche una sorta di kantiano imperativo che Clizia si autoimpone.

6. *che ti rapisce*: 'che ti sottrae a te stessa, alla tua vita'. L'imperativo categorico, l'etica tensione al dover essere porta la donna al sacrificio di sé e delle sue vicende particolari nel nome di un più alto ideale e, allo stesso tempo, «rapisce» al poeta l'oggetto del suo amore. Macrí parla di «*raptus*» come «inerenza destinata della donna eletta nella verità che è lei stessa» (Macrí 1996: 145).

6-7. *fuggo... incarna*: 'fuggo ciò che è mera astrazione, che non ha un riscontro anche sul piano fisico'. Si vedano a proposito le dichiarazioni di Montale sul «rigido e astratto monofisita» (*SMA*: 1483), i passi delle lettere a Irma Brandeis citate nel cappello introduttivo, ma anche la «rissa cristiana» di *Notizie dall'Amiata* a cui fa riferimento Luperini. Non ci sembra invece che l'affermazione possa essere messa in relazione con la fuga «dal bagliore / dei tuoi cigli» di *Su una lettera non scritta* (cfr. Luperini 1986: 127), perché lì si rifiutava un intervento troppo dirompente per essere sopportato dal poeta, di nuovo in preda all'inerzia, mentre qui è ribadita l'impossibilità di accontentarsi di una pura idea, di una figura scorporata dalla distanza.

7-8. *i desideri... struggono*: non intenderemmo lo struggersi dei desideri come nullificazione di essi, bensì come loro compimento, seppur sacralizzato in una prospettiva non esente da un alone mistico-stilnovistico (marcato il parallelo intertestuale con «fino a che il cieco sole che in te porti / si abbàcini nell'Altro e si distrugga / in Lui, per tutti» della *Primavera hitleriana*). Ci discosteremmo dunque dall'interpretazione di Rebay per il quale il desiderio della donna da parte del poeta è respinto ogni volta che viene esposto al suo fuoco (cfr. Rebay 1998: 40) o da quella di Marchese che vi intravede un estremo gesto di rinuncia (cfr. Marchese 2000: 246). Non che negli *Orecchini* manchi il motivo del sacrificio e della distruzione, ma concordiamo con Carpi nell'attribuzione di un'accezione positiva alla potenza del «tuo lampo» (cfr. Carpi 1971: 99, n. 27). Come l'incenerimento rinnovatore di *Luce d'inverno* (che pure è per Volpe e vede dunque mutati tutti i presupposti), anche in questo caso lo struggersi dei desideri coincide con l'appagamento di essi nella rivelazione. Il linguaggio è quello della mistica e trae linfa da numerose suggestioni stilnoviste e petrarchesche. Dalle *Rime* di Dante sono stati citati «lo disio che li mena quivi è stinto» (cfr. Avalor 1977: 51) o «Quand'io penso un gentil disio, ch'è nato / del gran disio ch'io porto» (cfr. Nosenzo 1998: 76); da Petrarca «si dolci stanno / nel mio cor le faville e 'l chiaro lampo / che l'abbaglia et lo strugge» (*R.V.F.*, CCXXI: cfr. Avalor 1970: 51; Gigliucci 2005a: 57). Tuttavia, benché il sistema (innanzi tutto lessicale) che li inquadra sottoponga i «desiderî» del poeta all'azione di un fuoco purificatore, escluderemmo sia una provenienza unilaterale dal «mondo basso, ma anche potenzialmente ricco e affascinante» delle pulsioni istintive (Luperini 1986: 126-127), sia una trasformazione

integrale in ardore mistico (cfr. De Caro 1999: 247). La prima redazione è chiarificatrice, poiché recava «sfuggo / l'iddia che non s'incarna, i desideri / che al tuo intrepido fuoco non si struggono», che sottintende una volontà di raggiungimento di quel fuoco-lampo, nonché un parallelo tra i «desideri» che non riescono a «struggersi» e «l'iddia che non s'incarna». Dunque i «desideri» che il poeta «porta fin che al tuo lampo non si struggono» indicano la conservazione-custodia di essi nell'attesa di un'apparizione che finalmente li estingua realizzandoli: «Questo ha fatto di me un essere capace di una sorta di enorme compelled platonism; capace di vivere per un'idea anche per anni e anni e di anticipare un minuto per secoli e di prolungarlo senza fine» (lettera a Irma del 9 maggio 1934).

9-10. *Ronzano... contano*: le «èlitre sono gli aerei di guerra visti come funesti insetti» (*SMA*: 1517), mentre il «mortorio» è il lamento che proviene dalle nenie funebri, straziante conseguenza di una guerra «folle» (l'aggettivo è dislocato dalla causa all'effetto per ipallage). A unire anche sul piano formale due elementi così intimamente connessi è l'iterazione poliptotica del verbo, che ha numerosi precedenti, sempre declinati in senso minaccioso, nella poesia montaliana (tra tutti si veda il «ronzio di coleotteri» del mottetto *La rana, prima a ritentar la corda...* e le «bombe che stormi di ronzanti pecchioni lasciavano cadere sulla periferia della città» del racconto *I quadri in cantina* della *Farfalla di Dinard*). Il ronzare delle «èlitre» pare costituire in qualche modo «la parodia, il travolgimento drammatico e grottesco» dei «voli» (Avalle 1970: 59), esprimendo un orrore «semantizzato nelle allitterazioni delle liquide, nasali e dentali [...] ribadite dalle cupe o su cui battono importanti accenti. Dietro a "èlitre" c'è l'assonanza in *absentia* "eliche"» (Marchese 1977: 148, n. 33; ma cfr. anche Manacorda 1969: 67). Nel vortice della bufera le sorti di due singoli individui si annientano.

11-12. *mollì... sera*: per Isella sono le «immagini indistinte e sfuggenti» che popolano il buio (Isella 2003: 21), mentre per Lonardi potrebbe trattarsi delle luci incerte e alonate dei lampioni (cfr. Lonardi 2010). Montale spiega con un generico «ombre nello specchio, particolare realistico» (*SMA*: 1517). L'informe è nella *Bufera* indizio funesto perché legato all'inconoscibile e all'incontrollabile.

12. *impronta*: all'informe si contrappone la capacità della donna numinosa di dare invece forma al reale, con una progressione che dalla «traccia» del v. 2 porta fino all'«impronta» (cfr. Macrí 1996: 145-146). Del resto, fin da *Il ramarro, se scocca...* «Altro era il tuo stampo». Nosenzo giustamente nota l'affinità del termine con la stilnovistica «fenomenologia della 'figura nel cuore'», che concerne la dinamica interna alla psicologia del locutore nell'acquisizione dell'effigie dell'amata (Nosenzo 1995-1996: 109).

13. *verrà di giù*: le due redazioni del 1940 recavano la lezione «verrà di là». Il mutamento di significato è notevole poiché, se l'idea di fondo resta quella della provenienza della salvezza «dal nero dell'inconoscibile» (*SMA*: 1517), l'itinerario di Clizia calca ora le orme di Cristo nella discesa agli inferi, nell'attraversamento degli abissi e del male come preludio necessario all'apoteosi, secondo una consolidata (an-

che se non ufficiale) tradizione e in linea con la dottrina frankista (cfr. De Caro 1999: 50).

13-14. *ai tuoi lobi... coralli*: sebbene, come abbiamo più ampiamente articolato nel cappello introduttivo, il riferimento alle persecuzioni antisemite sia un incremento semantico acquisito dal testo solo in un secondo momento, ciò non inficia il valore rituale del gesto, che si connota quale «investitura sacrale» della Cristofora da parte delle vittime (Marchese 1977: 142). Le mani, «travolte» come è capace di travolgere la furia dell'«iddio taurino» di *Ballata scritta in una clinica*, compiono una «vestigione» che «come in una festa del Purim è una vera a propria *confirmatio* ("fermano") della ribelle nella nazione e una *lustratio* dopo l'immondo sacrilegio» (Macrí 1996: 152).

## La frangia dei capelli...

Pubblicata in «Domus», n. 160, Milano, aprile 1941 e presente in *Fin*<sup>1</sup>, *Fin*<sup>2</sup> e in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Nella redazione in rivista il testo della lirica era preceduto da tre asterischi e si leggeva al v. 1 «La frangia dei capelli, se ti vela» e al v. 11 «d'un filo di lanugine s'infiora». Nell'edizione Mond<sup>1</sup>, invece, il v. 5 recava la lezione «che le giade ch'ài».

Nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 Montale scrive: «La frangia dei capelli. Stavolta non c'è lontananza ma presenza. Non ci sono difficoltà» (*SMA*: 1517).

*La frangia dei capelli...* segna una netta cesura all'interno della *suite*. A marcare la svolta è lo stesso autore, che, sebbene nella lettera a Guarnieri accenni solo *en passant* alla lirica, ne indica tuttavia il significato e la funzione nella laconica affermazione «stavolta non c'è lontananza ma presenza», che per l'appunto si contrappone simmetricamente al «personaggio [...] tanto assente da sembrar quasi morto» degli *Orecchini* (*SMA*: 1517). La 'sacca oscura' aperta dalla *Bufera* e procrastinata per i successivi cinque componimenti finalmente si chiude: *La frangia dei capelli...* celebra in sostanza la rinascita sotto forma aligera di Clizia dal «buio» in cui si era volontariamente inabissata. Anche solo tenendo conto delle sintetiche glosse *a posteriori* del poeta si delinea un percorso cristico, una vicenda di morte e resurrezione (al di là delle continue dichiarazioni di «distanza», «lontananza», «separazione», si pensi a più specifici indizi quali l'assenza di «certezza che lei fosse ancora viva», il «sembrar quasi morto» appena citato o il «forse è morta da tempo» che si troverà nella risposta a Glauco Cambon a proposito di *Giorno e notte*).

Il tono è infatti trionfante: Clizia si manifesta nella sua pienezza («è tutto il cielo») e incorruttibilità («illesa»), trasfigurata ormai in luce di rivelazione («sulla mia strada è [...] / la sola luce») che giunge a gareggiare con quella del sole («la tua fronte / si confonde con l'alba»), risultando vittoriosa («la nasconde») e occupando così l'intero campo visivo. L'epifania è satura di tratti spiccatamente religiosi, quasi a compensazione della prolungata sfiducia che aveva dominato le poesie precedenti. Il senso totalizzante che assume la sua apparizione, la discesa dal cielo («scesa / d'un balzo»), l'invulnerabilità (lei sola «illesa» tra i «nati-morti»), l'esplicita natura angelica di «lanugini» e «ali» con tanto di apparato miracolistico che ne deriva («gl'indulti», «s'infiora / quel fondo») inscrivono a pieno titolo la donna nella sfera del sacro. Clizia genera *ex ipsa* la luce (rafforzata ma non riflessa da quella delle giade), ponendosi come plotiniana unità che si diffonde per emanazione fino ai confini dell'essere («quel fondo, a marezzarlo sei tu», «si confonde con l'alba, la nasconde»).

Persino gli «indulti» hanno un riscontro nella terminologia religiosa, riferendosi nel diritto canonico a un temporaneo periodo di esenzione dalle regole. Pertanto, se l'accezione che solitamente la critica ha privilegiato per la lirica è quella più generica di benigne concessioni, non è tuttavia da escludere che permanga anche una sfumatura di eccezionalità della visitazione, essendo la discesa di Clizia una preziosa parentesi di secolarizzazione all'interno di un destino di segregazione e lontananza scelto come unica, sacrificale via per attingere alla salvezza. E non è neppure da escludere una compromissione con il significato di condono parziale o totale della pena inflitta a un reo, per cui il poeta colpevole di indecisione (nel prendere una posizione netta, nel partecipare attivamente alla lotta che infuria, nello scrivere la lettera e raggiungere finalmente l'amata) può ricevere una momentanea grazia che lenisce il tormento della sua condanna. Le «pietre» e i «coralli» cercati nel «nerofumo / della spera» si materializzano nelle «giade ch'ài / accerchiate sul polso», che non solo concretizzano il segno, la «traccia» fino ad ora tanto sommersa da rendere fallimentare la struggente *quête* del poeta, ma in qualche modo 'trascinano' l'apparizione della donna. Gli amuleti, insieme alla «frangia» e alla «fronte puerile» (su cui si insiste anche negli ultimi versi), ben lungi dall'essere semplici ornamenti, assurgono a metonimia del *visiting angel* (cfr. Marchese 1977: 152-153), acquisendo un senso più complesso rispetto alle *Occasioni*, coerentemente con il passaggio «da una natura magica e esistenziale a una storia umana e religiosa» (Macrí 1996: 155, ma per uno studio generale sugli *Oggetti di Montale* cfr. Blasucci 2002a).

Giunge l'«impronta» prefigurata in clausola agli *Orecchini*, apparentemente non «di giù» come era stato profetizzato bensì dall'alto, ma se ciò avviene è per una sorta di ellissi narrativa che accelera improvvisamente il discorso e mostra Clizia nella pienezza di una trasfigurazione ormai ultimata. Come per il Cristo della tradizione apocrifia, dantesca o anche frankista (cfr. De Caro 1999: 50), l'apoteosi passa attraverso una pregressa *descensio ad inferos*, la cui risalita prosegue in ascesa celeste. Il gesto delle «mani» che «fermano i coralli» assume dunque non solo la funzione di «marchiatura della nuova alleanza fra i morti [...] e la Cristofora» (Marchese 1977: 147), ma si connota, a una lettura che tenga conto degli sviluppi macrotestuali, come una cerimonia di vestizione dell'eroina pronta a partire per la sua missione. Torna il tema del «tumulto / del sonno», già protagonista della quarta lirica, sebbene a nostro avviso la sua sfera vada in questo caso limitata allo specifico ambito delineato dal frammento sintattico che introduce («è [...] nel tumulto / del sonno la cortina che gl'indulti / tuoi distendono») e non estesa all'intera situazione, come invece vorrebbero alcuni critici (cfr. Isella 2003: 23).

È infatti vero che il sonno è un momento tipico nella parabola di Clizia, un *medium* privilegiato per entrare in contatto con l'amata *de lonh*, che oltretutto è solita apparire sul far dell'alba, ossia quando, secondo la tradizione, si addensano i sogni rivelatori, ma nel testo in questione la potenza dell'angiola è celebrata senza restrizioni o ombre. Il suo ritorno non necessita di una condizione onirica che lo ipotizzi, ma avviene in modo 'assoluto', connotandosi come pervasivo e onnicomprensivo. Innanzi tutto, i verbi usati sono al presente (si direbbe di un presente che fissa i gesti in una dimensione eterna, e anche quel «s'ora» del v. 10 ha probabilmente un valore iterativo e non occasionale); in secondo luogo, le indicazioni spazio-temporali esorbitano dai confini della notte («sulla mia strada», da intendersi tra l'altro come metafora

della vita, «tra le guerre dei nati-morti», «s'infiora / quel fondo»). Clizia è insomma la «sola luce» che accompagna il poeta, l'artefice di ogni squarcio positivo che si apre nel *post quem* della sua esistenza (prendendo ovviamente come punto di frattura l'addio sancito dal saluto della *Buferà*), fino a riempire letteralmente di sé lo spazio («si confonde con l'alba, la nasconde»). Tuttavia, tale motivo che lega circolarmente *incipit* ed *explicit* della lirica subisce uno sviluppo interno, poiché al v. 4 la luce totalizzante dell'angiola concerne ancora una prospettiva squisitamente privata («sulla mia strada è tutto il cielo»), mentre nei versi finali si inizia a intravedere la possibilità di un discorso più oggettivo, di una virtù salvifica più universale.

Le suggestioni culturali che concorrono alla tessitura della lirica sono dunque molteplici e intersecanti. Macrí legge nella *Frangia dei capelli...* uno stadio intermedio nell'itinerario verso la forma cristologica, riconoscendo come sistema di riferimento principale quello mitico (cfr. Macrí 1996: 149); così Rovegno, che sottolinea come l'intervento trascendente sia ancora affidato alla terminologia pagana, che solo più tardi diventerà cristiana, individuando in Artemide la divinità lunare capace di trafiggere con le frecce dei suoi raggi i mostri del buio e del male (cfr. Rovegno 1994: 88). Ma fortissima è anche l'influenza del codice stilnovistico, per cui la donna si rende tramite tra Dio e l'uomo, intercedendo con la richiesta di «indulti». Lo stesso Rovegno suggerisce un'altra possibile traccia nella metempsicosi, a cui si accosta l'epiteto «trasmigratrice», che pare arricchirsi di una valenza spirituale, di passaggio da una dimensione all'altra (cfr. Rovegno 1994: 86 e 88). In effetti il termine può difficilmente risultare neutro perché inevitabilmente compromesso con la trasmigrazione delle anime della dottrina pitagorica, che sarà tra l'altro al centro di un racconto della seconda edizione della *Farfalla di Dinard, Clizia a Foggia*.

Tutti questi universi culturali (e, conseguentemente, lessicali) non si elidono, ma si integrano a vicenda, potendo convivere residui della mitologia pagana («Artemide») con una struttura che a noi sembra già profondamente derivata dal modello cristiano (la luce, lo sprofondamento negli abissi tartarei, la conquistata sede celeste, la vicenda di morte e resurrezione), elementi dell'immaginario stilnovistico (la donna-angelo, gli «indulti») con echi pitagorici («trasmigratrice»). Per quanto riguarda più circoscritte fonti letterarie, Lonardi ha citato il Foscolo neoclassico delle *Odi*, rivisitato sulla scorta del filone baudelairiano-mallarmeano. Comune è infatti l'attenzione ai monili e alle acconciature muliebri, mentre di diretta filiazione foscoliana risulta la «trasmigratrice Artemide», poiché il sintagma ricalca il settenario sdrucchiolo di *Alla amica risanata* «teneva la casta Artemide» (cfr. Lonardi 1980: 128). Una possibile tangenza con l'opera lirica è stata rilevata dallo stesso critico, che ha ricordato i versi della *Vedova allegra* di Franz Lehár «Cherubin / dal visin / tutto ciel, / dallo sguardo / più dolce / del miel» (cfr. Lonardi 2003: 25).

Metricamente è un sonetto elisabettiano, il terzo del quartetto presente nella raccolta, variato stavolta dallo schema a rime chiuse ABBA CDDC EFFE GG, con un'alternanza di rime perfette e imperfette.

Il discorso si regge su «tre soli periodi sintattici. Il primo, con un energico attacco giambico-anapestico» (Isella 2003: 23), fa capo all'imperativo posto a suggellare la frase («non devi»), con prolessi dunque del complemento oggetto. Il successivo è costruito su due coordinate per asindoto («Anch'essa [...] te»; «sulla mia strada [...]

nati-morti)), la seconda delle quali suscita una copiosa serie di predicati nominali, che a loro volta si prolungano in relative. Il terzo, infine, ripropone un'ipotesi di primo tipo, ossia della realtà, come già avevamo notato per *Serenata indiana*, ma con un ribaltamento di funzione, poiché quanto lì la semantica contraddiceva *in nuce* la possibilità prospettata, tanto ora l'evento risulta certo.

\*

1-2. *La frangia... puerile*: «frangia» e «fronte» sono inequivocabili *senhals* di Clizia (si veda, solo all'interno della *Bufera*, «sgombra / la fronte dalla nube dei capelli»: *La bufera*; «pendono / sul tuo ciuffo», «biondo / cinerei i capelli / sulla ruga»: *Il tuo volo*; «fronti d'angiole»: *L'orto*; «uno scarto / altero della fronte», «biocco infantile»: *Voce giunta con le folaghe*), tanto che qui la «fronte» è riproposta, con *variatio* (prima «puerile», poi «irrequieta»), nel penultimo verso, stabilendo una perfetta simmetria che racchiude il componimento sotto l'«imperio» dell'amata. Per Marchese si assiste infatti a «una progressiva contrazione del viso della donna. Questa scorporazione del personaggio femminile è particolarmente attiva nella *Bufera* e procede di pari passo con l'elaborazione del mito della donna-angelo, attraverso la forma subliminale dell'uccello sofferente» (Marchese 1977: 153). Macrí riconduce l'aggettivo «puerile», in virtù anche della sua compatibilità con l'idea di dominio, a una matrice mallarmeana (il «puéril triomphe» e l'«impératrice enfant» del sonetto *Victorieusement fui le suicide beau*: cfr. Macrí 1996: 150, n. 10), mentre Zollino riporta un identico sintagma dall'*Undulna (Alcyone)*, «in puerile / fronte» (cfr. Zollino 1989: 321).

2-3. *tu... non devi*: «distrarla» nel senso etimologico di *dis-trahère*, cioè 'tirarla da una parte', 'scostarla' (cfr. Isella 2003: 24). La stessa immagine era già nel finale della *Bufera*, «sgombra / la fronte dalla nube dei capelli».

4. *sulla... cielo*: la «strada» è quella dell'esistenza del poeta, che ha in Clizia la sua guida. La sua luce è totalizzante, è il solo senso che il soggetto può contemplare. L'espressione, che scioglie il latinismo «*toto coelo*» di *Palio* (cfr. De Caro 1999: 130-131), rende l'ariosità e l'apertura prospettica dell'immagine. Non improbabile è infatti una fonte librettistica: i versi «Cherubin / dal visin / tutto ciel, / dallo sguardo / più dolce / del miel» della *Vedova allegra* di Franz Lehár (cfr. Lonardi 2003: 25). Ma anche in D'Annunzio, *Asterope, Canto per l'ottava della Vittoria* troviamo «Questa sola parola è tutto il cielo» (cfr. Zollino 1989: 322).

5-6. *la sola... polso*: i *bijoux* cercati invano negli *Orecchini* finalmente compaiono e non solo come reliquie o inermi testimonianze di una presenza passata, bensì «accerchiati sul polso» della legittima proprietaria. Le gemme, le pietre, i gioielli valgono come correlativi di Clizia, le sono intrinsecamente legati tanto da diventare

metonimia delle sue epifanie (cfr. Marchese 1977: 146). Nella loro durezza e «freddo splendore» si possono infatti riconoscere le qualità e «lo stesso destino dell'assente», essendo la chiaroveggenza e la capacità di dominio del reale fissati in Clizia fin dai tempi degli «occhi d'acciaio» di *Nuove stanze* (Avalle 1970: 45 e 47). L'attenzione ai capelli e ai monili è inoltre rapportabile al gusto simbolista baudelairiano-mallarmeano, con un precedente nel neoclassicismo foscoliano delle *Odi* (cfr. Lonardi 1980: 128).

6-7. *tumulto del sonno*: il momento del sonno è in *Finisterre* sempre colmo di angosce e tormento (si vedano *Su una lettera non scritta*, *Nel sonno*, *Giorno e notte*).

7-8. *la cortina... distendono*: il soggetto è ancora «la frangia dei capelli», che è come una «cortina» che la benevolenza di Clizia stende sul sonno tormentato del poeta. Come in *Nuove stanze* («le fitte / cortine che per te fomenta il dio / del caso»), il termine è correlato all'idea di separazione, sia nel senso di occultamento che in quello di salvaguardia. Le due accezioni non sono incompatibili poiché il gesto dell'angiola potrebbe essere volto, come ha suggerito Isella, a nascondere per un attimo la visione delle «guerre dei nati-morti» (cfr. Isella 2003: 24). L'archetipo è comunque l'immagine dell'ala (che infatti compare immediatamente dopo) stesa a protezione e a garanzia di un sonno appacificatore. Gli «indulti» recano in sé, come abbiamo già osservato nel cappello introduttivo, il concetto di eccezionalità, esorbitanza dalla regola: temporanea sospensione delle angosce del poeta e miracolosa discesa di Clizia dal cielo.

8. *ala*: l'ala su cui viaggi. La metamorfosi in *visiting angel*, sebbene al verso successivo si attinga al *pantheon* pagano, è ormai avvenuta.

9. *trasmigratrice Artemide*: «trasmigratrice» in quanto solca i cieli per giungere al suo «fedele» dalle lontane terre d'oltreoceano, ma l'aggettivo comunque riecheggia, almeno di traverso, anche la dottrina pitagorica della metempsicosi (cfr. Rovigno 1994: 88). La dea già compariva come termine di paragone in *Falsetto*, dove «l'intento viso» di Esterina «assembra / l'arciere Diana». Più che un riferimento alle frecce dei raggi lunari che fuggono i mostri del male acquattati nel buio (cfr. Rovigno 1994: 88), la scelta ci sembrerebbe dettata dall'indole combattiva e incorruttibile di Artemide, l'invulnerabile cacciatrice refrattaria a qualsiasi tentazione erotica. Da questa specola anche l'epiteto «illesa», benché stia *in primis* a indicare l'invulnerabilità che permette di sorvolare i campi di battaglia, si carica altresì di una velata allusione all'intatta natura della dea vergine. Senza voler per questo entrare nel merito di eventuali riscontri biografici (cfr. le congetture di Rebay 1998: 38-39, tra l'altro poi contraddette dalle *Lettere a Clizia*), il cortocircuito analogico rileva l'inflessibilità della donna-angelo. Un rimando al Foscolo dell'ode *Alla amica risanata* («Mortale guida-trice / D'oceanine vergini, / La parrasia pendice / Tenea la casta Artemide») è stato suggerito, anche per il ritmo settenario, da Lonardi (cfr. Lonardi 1980: 128).

10. *le guerre dei nati-morti*: i «nati-morti» potrebbero essere i soldati o comunque gli uomini travolti dall'esiziale turbinio della guerra – tanto che qualcuno vi ha



persino intravisto un puntuale riferimento all'*escalation* del coinvolgimento delle truppe italiane dopo l'attacco alla Grecia dell'aprile 1941 (cfr. Rovegno 1994: 87, n. 117) –, ma secondo noi è da preferire un senso più universale o, se vogliamo, esistenziale. Il termine ricorre infatti anche in *Satura* per gli esseri umani in genere («La sibilla trimurtica / esorcizza la Moira insufflando / vita nei nati-morti»: *Niente di grave*). E se è vero che di raccolta in raccolta occorre tener conto di un possibile processo di transcodificazione (cfr. Marchese 1977: 133), i «nati-morti» ricordano molto da vicino il «nato a perir» della *Ginestra*, «famosa e mediocre poesia» (questo è il giudizio che si trova nella lettera a Clizia del 18 ottobre 1934) che tuttavia riaffiora in più luoghi della *Bufera*. Il nucleo sarebbe dunque la condizione peritura dell'uomo, il suo vano affaccendarsi che ha come immodificabile termine la «tomba» che, per dirlo con il Verdi della *Traviata*, «ai mortali di tutto è confine». La bruciante sintesi dell'espressione condensa l'intero ciclo vitale unendo d'un colpo (anche graficamente, con il trattino) i due estremi, materializzando la brevità dell'esistenza e denunciandone, nell'ossimoro che si viene a creare, tutta l'assurdità. Leggeremmo insomma i «nati-morti» attraverso le coordinate heideggeriane dell'essere-per-la-morte (Lonardi ha invece ipotizzato un «ricordo nietzschiano»: Lonardi: 82), con una specifica fonte in Leopardi, poiché dalla *Ginestra* deriva altresì il concetto che una «Nobil natura [...] alle offese / dell'uomo armar la destra, e laccio porre / al vicino ed inciampo, / stolto crede così qual fora in campo / cinto d'oste contraria, in sul più vivo / incalzar degli assalti, / gl'inimici obbliando, acerbe gare / imprender con gli amici, / e sparger fuga e fulminar col brando / infra i propri guerrieri». Non a caso si parla di «guerre», con un plurale che moltiplica la prospettiva in una riflessione generale. Si tratta quindi di una soggettiva: lo sguardo è quello, esterno e superiore, di una Clizia aligera, la quale viene oltretutto a costituire il polo dialettico che si oppone ai «nati-morti», poiché, essendo «trasmigratrice Artemide ed illesa», si definisce come dea (eterna) rispetto agli uomini (mortali). Il fuor del tempo e dello spazio delle *Silvae* si trova in qualche modo già *in nuce* in tale diade: il ricorso al mito ha pertanto una funzione universalizzante consona a una lirica centrale come *La frangia dei capelli...*, vera e propria chiave di volta (anche sulla base di un mero calcolo numerico, essendo la settima di quindici) della sezione.

11-13. *d'aeree... balzo*: propriamente la lanugine è, negli animali, l'insieme dei peli più corti e fini e quindi, negli uccelli, le piume più morbide che circondano le penne. L'orizzonte si orna delle piume che, staccatesi durante il volo dalle ali di Clizia, lo screziano variegandolo (similmente in *Giorno e notte* «Anche una piuma che vola può disegnare / la tua figura»). «S'infiora» è, com'è stato notato, verbo dannunziano ma prima ancora dantesco, già usato da Montale in una lezione poi cassata di *Palio* (cfr. Isella 2003: 24-25), mentre *Marezzo* è anche il titolo di una poesia degli *Ossi di seppia*. Per Macrí è l'atto con cui «Artemide balza negli inferi e leggiadramente, ma recisamente incide, marmorizza del suo superno sigillo l'onda del non-essere» (Macrí 1996: 149), mentre a nostro avviso non sono qui da chiamare in causa le cavità tartaree, poiché Clizia ha già compiuto il processo di risalita e assunzione celeste. Preferiamo dunque interpretare «scesa / d'un balzo» in relazione alla provenienza superna della donna-angelo (esattamente come accadrà nel *Tuo volo*) e «quel fondo» come fondale del teatro di guerra (il deittico «quel» riferendosi alle «guerre

dei nati-morti» appene citate, che tra l'altro già valevano come complemento di luogo), ossia come orizzonte del campo visivo. Un precedente è infatti negli *Ossi di seppia*: «Valmorbia, discorrevano il tuo fondo / fioriti nuvoli di piante agli àsoli».

13-14. *e irrequieta... nasconde*: con la fronte corruciata, così come nel *Tuo volo* ci sarà la «ruga che tenera / ha abbandonato il cielo». La luce (divina) di Clizia si espande e vince quella (naturale) dell'alba, o, meglio, le si sovrappone conferendole un senso sostanziale, parafenomenico. L'evento, legato per coordinata al gesto di marciare il fondo, conferma inoltre che la discesa di Clizia avviene nella direzione cielo-terra e non terra-inferi, pena la contraddizione.



## Finestra fiesolana

Publicata in «Il Tesoretto», Almanacco de 'Lo specchio' 1942, Milano, Mondadori, 1941 e presente in *Fin*<sup>1</sup>, *Fin*<sup>2</sup> e in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

In «Il Tesoretto» sotto il titolo è apposta la data, «1941», e al v. 8 si legge «altro tempo», poi sostituito da «altre vampe».

Nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 Montale scrive: «Finestra fiesolana. Paesaggio di guerra. A Fiesole, dove attendevo l'arrivo delle truppe "liberatrici"» (*SMA*: 1517).

Come per la glossa sulle mani di «ebrei gassati» degli *Orecchini*, anche in questo caso l'indicazione dell'autore (sull'«arrivo delle truppe "liberatrici"») fornisce una lettura *a posteriori* della lirica, addizionando ai motivi genetici un significato che essa può aver precisato solo nel tempo, lungo una storia editoriale che dalla rivista passa alle *plaquettes* luganese e fiorentina, già fortemente marcate in senso politico, per giungere al libro del 1956. Si tratta comunque di un «paesaggio di guerra», dove la minaccia è però osservata in particolari e apparentemente trascurabili manifestazioni di vita animale e vegetale. Lo sguardo indiretto, evocato anche dalla «finestra» che interpone un diaframma tra l'osservatore e la realtà osservata, non attenua il senso sinistro, assillantemente inquietante delle immagini.

Anzi, il taglio obliquo della lirica permette semmai di rilevare l'angosciante forza pervasiva della barbarie bellica, che sembra dilagare senza confini infiltrandosi fin negli strati più profondi della civiltà (i «vestiti», i «libri») e della natura (l'«uccellino», il «sole», le «edere scarlatte»). La violenza, «insidiosa» come il «grillo» che «buca / i vestiti di seta vegetale», pare radicarsi nella vita stessa e nella sua dimensione più quotidiana, sovvertendo l'ordine con uccelli che al posto di volare si «arrampicano a spirale» e con un «sole [...] cupo» che invece di illuminare si «invischia». Il tema, centrale in tutta la produzione montaliana, della presenza del male è espresso tramite una serie di correlativi oggettivi che riporta alla poetica degli *Ossi*, essendo tra l'altro il «grillo» e le «tarme» la materializzazione di quel «Volli cercare il male / che tarla il mondo» di *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale...*

Come è stato fatto notare (cfr. Rovegno 1994: 92), per la prima volta dall'apertura di *Finisterre* viene meno l'«istituto» del «tu»: come accadrà di nuovo solo per *L'arca*, *Finestra fiesolana* non si costruisce come discorso rivolto a una dedicataria (sia essa Clizia o un'altra donna o la madre) e tuttavia emerge comunque la necessità di chiamare in causa un interlocutore, tanto che la lirica si conclude con un vocativo plurale («o mie edere scarlatte»; nell'*Arca*, analogamente, si avrà «o perduti»). Tale funzione è però assegnata al paesaggio, svuotando la scena da qualsiasi possibile presenza umana che non sia quella del soggetto. Nel «precario rifugio» (Isella 2003: 26)

la solitudine è totale, ribadita persino dall'autarchia dei «vestiti di seta vegetale» o dai raggi di sole che non riescono a penetrare nella parodica (nel senso bachtiniano) *turris eburnea* che isola il poeta.

Ritirato in territorio fiesolano come i personaggi del *Decameron* in fuga dalla peste (ma Bárberi Squarotti richiama piuttosto, anche se per contrasto, *La sera fiesolana* di D'Annunzio: cfr. Bárberi Squarotti 1996: 1007), all'intellettuale non resta che osservare. Qui più che altrove vale il commento dell'autore «Nel mio libriccino *Finisterre* (e basta il titolo a dimostrarlo) occupa tutto lo sfondo anche l'ultima grande guerra, ma non più che di riflesso» (*SMA*: 1593), che non è segno di minor impegno (del resto «l'*engagement* del poeta è totale»: *SMA*: 1602), poiché la distanza è anzi necessaria all'analisi. L'ottava poesia impone dunque, dopo che le prime sette hanno portato a compimento la trasfigurazione angelica di Clizia, una pausa all'interno del ciclo di *Finisterre*, che non cancella certo la presenza della tragedia bellica («paesaggio di guerra», precisa Montale stesso), ma la affronta da una diversa prospettiva, di cui è indizio inequivocabile la scelta del titolo e l'*incipit* che risalta l'avverbio di luogo.

E il valore simbolico della «finestra» è confermato dal fatto che in realtà essa non serve più a separare uno spazio chiuso da un esterno, essendo stavolta i segni negativi sia dentro che fuori (cfr. Marchese 1977: 137, n. 20). All'interno operano il «grillo» (*Gryllus domesticus* o grillo del focolare) e le «tarme», due forme animali minime che tuttavia, con un'azione impercettibile ma costante, corrodono le difese e i beni della civiltà. I «vestiti di seta vegetale» non sono infatti una metafora (che tra l'altro risulterebbe meramente esornativa) delle piante (cfr. invece Rovegno 1994: 92), bensì veri e propri vestiti realizzati con una fibra tessile ricavata dalla cellulosa (cfr. Isella 2003: 27). I «libri» rappresentano invece la cultura, non più lambita dall'«oro / che s'è spento [...] sul taglio / dei libri rilegati», ancora protetti in qualche modo dalla «grana di zucchero» che «brucia [...] nel guscio / delle tue palpebre», ma in uno stadio avanzato di polverizzazione. Non sono infatti le tarme a disfarsi, come ipotizza Isella convertendo «sfarinano» in un riflessivo (cfr. Isella 2003: 27), ma, mantenendo la transitività del verbo, supponiamo che siano le pagine a essere disgregate sotto la loro azione.

I sintomi pervadono anche l'esterno: il fatto che l'«uccellino» sia probabilmente da identificare con la varietà del rampichino alpestre detta picchietto (*Certhia brachydactyla*), che sale gli alberi a spirale tramite brevi slanci (cfr. Isella 2003: 27), non oblitera il senso di fosca abnormità che ne deriva. La natura è intimamente piagata se nemmeno il sole riesce più a svolgere la sua primaria funzione ma si «invischia» tra le «frappe» della vegetazione, con il significativo ricorso a un raro vocabolo più adatto a un fogliame ricamato o dipinto (cfr. Rovegno 1994: 93; Isella 2003: 27). Una «luce», insomma, che a differenza di quella appena celebrata nella *Frangia dei capelli...* «non colma», perché solo Clizia è pienezza vitale e senso; «altre vampe», non d'amore ma di esplosioni belliche. Metro assoluto di paragone, torna dunque sul finale Clizia, evocata solo *in absentia* ma talmente irrinunciabile da giustificare la qualifica di «serenade» inserita nella nota d'autore alla poesia per la traduzione in francese della *Bufera*.

Maggiori dubbi circondano invece le «edere scarlatte» a cui il poeta si rivolge: il colore è dato dal fatto che siano «bruciate e segnate» dalle «vampe» di un conflitto

che si accanisce anche contro la natura indifesa (Marchese 1977: 137, n. 20) o da un'allusione a Clizia? Se andiamo a vedere la traduzione montaliana di *Midsummer-Night's Dream*, nel frammento intitolato *Oberon e Puck* troviamo un «Fior scarlatto, ferito / dall'arco di Cupido» («Flower of this purple dye, / hit with Cupid's archery»), con un chiaro riferimento all'amore. Ma nel frammento *Piramo e Tisbe* il legame che si intesse è invece con la morte: «Ora venite, o tre / sorelle Parche, ora venite a me / con le mani di latte / rese scarlatte se reciso avete / nel sangue, con le forbici, il suo fiore» («O Sisters Three, / come, come to me, / with hands as pale as milk; / lay them in gore, / since you have shore / with shears his thread of silk»). Ci sembra che la spiegazione più convincente sia fornita da Isella, che distingue l'edera sempreverde dall'*Ampelopsis hederacea*, detta comunemente vite del Canada, le cui foglie diventano rosse in autunno. Attraverso queste scatta «il recupero memoriale» di un «ricordo strettamente in chiave, di Clizia e del suo soggiorno fiorentino, reso penetrabile dai vv. 36-39 di *Iride* (BU): "Se appari, qui mi riporti, sotto la pergola / di viti spoglie, accanto all'imbarcadero / del nostro fiume – e il burchio non torna indietro, / il sole di San Martino si stempera, nero"» (Isella 2003: 27-28).

La breve lirica è idealmente suddivisibile in due quartine (cfr. Bozzola 2006: 37), la prima delle quali centrata sull'interno del rifugio fiesolano e la seconda sul paesaggio mutilato dalla guerra e dall'assenza di Clizia. La funzione di momentanea sospensione della parabola di *Finisterre* dopo il concludersi della prima parte della sezione si riverbera anche sul dettato, dimesso e meno ricco di intrecci fonici (una sola rima, *vegetale:spirale*, e qualche assonanza come *buca:fuga* e *frappe:scarlatte*). La serie endecasillabica, tuttavia, si spezza all'improvviso con la forte cesura del penultimo verso, «liberando la clausola esclamativa, di struggente rimpianto» (Isella 2003: 26).

\*

1. *grillo*: il grillo del focolare e non quello campestre poiché ci troviamo in un interno.

2. *seta vegetale*: la seta vegetale si ricava dalle fibre delle piante ed era un prodotto tessile sostitutivo nell'economia autarchica di quegli anni.

3. *fuga*: 'mette in fuga'.

4. *le tarme... libri*: le tarme che, mangiando la carta, lasciano residui tra le pagine simili a una sorta di farina. Anche se nel *Sogno del prigioniero* si trova il «volo della tarma che la mia suola / sfarina sull'impiantito», in questo caso non sono le tarme a polverizzarsi come vorrebbe Isella (cfr. Isella 2003: 27), bensì i libri: la cultura, già minacciata nel «nido / notturno» della poesia inaugurale, è ora priva di difese e si sgretola sotto l'azione, lenta ma subdolamente efficace, delle forze avverse.

5. *l'uccellino... spirale*: probabilmente si tratta del rampichino (*Certhia brachydactyla*), così chiamato proprio perché con brevi slanci si arrampica sugli alberi (cfr. Isella 2003: 27).

6-7. *ed il sole... invischia*: i raggi del sole si invischiano tra le foglie frastagliate non riuscendo a dare luce. Si veda a proposito l'*incipit* di un frammento probabilmente anteriore al 1926 e raccolto solo tra le *Disperse*: «La criniera del sole s'invischiava / tra gli stecchi degli orti» (*Nel vuoto*).

7. *Altra... colma*: è appunto la luce di un sole «cupo», che non regge il paragone con la pienezza di quella emanata da Clizia, la sola capace di colmare, cioè di dare un senso alla realtà (come verrà chiarito in *Personae separatae*).

8. *altre... scarlatte*: la lezione «altro tempo» che compariva in «Il Tesoretto» viene sostituita, a partire dall'edizione del 1943 di *Finisterre* e su influenza del vocabolario verdiano (cfr. Lonardi 2003: 78), da «altre vampe», che ne precisa il contenuto e gioca sulla duplice accezione del termine: vampe d'amore quelle suscitate da Clizia, di guerra quelle provocate dai bombardamenti. Dante Isella ravvisa anche una possibile eco dal II canto della *Gerusalemme liberata*: «Altre fiamme, altri nodi Amor promise» (cfr. Isella 1997: 33). Con il vocativo conclusivo il discorso si rivela rivolto al paesaggio stesso, che funziona tuttavia da tramite per un recupero mnestico. Le foglie scarlatte, probabilmente dell'*Ampelopsis hederacea* o vite del Canada, sono infatti legate a Clizia (cfr. Isella 2003: 27-28).

## Il giglio rosso

Pubblicata in «Primato», a. III, n. 15, Roma, 1° agosto 1942 insieme a *Il ventaglio* (questo datato in calce «Primavera 1942») e presente in *Fin*<sup>1</sup>, *Fin*<sup>2</sup> e in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Le due strofe furono erroneamente fuse insieme a partire da Mond<sup>3</sup> fino all'edizione filologica dell'*Opera in versi*. Della lirica possediamo anche la versione di un manoscritto: una copia eseguita da Sergio Steve su una trascrizione di Fausto Ardigò tratta da originali appartenuti a Contini (ma sottrattigli tra l'ottobre del 1944 e l'aprile del 1945). Nel manoscritto «non affatica» del v. 15 era «non s'affatica», mentre nell'edizione Pozza al v. 3 al posto di «stacci» si legge «stracci».

Nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 Montale commenta: «Il giglio rosso, simbolo di Firenze. Contrapposizione tra una gioventù passata a Firenze e una maturità passata nel nord (vedi Iride). Non vedo altre difficoltà. Cfr. anche Nuove stanze e Primavera hitleriana» (*SMA*: 1517).

Il soggetto del discorso, che «rimane sintatticamente pendente» in entrambe le sequenze (Bozzola 2007: 105), è il giglio rosso, che dal titolo rimbalza immediatamente in apertura di lirica, per riproporsi poi per anafora all'inizio della seconda strofa e come apposizione al v. 13 («fiore di fosso»). Vero e proprio fulcro del componimento, si connota per il suo valore simbolico: l'*Iris florentina* Linnei o giaggiolo è infatti l'emblema di Firenze, che ha come stemma un giglio rosso in campo bianco. In esso si condensano dunque i ricordi del soggiorno di Clizia nella città, che infatti seguono all'interno di parentesi la prima evocazione del fiore. Ma non solo, poiché il simbolo allarga lungo l'arco del componimento il suo spettro di significati, dei quali quello indicato da Montale nella lettera a Guarnieri costituisce il punto di partenza per una *consecutio* che arriva a prefigurare la cristiana passione di *Iride*.

Al fiorentino giglio rosso si associa infatti in un primo momento il legame personale con Clizia, la vicenda amorosa felicemente scandita dai luoghi deputati agli incontri, poi la necessità del sacrificio, la resurrezione «sulle lontane croce» e persino su elisi «argini solenni», nella dimensione ormai extratemporale dell'oltrevita. Un percorso che da parte del poeta segue le tracce dello stilnovismo per sublimare l'amor profano in amor mistico e da parte della donna si connota come *imitatio Christi* nella trascendenza dall'umano al divino. La lirica non sfrutta quindi il simbolo del giglio rosso, ma ne è la costruzione, l'elaborazione *in progress*, di cui sono appuntati i vari passaggi che di volta in volta aggiungono un tassello. Ed è forse anche per questo che la sintassi rimane sospesa, con frasi che incessantemente si aprono senza mai concludersi, interrotte ora dalla parentesi, ora dal trattino, ora dai puntini di sospensione, nel quadro generale di un complesso anacoluto. È come se in questa sede venisse aperto



uno squarcio sul 'laboratorio' poetico da cui sortirà poi il «Dio che colora / di fuoco i gigli del fosso» di *Ballata scritta in una clinica*, che contrae i due elementi del «giglio rosso» e del «fiore di fosso».

La partizione strofica accompagna l'evoluzione: il primo gruppo di otto versi è quasi per intero occupato dai momenti significativi del soggiorno fiorentino della donna, fissati indelebilmente nella memoria del poeta e racchiusi (quasi protetti) in una parentesi. Si intravede tuttavia per un attimo una sezione di quel «cuor di vent'anni», inconsapevolmente esposto, alla luce del «nuovo sole», al «trapianto» che contiene già in sé l'intera vicenda. Nella seconda strofa la partenza per la rocciosa e fredda terra americana comporta il sacrificio di quell'amore, ma, «se un dì / mise radici», il «fiore di fosso [...] s'aprirà / sugli argini solenni» della nuova dimora, ormai trasfigurata in un'aldilà dove non vigono più le leggi del tempo. Sul filo di una dialettica che potremmo definire hegeliana (nonostante la critica alla sua filosofia che emergerà soprattutto con *Satura*), il «giglio» rosso viene insomma prima trapiantato, poi negato e sradicato a favore dei «vischi» e infine fatto rinascere a testimonianza di quell'amore, ma arricchito del senso sacrificale e messianico che ha nel frattempo acquisito.

La morte della donna, già più volte ipotizzata, tanto da essere sempre adombrata come sospetto nelle glosse («neppure certezza che lei fosse ancora viva», «tanto assente da sembrar quasi morto»: *SMA*: 1516 e 1517) e presupposta nell'itinerario critico che le viene assegnato, viene ora rappresentata in modo diretto. E se ciò accade solo a quest'altezza di *Finisterre* è proprio perché una previa elaborazione era necessaria: già affrontata tramite sparse allusioni, la morte di Clizia viene ora messa in scena, ma in una veste del tutto sublimata, quale catarsi finale di una storia tormentata, riassunta nei tratti essenziali nella prima strofa. Si è parlato di «prospettiva rasserenata» (Croce 1998: 478), di «luce più elegiaca che tragica» (Scaffai 2002: 151), di «tempo liberato» (Macrí 1996: 164) e in effetti l'immagine è stemperata dall'uso di specifici filtri letterari. Il richiamo puntuale è ai *Sepolcri*, per la derivazione di «affatica» da «involve / tutte cose l'oblio nella sua notte; / e una forza operosa le affatica / di moto in moto», a cui va aggiunto il recupero di «celeste» (qui detto dell'«arpa») dalla «Celeste [...] corrispondenza d'amorosi sensi» (cfr. Rovegno 1994: 98), ma è innanzi tutto la compostezza del quadro – e diremmo anche l'orizzontalità della concezione ultraterrena degli «argini solenni» – a essere neoclassica. Il «simbolo-mito dell'amore sacrificato» si declina in questa poesia, o almeno nella chiusa, nella direzione di una «consolazione nella suprema rinuncia» (Contini 1974: 92).

Questa rappresentazione della morte (e Foscolo tornerà come essenziale ipotesto nell'altra poesia sepolcrale di *Finisterre*, *A mia madre*) non è tuttavia inconciliabile con una figuratività fortemente cristiana, ormai indissolubilmente legata a Clizia. Nella seconda strofa, infatti, oltre al gesto sacrificale e al colore del giglio (che condensa nella sua cromia lo stemma di Firenze, l'amore, il sangue generato dal conflitto ma anche la passione di Cristo sulla croce) vi sono i «vischi» che come stigmati «tempestano / d'un gelo incorruttibile [...] le mani», disegnando una vera e propria «icona religiosa» (Pieraccini 1996: 287). Parimenti i prestiti foscoliani si intrecciano con echi danteschi, dalle «anime che Dio s'ha fatte amiche» (*Par.*, XXV), che si rifletterebbe nel «far la morte amica» (cfr. Macrí 1996: 164), allo stesso stemma descritto nel XVI canto del *Paradiso* (cfr. De Caro 1999: 203). Ma *Il giglio rosso* richiama in-

nanzi tutto *Le Lys Rouge* di Anatole France, un autore che, come ha notato Fortini, tornerà spesso anche nei *Madrigali privati* (cfr. Fortini 1974: 150). Nei capitoli XXXII e XXXIII del romanzo viene oltretutto stabilita una connessione tra Firenze con il suo fiore macchiato di sangue e il destino di due amanti (cfr. De Caro 1999: 203).

La lirica è divisa in due strofe, ciascuna composta da otto versi, in prevalenza endecasillabi. La frattura tra le due parti è resa da una forte interpunzione, che tuttavia non segna il compimento del discorso, lasciandolo anzi mutilo e sovrapponendovi un nuovo *incipit*, che a sua volta rimarrà privo di conclusione. Ciò corrisponde, a livello tematico, alla discrasia tra un tempo passato, rievocato nella pienezza dei momenti felici, e il presente, dominato invece dalla rinuncia e dalla morte.

Nella prima strofa l'accumulo di incidentali non sfocia in una principale (cfr. Colletti 1998: 153), restando il periodo ipotetico privo di apodosi. I ricordi che si snodano nella memoria si agganciano quindi fragilmente, in tutta la loro ingombrante estensione, a quel «se» del primo verso. Il profondo e intimo significato concentrato in essi tenderebbe a dilatare a dismisura l'enumerazione, ma la parentesi ha una funzione contenitiva, relegando quegli eventi a un tempo ormai trascorso. Nella seconda strofa il periodo, aperto nuovamente all'insegna del «giglio rosso», viene arrestato dalla cesura del trattino, rilanciato dall'apposizione che prosegue in una relativa, ma infine interrotto dai puntini di sospensione. L'ultimo verso che vi si allaccia tramite i due punti iscrive dunque la lirica in un «unico periodo anacolutico» (Isella 2003: 29).

Questa struttura finisce per evidenziare il soggetto assolutizzandolo: il giglio rosso non ha predicati che lo inseriscano all'interno di un enunciato poiché ha senso in se stesso, valendo per la simbologia e non per la referenzialità. La sintassi «pendente» è compensata tuttavia da una forte «saturazione formale» di corrispondenze (Bozzola 2007: 105 e 104), come il riecheggiamento di parole ossitone sia a fine che a interno verso o le rime *dì:compì*, *rosso:fosso* e *affatica:amica*.

\*

1. *giglio rosso*: «simbolo di Firenze» (*SMA*: 1517), il cui stemma è un giglio rosso in campo bianco, riassume in sé il periodo trascorso da Clizia nella città toscana e l'amore nato tra la donna e il poeta. Connotato in tal senso forse anche sulla scorta del romanzo di Anatole France *Le Lys Rouge* (cfr. Fortini 1974: 150), ha un celebre precedente nella terzina che conclude il XVI canto del *Paradiso*: «Con queste genti vid'io glorioso / e giusto il popol suo, tanto che 'l giglio / non era ad asta mai posto a ritroso, / né per division fatto vermiglio» (cfr. De Caro 1999: 203). Si veda inoltre «Ma io, nato troppo tardi, fui già in grado di raggiungere la città del giglio rosso servendomi di un treno quasi celere» (*SMA*: 154).

2. *mise... vent'anni*: il periodo del soggiorno fiorentino, con i momenti trascorsi insieme al poeta, si incide nel cuore di Clizia. L'incontro tra i due, avvenuto al Gabinetto Vieusseux allora ubicato nel Palagio di Parte Guelfa, risale all'estate del 1933, per cui Irma non aveva ancora trent'anni.

3-4. *brillava... renaioli*: inizia la serie di «fotogrammi» (Rovegno 1994: 99) che sintetizza in alcuni *flashes* memoriali quel felice periodo. La «pescaia» indica un tratto di fiume parzialmente deviato e sbarrato da chiuse per poter agevolare la pesca o l'estrazione della sabbia da parte dei «renaioli» che sono addetti alla sua setacciatura (gli «stacci» sono i setacci). A Firenze, tuttavia, con Pescaia solitamente si intende quella di Santarosa, formata dai resti dei mulini e delle costruzioni della chiusa, che si trova sul Lungarno Vespucci sotto la terrazza che si affaccia sul fiume.

4-5. *a tuffo... canne*: le talpe, «lucide» per il pelo bagnato, si nascondevano («s'inforravano», denominale di «forra») negli anfratti del fiume (cfr. Isella 2003: 30).

5-6. *torri, gonfaloni*: le «torri» si trovano già a delineare il profilo di Firenze in *Nuove stanze* («La morgana che in cielo liberava / torri e ponti»), mentre i «gonfaloni» richiamano piuttosto *Palio* e dunque la terra senese («fuor della selva / dei gonfaloni»), ma nulla impedisce che qui si riferiscano al volto medievale di Firenze, anche perché ci sembra che le immagini debbano essere ricondotte a un'unica occasione (un dopopiooggia sul lungarno, quando tutto riprende a «brillare» sotto il sole riapparso dalle nuvole), benché valgano come sintesi dell'intera relazione intrattenuta tra Clizia e il poeta a Firenze.

7. *trapianto felice*: «felice» perché riuscito, ma anche perché legato al periodo più sereno e intensamente vissuto della relazione. Si veda, negli *Ossi*, «Portami il girasole ch'io lo trapianti / nel mio terreno bruciato dal salino».

8. *te inconscia*: per l'inconsapevolezza dei suoi «vent'anni» e perché ancora ignara degli sviluppi di quell'incontro.

10. *lontane crode*: il riferimento è al roccioso («crode») territorio americano, dove Irma è tornata dopo le leggi razziali del 1938. La desolazione e i tratti scoscesi e impervi della patria ritrovata risaltano il sacrificio della donna, intenta a seguire l'ardua strada della virtù a costo di immolarsi.

11-12. *ai vischi... mani*: la terra americana è connotata nella *Bufera* dalla presenza dei «vischi» (si veda anche il «nimbo di vischi e pugnitopi» di *Iride*) e dal freddo. Nelle *Lettere a Clizia*, infatti, Montale si preoccupa spesso della rigidità del clima d'oltreoceano, contrapponendovi la mitezza di quello fiorentino. L'immagine reca in sé tratti sacrali per l'«incorruttibilità» – che più che del «gelo» è della donna, richiamando l'«illesa» della *Frangia dei capelli...* – e per le mani «tempestate». In *Verso Capua* compariva «una sciarpa, la bandiera / stellata».

13-15. *fiore... tempo*: il giglio, che nella sua umiltà è anche «fiore di fosso» («il Dio che colora / di fuoco i gigli del fosso»: *Ballata scritta in una clinica*), sebbene sacrificato per i «vischi» del nord, accompagnerà Clizia fino a riaprirsi per lei in un aldilà di pace eterna, in un *ū-tópos* non più piagato dagli eventi della storia o dal logorio del tempo umano che scorre incessante. La prospettiva in cui questo Eliso viene inserito è tuttavia orizzontale, essendo un altrove cui si giunge oltrepassando «argini solenni», più simile a quel «di là» della prima redazione degli *Orecchini* che all'asse verticale che è poi prevalso nella costruzione dell'intero libro.

15. *affatica*: qui la foscoliana «forza operosa» che «affatica / di moto in moto» è il tempo che tutto corrode nel suo inarrestabile movimento. Ma Isella nota anche un calzante parallelo con un passo della più volte citata *Lettera levantina*: «i vostri pochi Autunni, / amica, sì puri di stimate, / scorgevano già dell'enigma / che ci affatica, la Chiave» (cfr. Isella 2003: 31), che va allargato anche alla «radice» e all'«inconscie» dei versi immediatamente precedenti, per il riutilizzo di questi termini nel *Giglio rosso*.

15-16. *a scuotere... amica*: non è ben chiaro chi sia il soggetto di questi due infiniti: per alcuni si tratta di Clizia, rappresentata mentre sta suonando l'arpa in un oltre-tempo di serenità, capace di lenire con la sua presenza angelica il destino di morte degli uomini (cfr. Macrí 1996: 164; Isella 2003: 31), mentre per altri è il giglio che conforterà, riaprendosi per lei «sugli argini solenni», la donna quando morirà (cfr. Rovegno 1994: 99). Seguendo la sintassi, ossia mantenendo il medesimo soggetto più volte richiamato lungo il corso della lirica e leggendo i due verbi all'infinito come proposizioni finali, quest'ultima ipotesi parrebbe la deduzione più logica, anche se l'immagine dell'«arpa celeste» appare più consona se relata a Clizia.



## Il ventaglio

Publicata in «Primato», a. III, n. 15, Roma, 1° agosto 1942 insieme a *Il giglio rosso* e con in calce la data «Primavera 1942»; presente poi in *Fin*<sup>1</sup>, *Fin*<sup>2</sup> e in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Una prima redazione manoscritta si trova, con l'indicazione «1942» apposta sotto il titolo e la data «(8 maggio), Firenze 1942» in calce, sul retro della lettera a Contini del 6 giugno dello stesso anno: «Gianfranco mio, ti mando un altro pseudosonetto e ti ringrazio dell'Hoelderlin *numeroté*». Della lirica esiste anche una copia eseguita da Sergio Steve su una trascrizione di Fausto Ardigò tratta da originali appartenuti a Gianfranco Contini.

Nella versione inviata a Contini il 6 giugno l'interrogativa conclusiva «Muore chi ti riconosce?» non è tra parentesi, al v. 11 compare la «fronte» al posto delle «guance» («le tue piume sulla fronte») e al v. 7 si legge «ch'Euro batteva ed or l'alba», lezione riproposta fino alla pubblicazione su «Primato» e mutata solo a partire da *Fin*<sup>1</sup>. Nella copia di Sergio Steve e in rivista il v. 13 reca «mentre ti schiudi» invece di «quando ti schiudi».

Nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 Montale glossa: «Il ventaglio. Immagini di guerra viste o sognate in sintesi (il cannocchiale). Dal fondo emerge il ventaglio, come altra volta gli orecchini. Chi ti ha conosciuto non può realmente morire; ossia nemmeno la morte ha senso per chi ti ha conosciuta» (*SMA*: 1517-1518).

Il componimento intesse fin dall'inizio una fitta trama di rimandi: il titolo si rifà alla serie mallarmeana degli *Éventails*, di cui il primo è per l'appunto un sonetto elisabettiano con il medesimo schema rimico (ma Zollino cita anche D'Annunzio: cfr. Zollino 2008: 79), mentre il motto d'apertura, solo accennato, è ripreso dall'epistola *De Arte Poetica* di Orazio. Entrambi concorrono alla definizione del meccanismo di fissazione della parola e, conseguentemente, al motivo dell'elaborazione mnestica, poiché poesia e ricordo iniziano a fondersi in modo consustanziale quali residui strumenti di difesa contro qualsiasi forma di annientamento, come a breve verrà ribadito nell'*Arca* e in *A mia madre*.

Sebbene sia relegato dallo stesso Montale al «fondo» da cui erano già emersi gli «orecchini», il ventaglio non è soltanto un «amuleto puro che per sé scaccia il Nemico» (Macrí 1996: 156), bensì «il serico supporto dove si scrivono [...] le parole-immagini del poeta» (Bettarini 2009a: 152), nonché un correlativo della memoria in virtù del suo movimento di apertura e chiusura (cfr. Cambon 1963: 125), così come in *Verso Siena* comparirà la «scatola a sorpresa» che «ha fatto scatto». L'elegante accessorio appartiene all'insieme di ornamenti e vezzi che costellano la *suite*, concen-

trando il potere soprannaturale di Clizia e allo stesso tempo restituendola a una erotica femminilità proprio sulla via del processo di scorporazione. Ma si arricchisce altresì di un *surplus* connotativo, come è confermato da una poesia presente solo nell'edizione fiorentina di *Finisterre* e poi convogliata nelle *Disperse*. In *Buona Linnuccia che ascendi...*, composta nel lontano 1926 in seguito a una visita triestina, durante la quale Montale conobbe la figlia di Saba, si trovano infatti i versi «Rammento le tue parole a ventaglio, / aperte-chiuse con scorrevole grazia», che costituiscono la genesi del simbolo, senza tra l'altro discostarsi dal solco dell'*incipit* dell'*Éventail de Madame Mallarmé* («Avec comme pour langage / rien qu'un battement aux cieux / le futur vers se dégage / du logis très précieux / aile tout bas la courrière / cet éventail»). Ma la polisemia del ventaglio, già legato a filo doppio alla memoria e alla scrittura, si allarga ulteriormente ripercuotendosi sulla modalità di apparizione della donna («O colpi fitti, / quando ti schiudi, o crudi lampi, o scrosci / sull'orde»), dal momento che lo schiudersi pertiene sia all'oggetto che a Clizia (in *Notizie dall'Amiata* si legge infatti «Schiude la tua icona / il fondo luminoso»).

La catena analogica prosegue con la similitudine del «cannocchiale arrovesciato» che, proiettando «labbra», «sguardi», «segni» alla giusta distanza dei «giorni ormai caduti», permette, al contrario della messa a fuoco di singoli particolari a cui solitamente è preposto lo strumento, una lucida visione d'insieme («muti / e immoti, ma più vivi»). Bonfiglioli segnala la presenza di un'immagine analoga nel *Fanciullino*, per la quale Pascoli prende ugualmente le mosse da Orazio (Pascoli 1946: 34):

Già Orazio ammoniva che non bastano le descizioncelle, le digressioncelle, le belle toppe rosse e gialle, per fare di prosa poesia. Bisogna che il fatto storico, se vuol divenir poetico, filtri attraverso la meraviglia e l'ingenuità della nostra anima fanciulla, se la conserviamo ancora. Bisogna allontanare il fatto vicino allontanandocene noi

chiosando (Pascoli 1946: 34, n. 4):

Avete un binocolo? Puntatelo verso una campagna, verso una casa, verso un borgo. Guardate per il suo verso: ecco la prosa. Guardate all'in contrario: ecco la poesia.

Sebbene il senso della metafora diverga nella sostanza, essendo il «cannocchiale» montaliano più affine ai *flashes* che nell'indice inviato a Macchia nel 1949 erano infatti intitolati *Col rovescio del binocolo* (cfr. Bonfiglioli 1962a: 230), l'intento della lirica, almeno nella prima parte, è comunque quello di fornire delle specifiche coordinate di poetica.

Vi è una medesima strategia dell'allontanamento, anche se non in nome della pascoliana «meraviglia», bensì del rifiuto di un uso rarefatto della parola a favore di una scrittura 'metafisica' in grado di interpretare la realtà. Zollino ha suggerito un parallelo con il racconto *Vecchia storia* di Gianna Manzini, pubblicato nel novembre del 1941, dove torna anche l'elemento del ventaglio (cfr. Zollino 2008: 82-83). Tuttavia, come ha notato Carrai, l'immagine compariva già nella recensione di Montale a *La serva amorosa* di Bonsanti, pubblicata su «Pegaso» nel marzo del 1930. In essa Montale cita la formula che Bruno Fallaci aveva usato, qualche giorno prima sulla «Nazione», a proposito dei medesimi racconti, quando aveva affermato che Bonsanti

«guarda col binocolo arrovesciato l'attualità, conferendo ad essa un tal quale prestigio secolare». Nel giudizio di Montale l'«andatura tranquillamente anacronistica dei racconti del Bonsanti» è dunque da imputare a ciò, poiché «fanno [...] pensare a fatti còliti con indifferenza nella vita di tutti i giorni, ma contemplati, altri l'ha già osservato, col binocolo alla rovescia, da lontano» (cfr. Carrai 1980: 37).

Il «cannocchiale arrovesciato» costituisce allora il filtro con cui il poeta deve osservare la realtà, del vissuto biografico così come dell'«attualità», poiché la *poiesis* artistica richiede un previo distacco dalla materia, necessitando di un certo «artificio» («non si dà poesia senza artificio», pena il rischio di «effondersi e non approdare a nulla»: *SMA*: 1530 e 1531). Solo così le parole-immagini possono essere fissate con chiarezza, scelte nella loro inequivoca precisione, da una prospettiva capace oltretutto di conferire un senso all'insieme, che trascenda l'immediata referenzialità per incastonarsi come tassello di una coerente *Weltanschauung* metatemporale. Una poesia, dunque, di concentrazione e sintesi, tanto che:

Se avessi orchestrato e annacquato il mio tema sarei stato capito meglio. Ma io non vado alla ricerca della poesia, attendo di esserne visitato. Scrivo poco, con pochi ritocchi, quando mi pare di non poterne fare a meno (*SMA*: 1483).

E tuttavia anche in questo caso il significato del «cannocchiale» non si esaurisce in modo unidirezionale in una programmatica dichiarazione d'intenti, se nel *Quaderno di quattro anni* «Resta lo spiraglio / del quasi fotografico pittore ad ammonirci / che se qualcosa fu non c'è distanza / tra il millennio e l'istante, tra chi apparve / e non apparve, tra chi visse e chi / non giunse al fuoco del suo cannocchiale» (*I miraggi*), che colloca le figure inquadrature a un centro anche qualitativo dell'esistenza. Lo strumento ottico riunisce insomma nel suo obiettivo quegli elementi di autenticità che hanno dato senso alla vita (cfr. invece Zollino 2008: 84), così come nel «ramaiolo» dell'*Arca* un «tondo di riflessi / accentra i volti ossuti» dei «perduti», che la «magnolia» protegge dalla tempesta. Nel bilancio di una stagione conclusa, di una vicenda forzosamente interrotta dal flagello della guerra emerge l'esigenza di focalizzarne i momenti salienti (come già accadeva per la prima strofa del *Giglio rosso*), da imprimere *ut pictura* nella memoria, nell'autorappresentazione «d'una / vita che non è un'altra ma se stessa».

*L'agudeza*, oltre che nel riuso del motto oraziano assurto a emblema di tutto il barocco europeo (cfr. Macrí 1996: 157, n. 19), è in questo gioco prospettico, che intreccia gli «sguardi» della donna a quello del soggetto, rovesciando i penetranti «occhi d'acciaio» di Clizia in oggetto di osservazione e assorbendone la capacità di leggere nitidamente «come in un libro / figgendo il duro sguardo di cristallo / bene in fondo». È ora il poeta a «figgerli là», dove l'avverbio, pur richiamando probabilmente la particolare 'tela' indicata dal titolo, vale innanzi tutto come un generico «laggiù» (Isella interpreta invece «in un luogo preciso della memoria»: Isella 2003: 33), ossia a una distanza chiarificatrice, «in fondo, là dove» – per concludere la citazione dall'*Orto* – «acri tendine / di fuliggine celavano alla vista / l'opera di Vulcano, / il di dell'Ira». In tal modo viene a interpolarsi il tema bellico, che prosegue la visione relativa ai «giorni ormai caduti» elaborando una sintetica immagine *a posteriori*: il tutto appare una «giostra / d'uomini e ordegni in fuga».



Alcuni critici hanno ipotizzato, anche in base all'uso del passato («Era») immediatamente contrapposto a un presente («e già l'alba l'inostra»), un'allusione alla ritirata degli austriaci durante il primo conflitto mondiale (cfr. il suggerimento di Ramat riportato in Macrí 1996: 157, n. 20; Marchese 1977: 173), ma più plausibilmente si tratta della proiezione della guerra in corso (cfr. Isella 2003: 32) nella stessa lontananza cui il «cannocchiale arrovesciato» fissa le «labbra», gli «sguardi» e i «segni» dei versi iniziali (senza tuttavia spingersi fino a una ritirata dei tedeschi *ante litteram*: cfr. invece Macrí 1996: 157). Il cupo scenario è però rotto all'improvviso – di qui l'uso *ex abrupto* del presente – da un'alba epifanica, che dirada le «brume» e «inostra» la «terra folgorata» di una luce rigenerante. E se la «madreperla» che risplende è quella del prezioso ventaglio, le immagini slittano l'una verso l'altra sovrapponendosi, poiché l'amuleto riflette i bagliori della nuova aurora annunciando l'apparizione di colei che sola può far sperare in un mutamento delle sorti. La «calanca / vertiginosa inghiotte» infatti «ancora vittime» (e quell'«ancora» implica un rapporto di continuità con la «giostra», che quindi non può risalire a molti anni addietro), ma all'orizzonte si intravedono le «piume» del *visiting angel* e «il giorno è forse salvo».

Nella sinusoide delle manifestazioni di Clizia, che in *Finisterre* subisce una costante messa a punto, la salvezza è in questo caso possibile ma non assicurata («forse»). Tuttavia non insisteremmo eccessivamente sulla cautela veicolata dalla dubitativa o sulla precarietà data dalla limitazione cronologica (cfr. invece Rovegno 1994: 101 e 104), ma rapporteremmo l'incertezza, piuttosto che alla messa in discussione del potere dell'angela, al momento in cui la palingenesi potrà pienamente realizzarsi. Il rischio nel *Ventaglio* è insomma quello del miracolo temporaneamente mancato o rinviato, sebbene i versi conclusivi aprano il discorso su un'effettiva lotta tra Clizia e le «orde» nemiche. Un ulteriore velato passaggio vira nuovamente il testo sul ventaglio («quando ti schiudi»), nonostante qui l'ambiguità sia massima poiché se da una parte il verbo sembrerebbe più appropriato al meccanismo dell'accessorio, dall'altra il precedente di *Notizie dall'Amiata* non esclude un diretto riferimento alla donna, considerando oltretutto che il pronomiale «ti» è, nella poesia montaliana, riservato alle dedicatorie.

Escluderemmo invece che le «guance» possano essere del ventaglio, come vorrebbero Greco (cfr. Greco 1980: 143) e Rovegno, per il quale le «piume» delle ali angeliche riverberano il loro candore sull'oggetto (cfr. Rovegno 1994: 102). Il verso si forma invece, come ha acutamente notato la Grignani, quale «deduzione coerente» dalla «frangia d'ali» e dal «piumaggio della tua fronte» dell'*Elegia di Pico Farnese* (Grignani 1998b: 36), tanto che la prima lezione recava infatti le «piume sulla fronte». Lasciando al verbo il valore intransitivo che qui assume, opteremmo pertanto per il ricadere dei ciuffi dei capelli sulle «guance» di Clizia, il cui colore rosato accentua il biancore delle «piume». Dunque non le piume che riflettono il chiarore delle gote, né, viceversa, queste che si candiscono per osmosi, bensì la frangia-ala che appare ancora più abbagliante per il contrasto con l'incarnato della donna, in linea con l'iconografia muliebre fissata dall'immaginario petrarchesco.

L'angelo, l'alba e il ventaglio costituiscono tuttavia un'unica realtà, un conglomerato indivisibile, costruito su una subliminale oscillazione dei soggetti e sul ricorso a un lessico ancipite capace di abbracciare l'intera gamma dei referenti. Allo stesso modo, su un duplice piano è orchestrata la chiusa, poiché, se gli «scrosci / sull'orde»

sono senza dubbio la conseguenza dell'«abbattersi fragoroso dei [...] fulmini» di Clizia sugli eserciti (Isella 2003: 34), i «crudi lampi» e soprattutto i «colpi fitti» mantengono uno spessore semantico più articolato, includendo anche il trasalimento del poeta di fronte alla visione angelica. La sacertà dell'evento implica infatti il turbamento («ch'io fugga dal bagliore / dei tuoi cigli»: *Su una lettera non scritta*; «Oh non turbar l'immondo / vivagno»: *Il tuo volo*), il diverso ma comune soccombere del «Nemico» e del «fedele». Nello scompiglio del contrattacco messo in opera da Clizia – «le stesse immagini infernali sono transcodificate dalla parte dell'angelo», a indicare «almeno la speranza di una palingenesi» (Marchese 1977: 173) – diremmo che i «colpi fitti» sono probabilmente anche quelli inferti al cuore del poeta dall'apparizione dell'amata.

Impostato sul medesimo gioco di ambiguità ci sembra anche l'interrogativo finale, nient'affatto riducibile a un'esegesi monodimensionale, nonostante le dichiarazioni dello stesso autore (che comunque, a ben vedere, complessificano già la questione con la precisazione successiva a quell'«ossia»). Nella lettera a Silvio Guarnieri Montale glossa infatti il verso conclusivo con «Chi ti ha conosciuto non può realmente morire; ossia nemmeno la morte ha senso per chi ti ha conosciuta» (*SMA*: 1518), allineando due frasi non esattamente equipollenti. Innanzi tutto occorre sottolineare come la 'conoscenza' venga essenzialmente a coincidere con un 'riconoscimento', tanto che in *Piccolo testamento* si dirà che «Giusto era il segno: chi l'ha ravvisato / non può fallire nel ritrovarti. / Ognuno riconosce i suoi». Si tratta insomma di quell'«agnizione» che verrà poi chiamata in causa in *Divinità in incognito*, di una platonica anamnesi che permette di ritrovare nella manifestazione incarnata della donna la sostanza eidetica della Verità.

Per chi è stato in contatto con il salutare angelo «nemmeno la morte ha senso» poiché niente può scalfire la pienezza data da quell'incontro, null'altro conta o assume rilievo. Addirittura, con uno scarto di significato, viene suggerito che «chi ti ha conosciuto non può realmente morire». A breve distanza dal *Tuo volo* che sancirà la figura del «fedele», viene impostato il motivo di una salvezza riservata agli eletti, in uno squarcio di ipotesi elitaria (ripresa, molto più avanti e con differenti implicazioni, nei *Madrigali privati*) che quasi costeggia una concezione giansenista di grazia. Ma in filigrana emerge un altro possibile significato di quella domanda, ulteriormente isolata dalla parentesi nelle redazioni a stampa, quasi a insinuare più sottilmente il dubbio, dischiudendo una lettura che corre parallela al senso primario fornito dallo stesso poeta, per rovesciarlo e obliterare la natura solo apparentemente retorica dell'interrogativa (cfr. Luperini 1984: 126).

La sublimazione di Clizia non è infatti del tutto esente da risvolti inquietanti, tanto che la donna sembra qui rivestire i panni dell'angelo sterminatore (cfr. Scaffai 2002: 151), sì salvifico ma secondo modalità apocalittiche. La potenza dirompente di Clizia rischia di annientare anche il soggetto, misticamente sopraffatto dalla dismisura dell'essenza divina (similmente, ma a causa di Volpe, in *Luce d'inverno* «alla scintilla / che si levò fui nuovo e incenerito»). Chi riconosce la reale natura della donna può davvero sostenere il fulgore della visione, l'accecamento della luce della Verità, o sarebbe stato meglio fuggire «dal bagliore / dei tuoi cigli»?

Lonardi suggerisce a questo proposito un rimando al mito di Artemide (che è già nella *Frangia dei capelli...*) e Atteone, punito con la morte per aver visto la dea nuda

(cfr. Lonardi 2003: 159). Il parallelo può reggere a patto di accogliere anche una previa trasposizione allegorica delle esposte grazie della dea in uno svelamento e riconoscimento da parte del poeta della natura divina della donna, con conseguente punizione per aver carpito il segreto. Per il motivo iniziale del figgere gli sguardi Lonardi cita inoltre, in concorrenza con la fonte dantesca del IV canto dell'*Inferno* («per ficcar lo viso a fondo»), l'ultima scena del *Trovatore*, in cui Manrico, sospettando Leonora di tradimento, esclama «Pur figgi, o donna, in me gli sguardi» (cfr. Lonardi 2003: 98). La rima ipermetra *vittime:fitti* trova invece uno spunto nei settenari elegiaci di Manrico del III atto: «Ma pur se nella pagina / de' miei destini è scritto / ch'io resti tra le vittime / dal ferro ostil trafitto, / fra quegli estremi aneliti / a te il pensier verrà» (cfr. Lonardi 2003: 35).

È il quarto dei sonetti elisabettiani di *Finisterre*, con schema ABAB CDCD EFEF GG come *Nel sonno* e *Gli orecchini*. Le rime perfette (*caduti:muti*, *giostra:inostra*) sono variate da rime ipermetre (*confondono:tondo*, *calanca: sbiancano*, *vittime:fitti*) e imperfette (*fumo:brume*, *scrosci:riconosce*). Molte le unità lessicali legate da affinità foniche, quali consonanze («muti / e immoti», «inghiotte ancora vittime»), allitterazioni («in fuga tra quel fumo»), omoteleuti («ti schiudi, o crudi»).

\*

1. *Ut pictura*: il rinvio è al celebre motto dell'*Ars Poetica* di Orazio: «Ut pictura poesis: erit quae si propius stes / te capiat magis, et quaedam si longius abstes». La lirica mira dunque fin da principio a inserirsi nel solco delle dichiarazioni programmatiche. Il tentativo di fissare, con il nitore e la vividezza di un quadro, i tratti della donna e i ricordi di «giorni ormai caduti» sarà anche all'origine della similitudine del «cannocchiale arrovesciato».

1-2. *Le labbra... caduti*: se lo sguardo è uno dei fulcri dell'iconografia di Clizia anche *sub specie* angelicata, le «labbra» introducono un elemento di forte sensualità, tanto che «confondono», senza voler vedere in questo verbo un «senso dantesco e inglese di 'neutralizzare un empio disegno'» (Macrí 1996: 156, poi citato da Isella 2003: 33). I tratti che emergono dal ricordo si riferiscono infatti alla vicenda terrena della donna, sebbene questa sia già arricchita di «segni», ossia di prefigurazioni del futuro corso degli eventi, nel più ampio orizzonte in cui le «due vite» sono inserite.

3. *figgerli là*: 'fissarli laggiù, in lontananza', sul riadattamento del verso dantesco «per ficcar lo viso a fondo» (*Inf.*, IV) e con una probabile eco dal *Trovatore*, dove il «Pur figgi, o donna, in me gli sguardi» si sarebbe scisso tra gli «sguardi» di Clizia, «signa fra gli altri dell'Assente», e la volontà del poeta di «figgere non il proprio sguardo ma gli sguardi di lei» (Lonardi 2003: 99). Per Zollino la fonte che garantisce la maggiore sinsemantività risale tuttavia a D'Annunzio, che nel *Secondo amante di*

*Lucrezia Buti* afferma, a proposito di «certi costrutti di parole», di «configgerli vivi nella pagina» (cfr. Zollino 1989: 323). Riguardo all'avverbio «là», per alcuni indica «un luogo preciso della memoria» (Isella 2003: 33), per altri il ventaglio del titolo (cfr. Macrí 1996: 156; Rovegno 1994: 101) o il testo stesso della poesia (cfr. Nosenzo 1995-1996: 157).

3-4. *come... arrovesciato*: quindi allontanandoli. La distanza permette di ottenere una visione d'insieme, così come nell'*Arca* il «tondo di riflessi» del «ramaiolo» «accentra i volti ossuti», in un tentativo di sistemazione dei «giorni ormai caduti». Non leggeremmo invece nell'immagine del «cannocchiale» un desiderio di «rimozione della tragedia» nella speranza di recuperare i «gratificanti segni della donna» (Marchese 1977: 172).

4-5. *muti... vivi*: «muti / e immoti» perché finiti, chiusi in un tempo ormai irreversibilmente trascorso, ma anche perché fissati, come figure di un dipinto, sulla tela della poesia; «vivi» nel senso di 'vividi, nitidi'. Il «cannocchiale» diventa, a detta di Carrai, «il mirino nel quale l'artista inchioda le sue vittime, allo scopo di salvarle dalla morte in cui il tempo inesorabilmente le precipita, ma con l'avvilente risultato di condannarle a quella conservazione *in vitro* che altro non è se non un diverso modo di morire» (Carrai 1980: 38).

5-6. *Era... fumo*: l'uso dell'imperfetto e il repentino passaggio, all'interno della medesima frase, al presente hanno contribuito a suscitare interpretazioni divergenti. Non può trattarsi della ritirata dei tedeschi come suggerisce Macrí (cfr. Macrí 1996: 157), poiché la lirica risale al 1942, ma è altresì poco plausibile un *repêchage* dalla prima guerra mondiale (cfr. Ramat citato in Macrí 1996: 157, n. 20; Marchese 1977: 173), del tutto estranea alla sfera della *Bufera*. Zollino ipotizza che Montale abbia raccolto la sfida lanciata ai poeti da Leonardo da Vinci, sostenitore nel *Codex Urbinas Latinus* della superiorità della pittura nella raffigurazione delle battaglie (cfr. Zollino 2008: 85-88). Dante Isella legge nella «giostra / d'uomini e ordegni» una fuga di eserciti durante il conflitto in corso, che «svaniscono tra fumo e brume» in virtù di un «ribaltamento del passato in presente e del presente in passato», accennando oltretutto, al pari di Marchese, al processo di rimozione (Isella 2003: 32). Tuttavia il primo membro dell'equazione di Isella non ci sembra avere riscontro nel testo, poiché «i giorni ormai caduti» non sono affatto trasportati nel presente, ma semmai allontanati ulteriormente dal «cannocchiale arrovesciato», e l'apparizione numinosa della seconda parte della poesia riguarda già il *visiting angel*. L'aspetto remoto che assume la scena, accentuato dal ricorso a un vocabolario aulico e medievale, potrebbe allora derivare da uno sprofondamento nel sonno (cfr. Rovegno 1994: 100 e 102), dal quale il poeta si desta al sopraggiungere dell'«alba». Su una possibile cornice onirica aveva già richiamato l'attenzione Ramat (cfr. Ramat 1965: 153) e sostanzialmente anche Carrai, che cita un passo dell'*Interpretazione dei sogni* di Freud nella traduzione di Roberto Bazlen che uscirà nel 1948: «Lo spostamento verso l'infanzia viene espresso in altri sogni anche in modo diverso, cioè traducendo il tempo in spazio. Si vedono le persone e le scene come se fossero molto lontane, alla fine di una lunga strada, oppure come se si vedessero attraverso un cannocchiale capovolto» (cfr. Carrai 1980: 41).

Ma, benché le dichiarazioni di Montale a Guarnieri («Immagini di guerra viste o sognate in sintesi»: *SMA*: 1517-1518) possano essere di conforto a tale ipotesi, la scelta del passato va secondo noi ricondotta all'ottica del «cannocchiale» per cui qualsiasi evento viene allontanato per poter essere osservato da una specola esterna. È l'improvviso avvento di Clizia a imporre il 'rientro' nel presente. Gli «ordeggni» rivelano inoltre una connotazione minacciosa, che si oppone per essenza agli «uomini» a cui sono appaiati dalla congiunzione. La «giostra» è dunque la mischia di soldati e macchinari bellici, ma cela in fondo anche il conflitto tra l'*humanitas* e la barbarie di ciò che, sfuggito alla ragione, viene piegato a un'autodistruttiva follia, tanto che nel *Paradiso delle donne e degli snob* (*PR*: 266) Montale si chiederà: «Oggi il pericolo non sembra probabile in Inghilterra, ma domani, quando il mondo intero sarà un immenso alveare di ordeggni aerei e terrestri, potrà esistere ancora l'uomo della strada, l'uomo umano, l'uomo che è il sale e il pepe di ogni civiltà?».

7. *Euro*: vale 'vento', anche se propriamente sarebbe il nome classico dello scirocco che spira da sud-est.

7-8. *l'alba... brume*: giunge improvvisa l'alba, ora topica delle apparizioni di Clizia, che illumina di una luce vermiglia («inostra») lo scenario infernale delle battaglie, squarciando la foschia («brume») della polvere alzata dalla mischia. Il «sussulto» è infatti più del poeta sorpreso dalla folgorante visitazione angelica che dell'alba in sé. Il verbo «inostrare» (propriamente 'rivestire di porpora') appartiene a un registro letterario ed è qui probabilmente autorizzato da Petrarca, *R.V.F.*, CXCII, «vedi quant'arte dora e mperla e 'nostra / l'abito electo» (cfr. Balduino 1976: 23), fuso con *R.V.F.*, CCXXIII, «Vien poi l'aurora et l'aura fosca inalba» (cfr. Mengaldo 1987: 203).

8. *Luce la madreperla*: la madreperla del prezioso ventaglio risplende, riflettendo la luce dell'alba e annunciando, sulla «calanca / vertiginosa» che «inghiotte ancora vittime», l'avvento dell'angelo.

8-9. *la calanca... vittime*: propriamente la calanca è un'«insenatura molto piccola e poco profonda» (GDLI), ma l'aggettivo «vertiginosa» rimanda piuttosto ai «solchi di erosione franosi, profondi, stretti, incavati» tipici dei terreni argillosi solitamente indicati con il maschile 'calanchi' (GDLI). È in sostanza la «fossa fuia» della lirica incipitaria, dove l'accezione di «fuia» come 'ladra' è qui confermata dal verbo «inghiotte», che anima la voragine della guerra di una malvagia quanto antropomorfa intenzionalità.

11-12. *ma... salvo*: l'espressione è coerente con la «trasfigurazione angelica della frangetta di Clizia» (Isella 2003: 34), già impostata nell'*Elegia di Pico Farnese* con la «frangia d'ali» e il «piumaggio della tua fronte senza errore» (cfr. Grignani 1998b: 36). Lo «sbiancarsi» delle «piume» (attribuiremmo al verbo un valore riflessivo) può derivare dal chiarore delle «guance» o, secondo noi più verosimilmente, dal contrasto con l'incarnato roseo. La discesa di Clizia in concomitanza con i primi bagliori aurorali apre uno spiraglio di salvezza nell'immediato, tanto che negli ultimi versi un nuovo, palinogenetico combattimento ha inizio.

12-14. *o colpi... orde*: come abbiamo già notato nel cappello introduttivo, lo schiudersi è, a rigore denotativo, del ventaglio, ma in filigrana richiama anche la modalità epifanica della comparsa della donna, qui più che mai angelo apocalittico intento a scagliare «lampi» sulle forze nemiche. Ma Zollino suggerisce anche una metamorfosi del ventaglio da oggetto femminile ad arma, sulla scorta di alcuni versi di *Botta e risposta I* («dai cretti / il ventaglio di un mitra ci ributtava») e di *In negativo* («Sono stati sparati colpi a raffica / su di noi e il ventaglio non mi ha colpito»: cfr. Zollino 2008: 94-95). Il lessico e le cromie di *Finisterre* possono inscrivere sotto lo stesso segno valenze opposte, come nel caso dell'«alba» che «inistra» (e prima i «coralli», le «edere scarlatte», il «giglio rosso») che va a contrastare il sangue della battaglia (altrove la «fucina vermiglia / della notte», la «luna / d'amaranto», il «sangue oltre la morte», il «colpo che t'arrossa / la gola»); o nel caso degli «scrosci / sull'orde» che ribaltano lo «sgrodare sulle foglie / dure della magnolia» della bufera. I «colpi fitti» potrebbero invece coinvolgere anche il poeta, travalicato dalla potenza dell'apparizione, introducendo tra l'altro il senso ancipite dell'interrogativo successivo. Per la rima *vittime:fitti* Lonardi cita dei settenari dal III atto del *Trovatore*: «Ma pur se nella pagina / de' miei destini è scritto / ch'io resti tra le vittime / dal ferro ostil trafitto, / fra quegli estremi aneliti / a te il pensier verrà» (cfr. Lonardi 2003: 35).

14. *Muore... riconosce*: chi ha incontrato la donna e ne riconosce ora la natura divina è da lei salvato, tanto che la morte non ha più senso dopo tale rivelazione. Ma, parallelamente, si prospetta il rischio per il fedele di essere anch'egli annientato dalla potenza sovrumana dell'angelo e dall'accecante verità che Clizia porta in sé. Agisce infatti in sottofondo il ricordo di *Così nel mio parlar voglio esser aspro...*, dove la donna petra «ancide, e non val ch'om si chiuda / né si dilunghi da' colpi mortali, / che, com'avesser ali, / giungono altrui e spezzan ciascun'arme».



## Personae separatae

Publicata in «La Ruota», a. IV, serie III, n. 1, Roma, gennaio 1943 con la data «Novembre 1942» e presente in *Fin*<sup>1</sup>, *Fin*<sup>2</sup> e in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Nella redazione in rivista i vv. 21-22 recano la lezione «poi si sciolse / intorno, or è tant'anni, e ivi non era» e il v. 24 presenta la variante «ora» invece di «oggi». Nel dattiloscritto 47P al v. 3 si legge «sul corridoio».

La data apposta in calce lega la lirica alla morte della madre, Giuseppina Ricci, avvenuta il 25 ottobre 1942 (la correzione di quanto tramandato dall'intera trafila bibliografica si deva a Contorbia), mentre era a Monterosso, dove si era rifugiata per sfuggire ai bombardamenti di Genova. Gianfranco Contini, appresa la notizia del lutto, scrive a Montale il 19 novembre 1942:

Carissimo,

proprio mentre stavo per scriverti e chiederti notizie dei tuoi, sento da Ferrata del lutto che ti ha colpito. Immagino che esso ti renda sempre meno "reale" il mondo in cui ci muoviamo, una bella pazzia in verità!, specialmente se penso a quella morte anticipata di cui mi parlavi. E tutto questo, mentre minacciano di scomparire Soziglia Canetto e Pré, o almeno c'è da tremare per loro, mi pare simbolico.

È morto in guerra, in Russia, presumibilmente a Stalingrado, un ragazzo tedesco molto simpatico, figlio d'un mio collega (20 anni) [...]. Ora vorrei porre al padre de Menasce il sottile quesito teologico se nella vita eterna si potranno amare particolarmente alcune individuate anime, si potrà far domande e avere risposte, sviluppare storicamente i propri rapporti con loro. Vorrei intendere di anime come *formae separatae* (nella specie, l'involucro era uno schermo trasparente dietro il quale venivano ad affiorare troppo rapidamente le emozioni)

e successivamente alla pubblicazione della lirica, il 18 febbraio 1943: «Ho visto anche *Personae separatae* (sempre la bottiglia di Finisterre?), ma qui sono quasi una frazione di parte in causa, epperò mi taccio».

Nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 Montale commenta: «*Personae separatae*. Sfondo di guerra. La scaglia è una stella filante. Per lo sguardo di un altro: visti oggettivamente da uno che guardi tutto sub specie aeternitatis noi siamo appena una scintilla effimera, di passaggio. *Riano*, espressione dialettale per riale, fosso, botro. In genovese riàn. Paesaggio di Lunigiana, non meglio definito. Da non prendersi troppo letteralmente, qui e altrove, lo sfondo di guerra. La guerra vista soprattutto come alterità metafisica, stato quasi permanente delle forze oscure che congiurano contro di noi. Stato di fatto quasi ontologico, volgarmente le forze del male» (*SMA*: 1518).



Benché la lirica sia rivolta a Clizia («ad attenderti», «La tua forma», «in te la luce ancora / trovava luce»), la datazione del «Novembre 1942» la lega alla poesia che chiude la sezione, *A mia madre*. Come lascia intendere Contini nella lettera a Montale del 18 febbraio 1943 dichiarandosi «una frazione di parte in causa», la cellula da cui si sviluppa il testo è infatti il «sottile quesito teologico» relativo alla «vita eterna» formulato nella missiva del 19 novembre 1942 (cfr. Isella 2003: 35). Contini si chiede, conseguentemente ai due lutti appena rammentati (per la madre di Montale e per Héribert Reiners, il «ragazzo tedesco [...] figlio d'un [...] collega») e ricorrendo a una terminologia aristotelico-tomistica, se sarà possibile intrattenere dei rapporti con alcune singole, «individuate anime», ovvero secondo quali modalità sia conciliabile la partecipazione alla totalità divina con l'unicità inconfondibile delle creature, l'unione in Dio con l'identità del *principium individuationis* (cfr. Isella 2003: 35).

Nata dall'approfondimento degli interrogativi sulla morte resi più cogenti dall'occasione personale, la lirica ridefinisce tuttavia il significato del sintagma sostituendo al lemma «forma», con cui nella scolastica si indicavano le sostanze celesti, il più terreno (ma semanticamente non meno ricco) «persona». Se non viene a mancare, nel trapianto dall'epistola alla poesia, il motivo del rapporto tra il livello fenomenico del molteplice e quello superiore dell'essenza («così pure noi / persone separate per lo sguardo d'un altro»), l'asse è però spostato verso il «quaggiù», sul versante delle «scintille effimere, di passaggio», essendo la 'persona' – sempre sulla scorta di Aristotele – un sinolo di forma e materia. L'irripetibilità dell'individuo risiede per Montale proprio nell'unione indistricabile tra l'anima e lo specifico corpo in cui essa si incarna (ciò che nella lettera a Irma Brandeis del 15 febbraio 1935 il poeta descrive, in relazione all'amata, come «una determinata intelligenza in un determinato corpo» e che in *A mia madre* saranno «quelle mani, quel volto», la «spoglia» che «non è un'ombra»). Se le «formae separatae» sono le idee, allo stesso tempo distinte e unite, esistenti nella mente di Dio, le «personae separatae» sono insomma gli uomini nella loro valenza individuale ma in necessaria relazione reciproca.

Vi è tuttavia un ulteriore scarto lessicale che si verifica nel momento del volgarizzamento, al v. 5, dell'espressione latina, che non riduce ma dirama le accezioni suggerite, affidando al titolo il compito di garantire la poliedricità simbolica e la cifra letteraria e veicolando invece al testo le implicazioni più immediate e private. Le *Personae separatae* rimandano dunque all'«incarnazionismo» montaliano poi fissato nella figura del «Nestoriano» di *Iride*, sottolineando questa ambivalenza, questa «oscillazione gnoseologica strutturale» (de Rogatis 2004: 79 e 81). Ma racchiudono altresì il significato originario di maschere, collegandosi in qualche modo a *Lungomare* e soprattutto a *Serenata indiana*, dove è indagata l'inautenticità delle esistenze e dei rapporti. Alla definizione filosofica si aggiunge pertanto la considerazione implicita nella metafora teatrale – di assestata tradizione (da Shakespeare a Pirandello, per citare i più noti) – del mondo come palcoscenico sul quale si muovono esseri umani-comparse che non possono che recitare delle parti, restando sostanzialmente degli estranei («Non siamo che comparse, in gergo teatrale / utilités»: *Oggi*).

Oltretutto *Personae* è anche il titolo di una raccolta di Pound donata dallo stesso autore a Montale – con tanto di «timbro a ceralacca con la barba di Ezra» come verrà ricordato nell'*Alluvione ha sommerso il pack dei mobili...* – e a sua volta ispirata a *Dramatis personae* di Browning (cfr. de Rogatis 2004: 54), altra presenza importante

nella formazione della poetica montaliana, specie per i monologhi drammatici (cfr. Barile 1990: 8). Attorno alla scelta di *Personae separatae* si vengono pertanto a coagulare molteplici e complessi rimandi, tutti autorizzati da nomi guida per il poeta (sul piano letterario Browning e Pound, su quello biografico Contini), includendo l'*auctoritas* per antonomasia, Aristotele. La necessità di accostare alla genesi di natura teologico-filosofica il senso complementare della maschera è confermata dalla recensione al romanzo *Qui non riposano* di Indro Montanelli (cfr. Greco 1980: 143), scritta da Montale nel 1945 e confluita in *Auto da fè*, dove, a proposito del personaggio di Antonio Bianchi si afferma: «se noi dobbiamo raccogliere l'avviso del libro che tutti i personaggi sono d'invenzione e che Indro e Antonio sono perciò due maschere, due *personae separatae*, allora le cose si complicano» (*SMA*: 45).

E in effetti nella lirica di *Finisterre* «le cose si complicano», poiché, addentrandosi tra i versi, si ha un ribaltamento di prospettiva che inquadra la situazione da una specola esterna (ed eterna) corroborando quanto appena detto, ma allo stesso tempo si procede a una 'normalizzazione' dei termini che, trasposti in italiano, si agganciano più strettamente alla sfera del vissuto. Proprio nel momento in cui si svela il senso metafisico del titolo («Per lo sguardo di un altro: visti oggettivamente da uno che guardi tutto sub specie aeternitatis noi siamo appena una scintilla effimera, di passaggio»: *SMA*: 1518), la traduzione della formula latina recupera una dimensione più quotidiana e comune, allacciandosi alla separazione da Clizia. Tanto che è stato ipotizzato che lo «sguardo» possa appartenere anche a Mosca, con un'attribuzione alla preposizione «per» di un valore causale (cfr. de Rogatis 2004: 61). Sebbene la poesia montaliana celi spesso cifrate e private allusioni e nelle lettere a Irma gli ostacoli interposti da Drusilla vengano in più occasioni filtrati attraverso un linguaggio metaforico che diventa codice (il continuamente rinnovato *struggle*, il *blackmail*, i soprannomi *Fly* o *X*), in questo caso ci atterremo esclusivamente alla spiegazione data dall'autore, tra l'altro perfettamente coerente con il respiro cosmico dell'interrogativa.

La similitudine incipitaria, di chiaro stampo barocco, si costruisce attorno a più perni concettuali, salvaguardando la polisemia del titolo in un discorso dalla complessa articolazione, con una ricca stratificazione culturale sottesa. A uno sguardo superiore, in una prospettiva che misuri il mondo in rapporto alla dimensione eterna, il poeta e Clizia sono paragonabili alla stella cadente che si stacca dal fondo buio del cielo per terminare la sua parabola tra «carrubi ormai / ischeletriti». Uno dei fulcri è il valore effimero di tutto ciò che si svolge sul piano fenomenico, dove «due vite», assottigliate allo spessore di maschere, «non contano», personaggi transitori come il rapido trascorrere della meteora. Ma parallelamente agisce il motivo della separazione, che connota i due amanti al pari della «scaglia d'oro che si spicca / dal fondo oscuro», dove il legame è rafforzato in virtù dell'intertestualità, dato che nella *Frangia dei capelli...* Clizia «è tutto il cielo», senza che questa lettura obliteri il senso etimologico di *personae* che recitano due parti distinte. Ancora più in profondità – del resto, per rimanere in ambito insieme aristotelico e seicentesco, la metafora è *verbum cognoscendi* proprio in quanto capacità di cogliere l'affine – gli individui sono apparentati agli astri poiché, seppur su scale differenti, condividono la condizione di caduta molteplicità scaturita dall'Uno incorruttibile ed essenziale.

Tuttavia, è restando fedeli all'«occasione-spinta» (*SMA*: 1481), ossia al preciso riferimento filosofico della lettera di Contini, che l'immagine della stella cadente ri-

vela la sua massima congruità, poiché si recupera la *discordia concors* del binomio distinzione-unione. Aggiungeremmo quindi che Clizia e il poeta sono separati a causa della lontananza materiale, dell'Oceano che li divide, ma solo apparentemente (infatti, secondo le coordinate kantiane, lo spazio riguarda esclusivamente il livello epifenomenico), poiché in realtà sono uniti da un vincolo superiore che «ti lega / più che l'amore a me, strana sorella», esattamente come per un inganno ottico la meteora sembra, a chi la contempi dal basso della terra, staccarsi dal cielo, mentre invece resta nel «fondo oscuro» dello spazio.

Barocca è quindi l'elaboratissima architettura della similitudine, l'intento conoscitivo dell'uso dei tropi, le «doppie e triplici arcature sintattiche» e il «prezioso manto oratorio», che risentono delle «concomitanti sperimentazioni di metrica elisabettiana e delle coeve traduzioni dei *Sonnets*» (Isella 2003: 36), ma altresì l'eufuistico gioco di specchi che si viene a creare. Dalle altezze siderali si passa infatti all'orizzontalità delle esistenze umane, per poi risalire vertiginosamente verso uno sguardo in senso lato divino, che *sub specie aeternitatis* ribalti l'ottica attraverso la quale interpretare quelle vite. La constatazione dello *status* umano inserita in una visione telescopica richiama la celebre IV strofa della *Ginestra* leopardiana:

E poi che gli occhi a quelle luci appunto,  
 ch'a lor sembrano un punto,  
 e sono immense, in guisa  
 che un punto a petto lor son terra e mare  
 veracemente; a cui  
 l'uomo non pur, ma questo  
 globo ove l'uomo è nulla,  
 sconosciuto è del tutto; e quando miro  
 quegli ancor più senz'alcun fin remoti  
 nodi quasi di stelle,  
 ch'a noi paion qual nebbia, a cui non l'uomo  
 e non la terra sol, ma tutte in uno,  
 del numero infinite e della mole,  
 con l'aureo sole insiem, le nostre stelle  
 o sono ignote, o così paion come  
 essi alla terra, un punto  
 di luce nebulosa; al pensier mio  
 che sembri allora, o prole  
 dell'uomo? [...]

che mostra anche altre consonanze, questa volta più formali che tematiche, ma difficilmente accidentali, nella strofa successiva:

scagliata al ciel, profondo  
 di ceneri e di pomici e di sassi  
 notte e ruina, infusa  
 di bollenti ruscelli,  
 o pel montano fianco  
 furiosa tra l'erba  
 di liquefatti massi [...].

Da qui derivano infatti la «scaglia d'oro» e il «fondo oscuro», che riecheggiano il verso «scagliata al ciel, profondo», nonché l'aggettivo «liquefatta». Su tale scia anche le «cave / ceppaie, nido alle formiche» potrebbero risentire, oltre che dei pascoliani olmi «nido alle ghiandaie» di *Romagna* e dell'intero quadro del *Ciocco* (cfr. Bonfiglioli 1962a: 225), dei versi, sempre della v strofa della *Ginestra*, «d'un popol di formiche i dolci alberghi, / cavati in molle gleba».

Lo *wit* degli «sguardi» guardati tramite il «cannocchiale arrovesciato» del *Ventaglio* – a cui allora non sarà estraneo nemmeno il *Cannocchiale aristotelico* del Tesau-ro, *reduplicatio* della cifra metaletteraria dell'*ut pictura poesis* dell'avvio – si riattiva in *Personae separatae* nell'adozione di un inedito punto di vista, esterno a quello dei protagonisti. Ad anni di distanza, nel *Diario del '71 e del '72*, il gioco verrà riproposto, con il recupero dello stesso strumento ottico, da un componimento significativamente intitolato *Retrocedendo*:

[...] Io stesso  
sto trivellando a mia insaputa un ceppo  
che non conosco e che qualcuno osserva  
infastidito dal cri cri che n'esce,  
un qualcuno che parla inconsapevole  
del suo tarlante e così via in un lungo  
cannocchiale di pezzi uno nell'altro.

La similitudine astrale costituisce insomma uno dei punti apicali della montaliana poetica dell'oggetto («oggettivamente» è non a caso l'avverbio usato nella lettera a Guarnieri), il tentativo di osservare se stessi «per lo sguardo / d'un altro» poiché, come scriverà Sartre nello stesso 1943 in *L'Être et le Néant*, «nous ne sommes nous qu'aux yeux des autres».

A patto, tuttavia, di dichiarare preventivamente la sconfitta della parola, l'inanità della poesia, il cui ruolo era appena stato risaltato nel *Ventaglio* (cfr. de Rogatis 2004: 60), di fronte all'oltretempo in cui si annulla l'arco breve dell'esistenza umana. Ma se è «poca cosa la parola, / poca cosa lo spazio in questi crudi / noviluni anebbiati», non per questo si demanda la *quête* a una sfera del tutto allotria, all'«ordine diverso» di *Visita a Fadin*, rinunciando a indagare nel «quaggiù». Infatti «ciò che manca, / e che ci torce il cuore e qui m'attarda / tra gli alberi, ad attenderti, è un perduto / senso», da ricercare tra il groviglio del «bosco umano», anche perché un tempo la «tua forma / passò di qui» e «in te la luce ancora / trovava luce». Clizia è garanzia di significato, è «la sola luce» della *Frangia dei capelli...*, il tramite di quel «fuoco» che, a differenza della «luce che non colma» di *Finestra fiesolana*, potrebbe sanare le ferite, ridirezionare i superstiti frantumi in una messianica armonia («figure parallele, ombre concordi») e «colmare anche le cave / ceppaie» di una natura dilaniata.

L'«interno fuoco», che in *Voce giunta con le folaghe* «scorpora» la donna, si declina qui come «fuoco» rigeneratore che riempie di senso le cose, ricomponendo l'ordine universale sovvertito dalle stragi. «I nuovi tronchi / delle radure», ossia «fuori di metafora le nuove generazioni» (Isella 2003: 38) o comunque i pilastri di una rinata *societas*, dovranno operare all'unisono per correggere il caos apportato dalla guerra, come «aste di un sol quadrante», così che – per riprendere ancora una volta *La ginestra*, il cui discorso sulla necessità di una palingenesi dell'«umana compagna» non

sarà del tutto estraneo, metafora arborea compresa – «giustizia e pietade altra radice / avranno allor». Dall'ipotesi del quadrante della radio, che troverebbe riscontro nel racconto del 1946 *Solitudine* (per il sistema informativo voluto da Roosevelt nel 1942, l'*Office of War Information*, a cui Irma doveva collaborare nella sezione italiana: cfr. de Rogatis 2004: 62), preferiamo però spostarci verso le lancette che si muovono all'interno di un condiviso metro temporale (cfr. Isella 2003: 38). Anche se a nostro avviso si tratta del quadrante di una meridiana, dove gli gnomoni che generano l'ombra (molteplici perché costituiti dai «nuovi tronchi» che popolano il «bosco umano») segnano l'ora proiettata dal sole, partecipando al medesimo meccanismo.

Resta però il fatto che al momento il «bosco umano», densa sintesi della selva dei suicidi del XIII canto dell'*Inferno* (cfr. Cambon 1963: 120-121), «luogo [...] caro a Montale» per il tema della «vegetalizzazione degradante dell'umano» (de Rogatis 2004: 64), è «Troppo / straziato». Ma altresì «troppo sorda / quella voce perenne, troppo ansioso / lo squarcio che si sbioca sui nevat / gioghi di Lunigiana», con una duplice ipallage che sposta gli aggettivi dall'osservatore all'oggetto, per cui lo «squarcio» (*mot clé* della poetica montaliana, da sempre correlato a un'ipotesi di salvezza) risulta tanto incerto da generare «ansia» in chi scruta nell'attesa e la «voce» resta inascoltata (cfr. Isella 2003: 38). Escluderemmo pertanto che si tratti dell'inflessibile voce del Male (cfr. Rovegno 1994: 111), senza però nemmeno leggere, al contrario, in quel «perenne» l'allusione a un dialogo con l'Eterno (cfr. Croce 1991: 50). Isella propone di farla derivare dalla «vita che di continuo si ricrea [...] fuor della misura dell'uomo» (Isella 2003: 38), ma forse la spiegazione più convincente è quella fornita da Tiziana de Rogatis quando ricorda che i dannati del XIII canto dantesco non sono soltanto imprigionati nei tronchi, ma emettono altresì cupi lamenti (cfr. de Rogatis 2004: 64-65).

Ed ecco che tra l'«error che fiotta» – per il quale, accanto al dantesco «fiotto che nver lor s'avventa» di *Inf.*, XV (cfr. Macrí 1996: 146, n. 6) o alle varie occorrenze pascoliane (cfr. Mengaldo 1975: 102), chiameremmo in causa «quell'error che primo [...] strinse i mortali in social catena» della *Ginestra* – emerge il ricordo di un tempo felice, si acuisce la nostalgia di una mitica età dell'oro. Viene recuperato il termine aristotelico-tomistico (e dantesco) utilizzato da Contini e sostituito da Montale, per essere ora attribuito alla sola Clizia. La «forma», cui va conferita la sua «accezione specializzata» (Isella 2003: 38), è, sulla scia dell'esegesi macriana, la «realtà piena della traccia», a metà strada «tra la *medusa* o la *lumaca-pensiero* primordiale e il *sospiro* o *nimbo*» (Macrí 1996: 146 e 147). Infatti «si sciolse / come un sospiro, intorno», con un ritrovamento che viene prospettato, sempre *sub specie* dubitativa, in *Voce giunta con le folaghe*, quando si annuncia che l'«ombra fidata [...] forse / ritroverà la forma in cui bruciava / amor di Chi la mosse e non di sé».

Alla «luce» che «ancora / trovava luce», calco del liturgico *lumen de lumine* filtrato dagli eliotiani «light to light» del *Quartet I* e «light upon light» di *A song for Simeon* (cfr. Macrí 1996: 146, n. 7), si contrappone il buio dell'«oggi». Se altrove «il giorno è forse salvo» e «la tua fronte / si confonde con l'alba», qui «al giorno / primo già annotta», concretizzando lo «stato quasi permanente delle forze oscure che congiurano contro di noi» (*SMA*: 1518). Il vuoto di senso che si è venuto a creare porterà ad allargare la ricerca anche su altri binari, ponendo le fondamenta per l'edificazione di una difesa mnestica, con i valori larici offerti da *L'arca* e da *A mia madre*.

Nel frattempo la ricostruzione sembra affidata alla tradizione letteraria, vista la concentrazione, su un substrato lessicale dantesco e petrarchesco (cfr. Macrí 1996: 147, n. 8), di echi provenienti dall'ultimo Leopardi e dalla linea elisabettiana. Tiziana de Rogatis cita a proposito John Donne, punta della costellazione Donne-Shakespeare-Hopkins-Eliot sostenuta da Mario Praz e da Irma Brandeis, per la pregnanza metafisica della similitudine iniziale e per l'intellettualizzazione delle immagini (come quella del fuoco, in origine d'amore), sottoposte a un processo di trasfigurazione proprio a partire dal realismo dei particolari (cfr. de Rogatis 2004: 70-75). Shakespeariana ci sembra tuttavia la volta celeste che apre questa articolata lirica, non solo per il «corruscante linguaggio metaforico» e per le «arcature sintattiche» (Isella 2003: 36), ma altresì per l'incastro concettuale e per lo «spiccarsi» della «scaglia d'oro» come un gioiello sul «fondo oscuro» della notte, che ricorda un passo della V scena del I atto di *Romeo and Juliet* («O, she doth teach the torches to burn bright. / It seems she hangs upon the cheek of night / like a rich jewel in a Ethiop's ear»). L'esigenza di ristabilire un ordine sconvolto formando «figure parallele, ombre concordi, / aste di un sol quadrante» ricorda invece la considerazione di Amleto dopo la terribile confessione del fantasma paterno nella V scena del I atto, che Montale nel 1943 rende con «Il mondo è fuor di squadra: che maledetta noia, esser nato per rimetterlo in sesto», con l'espressione «fuor di squadra» che compare anche nella traduzione della *Bellezza cangiante* di Hopkins.

Strofe unica di endecasillabi (fatta salva la misura minore del verso conclusivo), legati da una sola rima (*cola:parola*) e da rare assonanze e consonanze (a fine verso *attarda:concordi:sorda*). Nell'*excursus* ragionativo anche la sintassi scalza continuamente la partitura formale, moltiplicando gli *enjambements* su versi consecutivi, fino a una conclusione che poggia su pause forti interne all'unità metrica. Si ottiene così «un effetto di sincopato che è tutt'uno con la situazione di cupa tragedia» (Isella 2003: 36), dove tuttavia l'«*asperitas*» del periodare è «sempre sul punto di aggregarsi in una cadenza ricomposta» (de Rogatis 2004: 57). La tensione centrifuga del discorso, la cui complessa articolazione si dimostra memore della lirica elisabettiana e dell'ultima produzione leopardiana, è controbilanciata da alcuni espedienti retorici quali la ripetizione («È poca cosa la parola, / poca cosa lo spazio», «Troppo / straziato è il bosco umano, troppo sorda / quella voce perenne, troppo ansioso / lo squarcio», «in te la luce ancora / trovava luce») e dalla ricca metaforica delle immagini.

\*

1-6. *Come... altro*: come una stella cadente («stella filante»: *SMA*: 1518) che si stacca dalla notturna volta celeste e, quasi fosse una goccia, scorre nello stretto spazio visuale delimitato da carrubi ormai secchi, così anche noi, «visti oggettivamente da uno che guardi tutto sub specie aeternitatis» (*SMA*: 1518), siamo persone separate? La similitudine, di marca elisabettiana (si citi ad esempio da Shakespeare, *Romeo*

*and Juliet*, atto I, scena V «It seems she hangs upon the cheek of night / like a rich jewel in a Ethiop's ear»), intessuta da fitti echi leopardiani (il verso «scagliata al ciel, profondo», l'aggettivo «liquefatti», oltre all'intera IV strofa della *Ginestra*), si svolge attorno a più *tertia comparationis*: il destino transeunte dell'uomo e del mondo intero, la separazione di elementi prima integrati l'uno nell'altro, l'unione di essi se considerati da una prospettiva allargata alla dimensione metafisica. Per la «scaglia d'oro» si veda «ed una coda / fulgida che trascorra in cielo» (*Tempi di Bellosguardo*) e «una gemma rigò l'aria stillando / sui ghiacci» (*La primavera hitleriana*); per il «corridoio dei carrubi», i «carrubi / conserti» (*La rana, prima a ritentar la corda...*) e «La trama del carrubo che si profila / nuda contro l'azzurro sonnolento» (*Altro effetto di luna*). Il «corridoio» qui sarà dato, più che dal ripiegarsi ricurvo dei rami, dalla stretta striscia di cielo che le piante lasciano intravedere. Si rimanda infine alla lirica *Ai tuoi piedi del Quaderno di quattro anni* per il riutilizzo della formula dell'autocommento: «Poi penserò alla vita di quaggiù / non sub specie aeternitatis».

6-8. *È poca... annebbiati*: accanto alla dichiarazione di poetica del *Ventaglio*, e in contrapposizione alla centralità che li assumeva la scrittura nei confronti della memoria e della ricerca del «perduto / senso», si constata l'inanità della parola. Essa, al pari di tutto ciò che è prettamente terreno come il concetto stesso di «spazio», ha un valore effimero, in uno schopenhaueriano *Welt als Vorstellung*. La nebbia infatti («in questi crudi / noviluni annebbiati») non è solo un dato realistico (la datazione colloca la poesia in novembre), ma riteniamo alluda anche, più che all'«opaca impenetrabilità dell'esistenza» indecifrabile (Isella 2003: 37), alla congenita inconsistenza del mondo.

8-11. *ciò che manca... senso*: la mancanza di un senso tormenta l'umanità sofferente e tiene il poeta nell'attesa di un'epifania salvifica, di un ritorno dell'angiola. Non riferiremmo il «ci» ai due amanti (cfr. Croce 1991: 50; de Rogatis 2004: 61), poiché il «senso» non è «perduto» in Clizia, né al solo poeta quale plurale *maiestatis*, dal momento che è seguito dalla prima persona di «m'attarda». Riteniamo invece che nell'oscillazione noi/io si scioglia il significato del «perduto / senso», che concerne sia la sfera collettiva come azzeramento dei valori che dovrebbero fondare la società (cfr. Isella 1997: 32), sia quella privata come perdita della donna amata, imprescindibile perno di una pienezza esistenziale. I due livelli si integrano vicendevolmente, essendo Clizia l'unica in grado di restituire significatività al mondo, come già esplicitato «nella scacchiera di cui puoi tu sola / comporre il senso» di *Nuove stanze*. Per l'espressione «ci torce il cuore» Zollino indica svariati luoghi dannunziani, tra cui «torcere il cuore» da *Più che l'amore*, opera già attiva, proprio in virtù del titolo, nella *Bufera* (cfr. Zollino 1989: 325).

11-14. *o il fuoco... radure*: un fuoco rigeneratore (non ci spingeremmo fino alle lingue di fuoco della Pentecoste: cfr. invece Ott 2006: 201) che proietti a terra le ombre dei nuovi tronchi, ossia le nuove generazioni (cfr. Isella 2003: 38) o comunque ciò che sopravviverà alla barbarie di distruzione, in modo ordinato, in una unidirezionalità di intenti, come aste di un unico quadrante che scandisca concordemente il tempo umano. Il «quadrante» è stato letto ora come quello della radio (cfr. de Rogatis

2004: 62-63), ora come quello di un orologio a lancette (cfr. Isella 2003: 38). Propenderemmo per il riferimento alla misurazione del tempo, dato che in *Palio* troviamo un'immagine affine («sul quadrante / dell'immenso orologio»), ma spostandoci verso il meccanismo di una meridiana, che proietta appunto l'ombra delle «aste»-«tronchi», generata dal «fuoco»-sole, sulla «terra»-«quadrante» (oltretutto solo così le «aste» possono risultare «parallele», al contrario della posizione delle lancette). Una fonte del sintagma «a terra stampi» potrebbe essere il celebre sonetto *Solo e pensoso* del Petrarca (*R.V.F.*, XXXV): «ove vestigio uman l'arena stampi» (cfr. Gliucci 2005a: 57).

14-15. *e colmi... formiche*: «le ceppaie vuote, non più vegetanti» (Isella 2003: 38), dove si annidano le formiche. Il messianico «fuoco» dovrà dunque rimarginare anche le ferite della natura (cfr. Croce 1991: 50) e riconvertire, un po' come avverrà per *L'anguilla*, la desolazione in nuova operosità vitale (cfr. Isella 1997: 33). Oltre al «ricalco stilistico» pascoliano – il «nido alle ghiandaie» di *Romagna* e la cornice del *Ciocco* (Bonfiglioli 1962a: 225) – una suggestione potrebbe essere stata fornita dai versi di Antonia Pozzi «potresti far fiorire / i gerani e la zagara selvaggia / sul fondo delle cave / di pietra», citati da Montale nella prefazione all'edizione mondadoriana del 1948 di *Parole*. La stessa poesia fornirà infatti l'*incipit* a *Ho tanta fede in te...* di *Altri versi*. Non è nemmeno escluso che si unisca il ricordo dei «dolci alberghi, / cavati in molle gleba» del «popol di formiche» della V strofa della *Ginestra*, già sfruttata in altri luoghi di questa poesia.

15-16. *Troppo... umano*: sulla scorta della selva dei suicidi del XIII canto dell'*Inferno*, l'umanità dilaniata dalla guerra è degradata allo stato vegetale.

16-17. *troppo... perenne*: troppo soffocato, e quindi inascoltato («sordo» nel senso di «smorzato, [...] povero di vibrazioni») indicato dal GDLI, oppure in quello, analogo nel risultato, ricavato da una traslazione per ipallage), è l'incessante («perenne») lamento dell'umanità straziata. Ad essa deve essere ricondotto l'aggettivo «perenne» secondo l'interpretazione di Tiziana de Rogatis, che lega la «voce» a quella dei dannati danteschi appena richiamati dalla metafora arborea (cfr. de Rogatis 2004: 64-65), fornendo una spiegazione a nostro avviso più convincente rispetto all'ipotesi di una manifestazione del Male (cfr. Rovegno 1994: 111), di un dialogo con l'Eterno (cfr. Croce 1991: 50) o della vita che si rigenera (cfr. Isella 2003: 38).

17-19. *troppo ansioso... Lunigiana*: troppo incerta – l'ansia è per ipallage quella di chi scruta (cfr. Isella 2003: 38) – è l'apertura che si profila, assottigliandosi le brume («si sbiocca», ossia si riduce in fili come il cotone), sui gioghi innevati della Lunigiana, la regione che si estende tra la Toscana e la Liguria. Zollino suggerisce come fonte i «gioghi nevati» della *Figlia di Iorio* (cfr. Zollino 1989: 325).

19. *forma*: «forma» è un tecnicismo della filosofia prima aristotelica e poi scolastica per indicare le sostanze celesti, le anime, il cui uso in tal senso è registrato anche in Dante (cfr. Macrí 1996: 146, n. 8). Viene dunque qui recuperato il primo termine del sintagma «*formae separatae*» presente nella lettera di Contini, ma previo



spostamento dell'ago della bilancia (con le *Personae separatae* del titolo), in quanto non è tanto il trascendente a mantenere una traccia di legami e affetti terreni, bensì è l'individualità irripetibile a trasformarsi in forma (cfr. de Rogatis 2004: 78).

20. *passò... riano*: «probabile rievocazione di un'effettiva visita di Clizia a Monterosso» (Isella 2003: 39), che colloca il «perduto / senso» nel passato. Il «riano», come glossa Montale stesso, è un'«espressione dialettale per riale, fosso, botro. In genovese riàn» (*SMA*: 1518). Lonardi suggerisce, per la diffusa influenza dei *padri metafisici* nella raccolta e, nello specifico, per il continuo rovesciamento dell'assenza in una presenza mentale evocata per mezzo degli oggetti, un rimando al Browning di *Garden Fancies*: «Here's the garden she walked across» (cfr. Lonardi 1980: 130, n. 12).

21. *nasse atterrate*: le reti, dalla forma conica o a campana, usate per la pesca di crostacei, cefalopodi e pesci di fondo e qui tratte a riva, tirate in secco.

21-22. *poi si sciolse... intorno*: nel progressivo processo di scorporazione della donna, la «forma» si sublima in un etereo «sospiro» che dilegua nell'atmosfera, con la ripresa del valore petrarchesco del termine (cfr. Macrí 1996: 146, n. 8).

22-24. *e ivi... luce*: in quel luogo e in quel tempo (cfr. Isella 2003: 39) l'orrore ancora non erompeva come un flusso agitato (di nuovo il simbolismo del liquido debordante, che avvalorava tra l'altro l'ipotesi di una derivazione dall'«orrore» della *Ginestra*). La luce di Clizia proseguiva, incarnandola, la luce divina, con un calco dal *lumen de lumine* della professione di fede, poeticamente autorizzato dall'Eliot del *Quartet 1* («light to light») e di *A song for Simeon* («light upon light») (cfr. Macrí 1996: 146 e 147, n. 7).

24-25. *oggi... annotta*: non è più così oggi che sul far del giorno già annotta, ossia l'alba, ora topica delle apparizioni del *visiting angel*, già annuncia il buio, in una perenne e trionfante oscurità stesa sulla terra dalle «forze del male» (*SMA*: 1518).

## L'arca

Pubblicata in «Tempo», a. VII, n. 196, Milano, 25 febbraio 1943 e presente in *Fin*<sup>1</sup>, *Fin*<sup>2</sup> e in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Tra l'uscita in rivista e la *plaque* luganese c'è dunque uno scarto di pochi mesi e infatti, a parte due mutamenti di punteggiatura, è registrata una sola variante: «ora li riunirà» al v. 11, poi sostituito da «certo li riunirà». Una traduzione inglese, di Bernard Wall, esce sulla rivista londinese «Mandrake», n. 7, dicembre 1950-aprile 1951, insieme a *Il rosso e il nero* [*Nubi color magenta...*], *Argyll Tour*, *Lasciando un 'Dove'*, *Vento sulla Mezzaluna* (queste ultime tre sotto la comune denominazione *Tre epigrammi*), *Da un lago svizzero*, *Il gallo cedrone* (cfr. Grignani 1998b: 139, n. 16, su segnalazione della Barile).

Nella lettera a Gianfranco Contini del 1° novembre 1945 si legge: «Nell'Arca, dopo *accentra* niente virgola». Nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 Montale commenta: «L'arca. Il vello d'oro è il qualsiasi sudario che quando si alza scopre i ricordi. La magnolia è un semplice albero e il latrato di fedeltà è del cane ma anche naturalmente del poeta. Calce e sangue, immagini della guerra vista come fatto permanente, quasi un'istituzione. Magnolia, cane, serve ecc. tutti ricordi reali» (*SMA*: 1518).

Se in *Personae separatae* la *lux* salutare di Clizia, «fuoco» che rischiarava del suo «senso» il passato, si è spenta ora che «al giorno / primo già annotta», non resta che l'arca larica dei ricordi e del culto degli affetti quale risposta al tentativo di salvaguardare un nucleo di significato nel «turbine» della bufera. All'«isotopia della catastrofe atmosferica» (Scaffai 2007: 184) stavolta concorre la «tempesta di primavera», ipostasi delle forze ostili che minacciano annientamento e distruzione. Il riferimento non è soltanto alla guerra che infuria e che inquadra l'intera *suite* di *Finisterre*, ma altresì al recente lutto per la morte della madre, che comporta il rischio di una «dispersione delle 'reliquie' personali» (Scaffai 2007: 184). Dopo una lirica che si era spinta a progettare le basi di una nuova *societas*, esprimendo il desiderio (benché al momento frustrato) di una possibile palingenesi, ritorna ora in primo piano la dimensione privata.

Allo spazio aperto di un'indifesa «terra folgorata dove / bollono calce e sangue nell'impronta / del piede umano» è contrapposto infatti il raccoglimento del focolare, che innerva una fitta trama di talismani protettivi quali l'«ombrello del salice», il «vello d'oro», il «tetto / di prima», per giungere alla già nota «magnolia» e al nuovo simbolo dell'«arca». Il varco salvifico non è qui creato da un'abbagliante e improvvisa irruzione del *visiting angel*, ma è scavato lungo uno mnestico percorso a ritroso che risale fino ai tempi dell'infanzia, «quando il salce era biondo e io ne stroncavo /

le anella con la fionda». È l'intangibile baluardo del ricordo, la *pietas* per le ombre dei propri cari – foscoliana per il valore laico della «corrispondenza d'amorosi sensi» ma non per l'accezione individuale in cui è convertita la funzione educativo-civile della commemorazione – a fare da scudo alla disintegrazione dei valori.

L'operazione è qui del tutto interiore e si sostanzia nella ricomposizione della sfera domestica, che sfocia, su un solco assai più pascoliano che neoclassicista, nella costruzione di un'ideale unità riparatrice nel «tondo di riflessi» del «ramaiolo». Il motivo larico permea l'intero discorso, a partire dall'ambientazione monterossina e dallo specifico richiamo a quell'orto che aveva fatto da scenario a numerosi *Ossi*, fino alle casalinghe mura della «cucina». Nel teatro ligustico ai *flashes* di lontani momenti ludici («la fionda»), che affiorano nel testo in tralice, debitamente protetti dalla parentesi, si sovrappongono le fantasmatiche presenze dei «miei morti, / i miei cani fidati, le mie vecchie / serve», dove la declinazione privata e affettivamente caricata dell'immagine è evidenziata dall'insistenza sull'aggettivo possessivo. Le figure dei *revenants*, di «quanti da allora [...] son calati, / vivi, nel trabocchetto», vengono a configurare, nell'eccezionalità innescata dal «turbine d'aprile», un cerchio familiare compatto, garanzia di identità nella continuità e di autenticità nella consacrazione dell'esistenza passata.

Lo scatenarsi della tempesta ha una duplice conseguenza: se «ha sconvolto / l'ombrello del salice», ha d'altra parte permesso che il «vello d'oro» comparisse nell'«orto». Il manifestarsi delle forze avverse implica infatti la contropartita di una resistenza, funzionando da reagente per il rafforzamento delle proprie radici, la custodia di inviolabili ricordi, poiché, nell'incertezza di un presente senza appiglio e svuotato della sua essenza, l'immutabile passato si offre come unico nucleo non scalabile. In *Su una lettera non scritta* ad «impigliarsi» era il «fiocco della vita»; qui nel «crudele e impersonale» fluire «inesorabile» del tempo è miracolosamente trattenuto il «vello d'oro», ossia, secondo la spiegazione dello stesso autore, il «qualsiasi sudario che quando si alza scopre i ricordi».

Occorre dunque neutralizzare «l'effetto depistante dell'eco mitologica» delle imprese di Giasone (Scaffai 2007: 190). Scaffai propone di scomporre il sintagma nel manto che cela per proteggere («vello») e nella cromia («d'oro»), assai diffusa nella poesia montaliana, che ha sostanzialmente lo stesso significato, essendo un indice di preziosità (cfr. Scaffai 2007: 190-191). Per Lonardi si tratta invece di un dettaglio realistico, delle foglie del «salice» scosse al «turbine d'aprile» (cfr. Lonardi 1980: 143). Il riferimento al «sudario» della lettera al Guarnieri corrobora sì il senso luttuoso dichiarato al verso successivo, ma coinvolge anche la sacertà che all'oggetto deriva dalla tradizione evangelica (come accadrà per via diretta in *Iride*) e che in questa occasione si riversa sull'insieme larico. Il valore di ciò che vi sta sotto è suggerito oltretutto dal gesto schopenhaueriano di sollevare il velo per penetrare al di là della superficie fenomenica del mondo, esplicitamente citato nella lettera del 9 giugno 1939 a Roberto Bazlen, dove, a proposito dell'espressione «alza il sudario» dell'*Elegia di Pico Farnese*, Montale commenta: «non so che sia, forse il velo di Maja» (cfr. Nosenzo 1995-1996: 211).

E non è un caso che il «vello» si impigli proprio nell'orto, che già *in limine* agli *Ossi di seppia* «orto non era, ma reliquiario» (cfr. Giachery 1985: 36), spazio per eccellenza del folto «viluppo di memorie» che è alla base della mitopoiesi dell'autore.

Infatti numerosi sono gli intrecci intertestuali con i racconti della *Farfalla di Dinard*, sede di altrettanto cospicui rimandi autobiografici. Se la rievocazione dei defunti emerge come tema ricorrente fin dalla prima raccolta, la cellula della *gens* si allarga alla *familia* a questa altezza cronologica (cfr. Scaffai 2007: 192-194), tanto che i «cani fidati» si rifrangeranno nei più specifici Galiffa, Passpoil, Buck e Pipp in prose quali *Reliquie*, *Sul limite* e *L'angoscia* e le «vecchie / serve» assumeranno lo statuto di personaggi – la 'Palmina', che Nascimbeni identifica con Alice Bigi, e Maria Bordigoni – in *Le rose gialle*, *La casa delle due palme* e *La donna barbata*.

Il *Leitmotiv* della perdita diventa così il tramite logico che da *Personae separatae* conduce alla conclusiva *A mia madre*, preparando quel congedo con un progressivo riadattamento di certe chiavi concettuali dall'ambito erotico all'universo larico (cfr. Scaffai 2007: 211). Il metaforico strumento di salvezza è indicato dal titolo, che, a parte la proposta di Zambon di un recupero del senso dantesco di tomba (cfr. Zambon 1974: 59), allude per alcuni all'Alleanza tra Dio e le tribù di Israele sancita dalle tavole della Legge (cfr. Luperini 1986: 130; Rovegno 1994: 119), mentre per altri, con cui concordiamo, deriva piuttosto dall'episodio biblico di Noè (cfr. Gioanola 1986: 423; Marchese 2000: 173; Scaffai 2007: 183). L'arca rappresenta infatti il mezzo concesso ai giusti per superare il diluvio scatenato dall'ira divina, che costituirebbe dunque l'antefatto sottinteso del discorso, tra l'altro coerente con l'*imagery* della *Bufera*. Come nelle *Occasioni* l'«arca leggera» di Liuba «sovra» il «flutto» dei «ciechi tempi», questa garantirà la sopravvivenza almeno degli affetti e dei ricordi nella memoria individuale.

Dalla fonte veterotestamentaria può inoltre essere trasmigrata l'immagine dell'imbarcazione come termine medio per l'aggancio alle avventure degli Argonauti, da cui è attinto il tassello del «vello d'oro», sebbene totalmente ripulito del contorno mitologico d'origine, come Montale terrà a precisare nella lettera a Silvio Guarnieri. Più che l'albero – Scaffai intravede la sinapsi nell'orno a cui era agganciato il prezioso oggetto agognato da Giasone (cfr. Scaffai 2007: 190) – ci sembra che sia l'elemento acquatico a correlare i vari fulcri della lirica. L'accettazione del diluvio universale come implicito ipotesto arricchisce, in virtù dell'elemento punitivo, la tassonomia della bufera di una nuova accezione, spostando l'asse dalla pura *sympátheia* per le «vittime» della «calanca vertiginosa» o della «fossa fuia» iniziale verso la più complessa considerazione di una certa correttezza degli uomini, che porterà all'analisi sui «miti carnefici» della *Primavera hitleriana*, quando «più nessuno» sarà «incolpevole».

La strofa lunga che forma la poesia è composta, ad eccezione dei primi due versi, esorbitanti l'uno per ipermetria e l'altro per ipometria, da un'alternanza di endecasillabi e settenari, con una progressiva normalizzazione del ritmo verso una più collaudata serie endecasillabica. L'arco del discorso è retto dall'anaforica riproposizione del soggetto («la tempesta»), che individua dunque i pannelli del trittico: l'occasione eccezionalmente prospettata dall'impigliarsi del «vello d'oro» al «turbine d'aprile», l'epifania dei «morti» riuniti in un prodigioso cerchio di invulnerabilità e il finale patto di fedeltà tra il poeta e i «perduti».

La struttura, simile a quella del *Giglio rosso*, si assesta dunque su una misura più canonica in corrispondenza del culmine della rievocazione, che si snoda su sequenze

paratattiche che seguono l'andamento dello *stream* memoriale (cfr. Scaffai 2007: 178-179 e 182-183). Rime interne di *fidati:calati*, *trabocchetto:tetto*, *lontano:umano* e *ossuti:perduti*; al mezzo di *salce:calce* e *tondo:fondo*, anticipata ai vv. 8-9 dalla rima imperfetta, ma ricca, di *biondo:fionda*. Molteplici le catene di assonanze-consonanze, come nel caso di *sconvolto:oro:morti:allora* dei versi incipienti.

\*

1. *tempesta di primavera*: la «tempesta di primavera» riprende con *variatio* terminologica l'*incipit* della lirica inaugurale, «La bufera che sgronda sulle foglie / dure della magnolia i lunghi tuoni / marzolini e la grandine».

2. *l'ombrello del salice*: insieme alla «magnolia» che comparirà in chiusura, il «salice» e il protettivo «ombrello» della sua chioma appartengono allo scenario di Monterosso, ma non senza un'eco operistico-letteraria da autori quali Verdi, Carducci e D'Annunzio (cfr. Scaffai 2007: 188).

3. *turbine d'aprile*: Aversano suggerisce l'inizio del II atto della *Lucia di Lammermoor*, «Imperversate... turbini... sconvolto / sia l'ordin delle cose [...]. Chi mai della tempesta / fra le minacce e l'ire, / chi puote a me venire?», per la triplice concordanza lessicale di «tempesta», «sconvolto» e «turbine» (cfr. Aversano 1984: 64). «Tempesta» e «turbine» confluiscono a loro volta nella traduzione montaliana dell'*Amleto* («anche nel turbine, nella tempesta della passione, dovete procurarvi una certa dolcezza e misura»), coeva alla stesura dell'*Arca* (cfr. Maugeri 2006: 85). Per l'indicazione temporale Scaffai propone il parallelo con un passo di *Bassa marea* («Viene col soffio della primavera / un lugubre risucchio / d'assorbite esistenze») e per la precisazione del mese un richiamo a *The Waste Land* di Eliot, dove si legge che «April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain» (cfr. Scaffai 2007: 185-186). All'aprile del 1942 risale anche il raid di Doolittle, ossia la prima incursione aerea degli Stati Uniti sul suolo giapponese in risposta all'attacco di Pearl Harbor, che ebbe soprattutto l'effetto di risollevarlo il morale delle truppe dopo lo scacco subito.

4. *s'è impigliato... d'oro*: il verbo 'impigliarsi' ricorre per la seconda volta all'interno di *Finisterre* e, come nel precedente di *Su una lettera non scritta* («per pochi / fili su cui s'impigli / il fiocco della vita»), esprime non un ostacolo ma anzi la possibilità di conferire sprazzi di senso e di autenticità a un'esistenza drammaticamente effimera. L'«orto» è infatti il giardino-*hortus conclusus* della casa di Monterosso, ora davvero «reliquiario» come era stato definito in *In limine*, in apertura agli *Ossi di seppia* (cfr. Giachery 1985: 25 e 36). Il «vello d'oro» è dunque il «sudario che quando si alza scopre i ricordi» (*SMA*: 1518), sul quale non agisce in modo diretto, se non per scatto memoriale nella vocabolarizzazione del sintagma, il mitologico racconto

delle imprese degli Argonauti. L'immagine potrebbe invece derivare, come ha sostenuto Lonardi, dal manto del fogliame «sconvolto» dell'«ombrello del salice», che nell'infanzia era appunto «biondo» (cfr. Lonardi 1980: 143).

5-7. *che nasconde... serve*: è un occultamento-custodia riservato alle cose più care, ossia all'intimo nucleo affettivo che il cerchio larico garantisce, difendendo identità e valori contro la dispersione annientatrice della bufera. La rievocazione delle ombre dei familiari defunti si allarga ad abbracciare l'intero contesto dell'infanzia. Le «vecchie / serve» – in realtà «vecchia fin dalla nascita» è solo Maria Bordigoni, come si chiarisce nella *Donna barbata* (PR: 44) – e i «cani fidati» (con il librettistico nome di Piquillo l'animale «scatterà da un tomba» in *Da una torre*) popolano anche numerosi racconti della *Farfalla di Dinard* come *Reliquie*, *Sul limite*, *L'angoscia*, *Le rose gialle*, *La casa delle due palme* e, appunto, *La donna barbata*. Ma, come ha dimostrato Lonardi, si sovrappone una suggestione fortemente letteraria, dalla *Servante au grand coeur* di Baudelaire, dove la serve appunto «dort son sommeil sous une humble pelouse» e un «vent» d'«octobre», «émondeur des vieux arbres», accentua la solitudine dei «pauvres morts». La catacresi dei due passi avvalorava dunque l'ipotesi del critico, che legge il «vello d'oro» come manto di foglie cadute al suolo (cfr. Lonardi 1980: 143).

8-9. *quando... fionda*: quando il salice era giovane («biondo» soprattutto in tal senso) e il poeta bambino si divertiva a romperne i rami ricurvi con la fionda. All'interno di una rapida parentesi si affacciano i «giorni ormai caduti» dell'infanzia, caricati di un *surplus* di preziosità per l'insistenza sul registro arcaico-letterario (cfr. Isella 2003: 42), a cui concorrono il plurale femminile «anella», la variante sincopata «salce» e anche l'aggettivo «biondo» inteso nella sua accezione più rara.

9-10. *son... trabocchetto*: una glossa a questo passo si trova in apertura a *Proda di Versilia*, quando il poeta invoca per «i miei morti [...] non resurrezione ma / il compiersi di quella vita ch'ebbero / inesplicata e inesplicabile», per cui la morte li ha come sottratti a tradimento al corso dell'esistenza inghiottendoli in una trappola. Isella propone lo stesso rimando, ma mettendo l'accento sulla prosecuzione, in attesa di quel compimento, della loro vita «lontano, più lontano / di questa terra folgorata» e accettando anche la spiegazione di «vivi» nella memoria di chi resta (cfr. Isella 2003: 42). Su questo solco si colloca anche la lettura di Scaffai, che indica un parallelo con quanto emerge dai racconti della *Farfalla di Dinard* che mettono in scena un incontro con i *revenants*, di fronte ai quali il protagonista mostra di avere solo una «remota cognizione» della loro morte. Essendo come scomparsi all'improvviso, il poeta non può dunque che ricordarli nella loro pienezza vitale (cfr. Scaffai 2007: 196). Limiteremmo però il senso alla prima accezione, in consonanza all'idea ricorrente in Montale della morte come furto e ingiustizia (cfr. Lonardi 2010).

10-12. *La tempesta... prima*: nella redazione di «Tempo», al posto di «certo», compariva «ora», con un probabile riferimento alla recente morte della madre, che «provoca l'accorata rassegna di tutte le altre "care ombre" [...] componendone un lario familiare» e stabilendo uno stretto *pendant* con la lirica conclusiva della sezione

(Isella 2003: 40). La carica affettiva è nuovamente sottolineata dall'aggettivazione poiché, come ha notato Scaffai, il deittico non si collega a un elemento già conosciuto del testo, scaturendo invece dalla familiarità che il soggetto mostra di avere con quel luogo, ossia la casa dell'infanzia (cfr. Scaffai 2007: 197-198).

12-15. *ma lontano... umano*: in uno spazio non meglio identificato – non necessariamente la memoria del poeta (come propone Scaffai 2007: 198) – ma protetto e quindi «lontano» da una terra sfigurata, trasformata dalla guerra e dalle stragi in un *locus inferni*, tanto che Isella cita a proposito (da *Inf.*, XII) «la riviera del sangue in la qual bolle / quel che per violenza in altrui nocchia» (cfr. Isella 2003: 42). La «calce» era invece usata per le sepolture sommarie dei cadaveri. Lo sguardo stavolta non ricerca metafisiche forze ostili, vertendo su un superiore e pregresso male ontologico che sovrasta la volontà individuale, ma, sebbene la situazione bellica, ormai incancrenita, sia «vista come fatto permanente, quasi un'istituzione» (*SMA*: 1518), le morti violente e innaturali risultano il frutto di una follia tutta umana: «bollono calce e sangue nell'impronta / del piede umano», non diversamente dall'«erba» ungarettiana che, negli stessi anni, è «lieta dove non passa l'uomo» (*Il dolore*).

15. *ramaiolo*: comunemente indica un «grosso cucchiaino molto concavo, per lo più di metallo ma anche di legno, con un lungo manico», ma può anche avere il significato di «pentola di ferro o di rame» (GDLI), che forse in questo caso è da preferire – come già suggeriva nel 1956 Caproni nelle chiose alla raccolta (cfr. Caproni 2000: 31) – perché più coerente con il verbo «fuma». Il «piccolo prodigio familiare» (Rovegno 1994: 116) si compie attraverso uno strumento feriale e quotidiano ma perfettamente in linea con la ricostruzione del quadro domestico.

16. *cucina*: la cucina è il luogo deputato della riaggregazione dei ricordi, spazio larico protagonista tra l'altro di molte prose. Nella *Casa delle due palme*, ad esempio, si legge: «Si disse: pochi giorni di villeggiatura coi miei morti: passeranno in fretta. Ma subito pensò con preoccupazione al sapore dei cibi che gli sarebbero stati serviti. Non era un cattivo sapore, ma era *quello*, era il sapore di famiglia che si tramanda di generazione in generazione e che nessuna cuoca potrà distruggere mai. Una continuità che distrutta altrove resiste negli unti dei soffritti, nel fortore degli agli, delle cipolle e del basilico, nei ripieni pestati nel mortaio di marmo. Per essa anche i suoi morti, condannati a un cibo più leggero, dovevano tornare talvolta in terra» (*PR*: 41-42). Ma, per restare nei confini della raccolta, si veda anche il «gong che ancora / ti riuole fra noi, sorella mia» dei *Madrigali fiorentini*, che, alludendo al segnale domestico con cui veniva annunciato il pranzo, commemora la sorella Marianna, per prima devota al culto degli affetti (cfr. Ioli 2002: 17).

16-17. *un suo tondo... aguzzi*: i «volti» dei cari estinti e i «musi» dei cani appaiono riuniti nel «tondo» del «ramaiolo» (così come il «tondo / di cannocchiale arrovesciato» aveva nel *Ventaglio* fissato i ricordi della relazione con Clizia), che sulla sua superficie convessa li riflette accentrandoli e allungandone i lineamenti.

18-19. *e li protegge... getta*: la «magnolia» fa sì parte dei «ricordi reali» (SMA: 1518), ma è anche un albero «emblematico della grande famiglia umana e della sua stessa civiltà» (Isella 2003: 4), simbolo di resistenza dei valori e di protezione larica, entrata come sfondo nel riflesso dei *revenants* in quanto piegata da un soffio di vento nel riquadro specchiato dal «ramaiolo» (cfr. Rovegno 1994: 117).

19-21. *La tempesta... perduti*: la tempesta, scuotendo l'arca, suscita come reazione un «latrato / di fedeltà», che «è del cane ma anche naturalmente del poeta», così come in *Ballata scritta in una clinica* «l'ululo / del cane di legno è il mio, muto». Il motivo della fedeltà torna anche in *Il tuo volo* («il suo fedele»), ad indicare la volontà di strenua resistenza nel disordine dei «ciechi tempi», nonostante la consapevolezza di un'irrimediabile separazione, là da Clizia, qui dai morti, non a caso specificati come «perduti».





## Giorno e notte

Publicata in «Parallelo», a. I, n. 1, Roma, primavera 1943 insieme a *Il tuo volo* e presente in *Fin*<sup>1</sup>, *Fin*<sup>2</sup> e in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Le varianti sono per lo più interpretive, a parte gli «istanti d'incubo» del v. 10, al singolare fino all'edizione Pozza.

Rispondendo a Glauco Cambon, che aveva pubblicato sul n. 65 di «Aut Aut» una chiosa alla lirica, Montale consegna, sotto forma di lettera datata Milano, 16 ottobre 1961, un commento a *Giorno e notte*, fornendo l'alternativa «possibilità di una spiegazione terra terra» che tuttavia «non contraddice alla tua». Su «Aut-Aut», n. 67, Milano, gennaio 1962 si legge dunque:

[...] La poesia fa parte di un ciclo – *Finisterre* – che porta le date 1940-42, pubblicato a Lugano nel '43. Sfondo di tutto il ciclo è la guerra, vissuta stando a Firenze (vivo a Milano solo dal '48). Sarebbe difficile vedere pioppi da una veranda milanese; forse non è possibile nemmeno a Firenze. Comunque a Firenze la natura invade la città come non avviene a Milano, dove non saprei immaginare piazzole con arrotini e pappagalli. Posto che in tutto il breve ciclo il rombo della guerra (intesa come fatto cosmico) è presente, diventano pienamente comprensibili come parte del "basso continuo" i pianti e le grida sulla veranda, non meno che il colpo che arrossa la gola alla visitatrice perigliosa. Ma chi è costei? Certo, in origine, donna reale; ma qui e altrove, anzi dovunque, *visiting angel*, poco o punto materiale. Non è necessario attribuirle la piuma che vola, quasi si fosse distaccata in anticipo dalle sue ali (sebbene non sia impossibile). Piuma, luccichio dello specchio e altri segni (in altre poesie) non sono che enigmatici annunci dell'evento che sta per compiersi: l'istante "privilegiato" (Contini), spesso la visitazione. 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 Cristofora non le consente altro trionfo che non sia l'insuccesso di quaggiù: lontananza, dolore, vaghe fantomatiche riapparizioni (vedi *Iride* pubblicata nel '43 e inclusa nella seconda edizione di *Finisterre*, pubblicata dal Barbèra), quel tanto di presenza che sia per chi la riceve un memento, un' ammonizione. La sua fisionomia è sempre corrucciata, altera, la sua stanchezza è mortale, indomabile il suo coraggio: se angelo è, mantiene tutti gli attributi terrestri, non è ancora riuscita a disincarnarsi (cfr. con *Voce giunta con le folaghe*, scritta qualche anno dopo). Tuttavia è già *fuori*, mentre noi siamo *dentro*. Era *dentro* anche lei (cfr. *Nuove Stanze*, nelle *Occasioni*), ma poi è partita (cfr. *La primavera hitleriana*) per compiere la sua missione.

Se poi si può vedere in lei un usignolo – e perché non un *robin*, che ha la gola rossa e che canta all'alba? – io non ci trovo difficoltà; l'importante è che il traslato dal

vero al simbolico o viceversa in me avviene sempre inconsapevolmente. Io parto sempre dal vero, non so inventare nulla; ma quando mi metto a scrivere (rapidamente e con poche correzioni) il nucleo poetico ha avuto in me una lunga incubazione: lunga e oscura. *Après coup*, a cose fatte, conosco le mie intenzioni.

Il dato realistico, però, è sempre presente, sempre vero. Nel caso di *Giorno e notte* caserme, ospedali e suoni di trombe (la sveglia, il rancio, la libera uscita ecc.) appartengono al quadro di una città militarizzata. Nulla vieta di vedere in questo il profilo del perenne inferno terrestre [...] (*SMA*: 1497-1499).

Nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965, Montale, rimandando al precedente scritto, sintetizza: «Giorno e notte. A Firenze. La poesia è stata commentata da me in "Aut Aut" tre o quattro anni or sono, come commento a un commento di Glauco Cambon. C'è anche qui la guerra e la riapparizione del personaggio. Trombe di caserma, nessun uccelletto» (*SMA*: 1518).

Dopo la parentesi larica dell'*Arca* si riaffacciano nuovamente i segnali del *visiting angel*, afferenti alle ormai consuete categorie del volo (la «piuma») e della luce («il raggio [...], il rimando dello specchio»). Il «pensiero dominante della donna amata» (Isella 2003: 43), che trasforma quelle immagini in altrettanti indizi di Clizia, è allertato a captare gli «enigmatici annunci dell'evento che sta per compiersi» (*SMA*: 1498), a interpretare la realtà circostante in modo figurale («può disegnare / la tua figura»). Come ha notato Angelo Marchese, i particolari che alludono all'apparizione numinosa non sono più metonimico-concreti, ma sempre più smaterializzati, in direzione di una sublimazione della forma strettamente connessa al motivo del sacrificio (cfr. Marchese 1977: 176).

Clizia è assente: il risveglio del poeta da una notte gravata d'incubi non può affrancarsi alla «luce dei tuoi occhi», ma si ripiega su se stesso, su una circolarità angosciante e insensata («e sempre questa dura / fatica di affondare per risorgere eguali»), sul «basso continuo» (*SMA*: 1498) delle «stesse grida» e di «lunghi pianti» ormai radicati come «fatto permanente» (*SMA*: 1518). L'«antro incandescente», *variatio* della «terra folgorata» della lirica precedente e della vulcanica «fucina vermiglia» di *Su una lettera non scritta*, non trova riscatto in un'angelica visitazione. A destarsi sono solo «i chiostrì e gli ospedali / a un lacerio di trombe», mentre la «perigliosa / annunziatrice dell'alba» «forse morirà altrove in quell'istante» (*SMA*: 1498), senza riuscire ad appagare l'attesa del suo «fedele».

Il «colpo che t'arrossa / la gola e schianta l'ali» rivela la fragilità di Clizia pur nell'«indomabile [...] coraggio», il *primum* creaturale che la natura ormai divina («la visitatrice non può tornare in carne ed ossa, ha da tempo cessato di esistere come tale»: *SMA*: 1498) non oblitera. Come per la passione di Gesù sulla croce, il sacrificio non è immune da una sofferenza tutta umana, poiché «la sua stanchezza è mortale [...]: se angelo è, mantiene tutti gli attributi terrestri» (*SMA*: 1498). La donna è infatti giunta a uno stadio intermedio del processo di scorporazione, collocandosi già «fuori» dal mondo (*SMA*: 1498), in un metafisico oltrecielo che attraversa in rapidi e improvvisi voli, ma senza essersi completamente disincarnata come avverrà nelle *Silvae*. In tal modo la sua scelta radicale, l'abbandono della prospettiva individuale e terrena in nome di una missione sotterrica universale, non garantisce l'incolumità. Il suo tentativo di soccorso è dunque sì passibile di fallimento, ma paradossalmente risulta

trionfale anche (o forse proprio) nella sconfitta, poiché la vittoria del martire risiede nel sacrificio stesso, con un'eco dall'*Idiota* dostoevskijano nella precisazione di Montale a questo proposito («Il suo compito di inconsapevole Cristofora non le consente altro trionfo che non sia l'insuccesso di quaggiù»: *SMA*: 1498).

Al gesto di Clizia che si immola si intreccia, dipendendone, il tema del tempo, percepito nella sua faticosa ripetitività e nella crudeltà che il ciclo di sonno e veglia comporta per il soggetto ormai privato della possibilità di conferire un senso alla propria esistenza. Nel vuoto del presente la sequenza delle giornate si snoda in una coatta necessità meccanica, in una disperante alternanza tra l'affossamento della coscienza in una notte tormentata da incubi e il risveglio in una realtà altrettanto angosciante (esattamente come nella lirica *Nel sonno*), che costringe il poeta a riaffrontare ogni volta l'atroce consapevolezza dell'assenza della donna amata. All'interno di questo discorso si introduce anche il concetto dell'«assimilazione di micro e macromisure temporali, la convivenza di attualità e millenarismo» (Blasucci 2002b: 45) che saranno poi ripresi nel *Sogno del prigioniero* (si noti infatti la simmetria tra l'«affondare per risorgere eguali / da secoli, o da istanti, d'incubi» e «mi sono alzato, sono ricaduto / nel fondo dove il secolo è il minuto»).

La pesantezza di una monotona scansione priva di teleologia è rimarcata in diversi punti del testo grazie all'abbondanza di avverbi temporali quali «poi», «sempre» e «ancora» (ribadito dall'adiacente aggettivo «stesse») e alla struttura sintattica che dilata insistentemente la successione paratattica («Sul giro delle mura [...] e giù [...] Poi la notte afosa [...] e i passi, e sempre [...] e ancora [...] e i lunghi / pianti»). I «pianti sulla veranda» sono «lunghi» e persino gli «strascichi di vapore prolungano le guglie / dei pioppi», in un paesaggio – come specifica Montale – fiorentino in cui il rifugio diventa l'osservatorio privilegiato su una città in guerra (cfr. Rovegno 1994: 122). Non chiameremmo quindi in causa l'hölderliniano *Wechseln* dell'elegia *Brot und Wein* per leggere il titolo alla luce del susseguirsi delle epoche del mondo (cfr. Martelli 1977: 102), ma potremmo semmai segnalare la frequenza che il sintagma ha nella tradizione vetero e neotestamentaria, e specialmente nell'*Apocalisse*, dove è appunto usato per sottolineare la continuità incessante di un'azione.

Infatti il «lacerio di trombe» che conclude il componimento appartiene sì «al quadro di una città militarizzata» innanzi tutto in qualità di «dato realistico» (*SMA*: 1499), ma non è comunque esente da diaframmi letterari – sul solco del baudelairiano *Crépuscule du matin* (cfr. Macrí 1996: 151, n. 13 e 157; Isella 2003: 45) – o echi biblici dalle giovanee trombe del Giudizio finale (cfr. Cambon 1963: 132). La creatura angelica dall'incipite aspetto, salutare e sterminatore (come nel *Ventaglio*), finisce oltretutto per sovrapporsi in modo esplicito alla figura dell'uccello ferito vittima di una battuta di caccia, *topos* ricorrente nella produzione montaliana sia in prosa che in versi, *alter ego* allo stesso tempo del poeta e della donna.

Come ha notato Dante Isella, *Giorno e notte* si costruisce su una base sostanzialmente settenaria, poiché alterna per gran parte del discorso versi alessandrini, endecasillabi *a maiore* (quindi con settenario come primo emistichio) e settenari veri e propri (cfr. Isella 2003: 43). Le unità metriche sono tuttavia costantemente scavalcate da quelle semantico-sintattiche, che si organizzano in periodi assai lunghi, che oltretutto trovano la loro conclusione in punti fermi collocati a metà verso. I primi due

contano infatti quattro versi ciascuno, mentre l'ultimo abbraccia interamente la seconda parte della poesia prospettando persino, sui puntini di sospensione finali, una continuazione postrema. Rare anche le rime (sostanzialmente *figura:mura:dura* e *rimpiattino:bambino:arrotino*), che tuttavia creano una sorta di scheletro di sottili rimandi fonici che regge il blocco di versi lunghi della prima metà della lirica.

\*

1-2. *Anche... figura*: in alcune occasioni privilegiate il mondo circostante si fa gravido di segni che annunciano una prossima visitazione angelica. La «piuma» è il primo indizio e, anche se «non è necessario» attribuirlo a Clizia «quasi si fosse distaccata in anticipo dalle sue ali» (SMA: 1498), si inserisce con coerenza nell'*imagery* creata dalle «piume sulle guance» del *Ventaglio* o dal «piumaggio della tua fronte» dell'*Elegia di Pico Farnese*. La donna è ricercata nel quotidiano, nelle cose minime, affinché riscatti la brutalità dell'«antro incandescente». La realtà fenomenica vive della sua concretezza («il traslato dal vero al simbolico o viceversa in me avviene sempre inconsapevolmente. Io parto sempre dal vero, non so inventare nulla»: SMA: 1499), ma viene allo stesso tempo trasfigurata in una dimensione ulteriore, reinterpretata in una chiave metafisica rispetto alla quale vale come allegoria o, meglio, prefigurazione. In tale contesto l'espressione «può disegnare / la tua figura» si carica, al di là dell'immediato riferimento denotativo, di un senso più specifico, recuperando l'accezione tecnica relativa all'ermeneusi delle Sacre scritture e rendendo quella manifestazione una sorta di profezia concreta, un'anticipazione dell'adempimento, ossia della ridiscesa di Clizia sulla terra.

2-4. *o il raggio... tetti*: dal campo semantico del volo ci si sposta a quello della luce, con il raggio di sole che si insinua tra i mobili (il «rimpiattino» è una variante del gioco del nascondino che ritornerà nel *Diario postumo*, *Settembre*, «giocando a rimpiattino»), riflesso manovrato da un bambino sui tetti per mezzo di uno specchietto.

4-6. *Sul giro... pioppi*: «sfondo di tutto il ciclo è la guerra, vissuta stando a Firenze», dove la «natura invade la città» (SMA: 1497-1498) delimitata dalle sue «mura», tanto da permettere la commistione tra elementi architettonici e alberi nella metafora delle «guglie / dei pioppi», le cui cime sono prolungate dai vapori che si innalzano al cielo.

8-10. *e sempre... d'incubi*: la vita è scandita da un meccanico ciclo di sonno e veglia, da una ripetitiva successione di catabasi e anabasi, ossia dall'alternanza tra lo sprofondamento nella dimensione onirica, comunque tormentata, dove la percezione temporale segue leggi proprie («da secoli, o da istanti, d'incubi»), e la riacquisizione di un'amara consapevolezza del presente. Questa forzata e quotidiana riemersione al-

la soglia coscienziale comporta la «dura / fatica» dell'esistere (già insita nella precisazione della «notte» come «afosa»), nonché la sostanziale insensatezza del continuo «risorgere eguali».

10-12. *che non possono... incandescente*: gli incubi non possono più trovare riscatto nello sguardo della donna amata, ormai irrimediabilmente assente almeno sotto quelle spoglie («la visitatrice non può tornare in carne ed ossa, ha da tempo cessato di esistere come tale»: SMA: 1498). La «luce dei tuoi occhi» ha smesso di rinfancare i risvegli del poeta, abbandonato in una realtà che somiglia più a un girone dell'*Inferno* dantesco o allo «spazio acherontico» della «calanca / vertiginosa» e della «fossa fuia» delle poesie precedenti (Marchese 1977: 176). Per la Grignani l'«antro incandescente» ipostatizza l'«immersione dentro la confusa crudeltà della storia», con un rimando al sistema blakiano dove «la caverna o cripta (*cave*) rappresenta il mondo materiale e lo stato mentale dell'uomo decaduto dalla potenza conoscitiva» (Grignani 1998b: 32).

12-13. *e ancora... veranda*: «posto che in tutto il breve ciclo il rombo della guerra (intesa come fatto cosmico) è presente, diventano pienamente comprensibili come parte del "basso continuo" i pianti e le grida sulla veranda» (SMA: 1498), di cui è sottolineata la ripetitività incessante.

14-16. *se rimbomba... alba*: l'angosciante monotonia è rotta solo da un evento ancora più preoccupante, il «colpo» che «rimbomba improvviso» ferendo l'angiola scesa ad annunciare «l'alba di un possibile riscatto, che può essere tanto la pace quanto una liberazione metafisica» (SMA: 1498). L'invulnerabilità di Clizia altrove sancita (*La frangia dei capelli... e Il tuo volo*) lascia qui il posto alla sua fragilità umana, al trionfo di una totale abnegazione che giunge al martirio. Gli spari della guerra non hanno risparmiato l'unica creatura in grado di ricomporre l'*humanitas* dilaniata. L'aggettivo «periglioso» può declinarsi nel senso di «avventuroso, audace» (per esemplificare il quale il GDLI cita proprio questi versi di Montale), che a sua volta deriva dal significato di «esposto a una minaccia incombente» (GDLI), ma non è da escludere l'ipotesi di un nuovo caso di costruzione per ipallage (già abbondantemente sfruttata, come abbiamo visto, in *Personae separatae*), per cui «pericoloso» o, meglio ancora, «che presenta gravi insidie per chi transita» (GDLI) è in realtà lo spazio che il *visiting angel* deve attraversare.

17-18. *e si destano... trombe*: la città, con i suoi conventi («chiostri») e «ospedali», non può dunque che risvegliarsi al consueto suono delle «trombe» di una «città militarizzata» (SMA: 1499), forse sulla scia del verso baudelairiano «La diane chantait dans les cours des casernes» che apre *Le crépuscule du matin* (cfr. Macrí 1996: 151, n. 13 e 157; Isella 2003: 45).



## Il tuo volo

Pubblicata per la prima volta in «Parallelo», a. I, n. 1, Roma, primavera 1943 insieme a *Giorno e notte* e presente in *Fin*<sup>1</sup>, *Fin*<sup>2</sup> e in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Una versione si trova nella lettera a Contini dell'11 febbraio 1943, dove Montale scrive:

Caro Trabucchino,  
tu ci tieni assai poco (lo so) a esercitare lo jus primae noctis sulle nuove figlie della mia Musa (o Mussa? – in genovese – ?). Ma stavolta m'è venuta una poesia un po' diversa e mi occorre perciò una tua parola. Per me si tratta sempre della donna angelo dell'El. di Pico, e potrei dartene quasi l'indirizzo; ma non ci vedranno un anfibio del tipo quasimodiano (o magari onofriano)? Speak. Non so se per il 20 ti farò avere un ms. per l'onorevole Bernasconi, ma comunque ci sarà tempo, e prima di tutto mi occorre una sua conferma. Il Biggini può servirti? (per Pisa).  
Ed ora leggi e trema.

Tuo aff. <sup>mo</sup>  
Eusebio

### IL TUO VOLO

Se rompi il fuoco (pendono  
dal tuo ciuffo e ti stellano  
gli amuleti)  
le felci si riaccendono  
sul borro ch'entra nella  
galleria degli spini.

Crescono l'acque, i frùtici  
sono travolti e scende  
alla gonfia peschiera dei girini  
umani ogni condotto della sera.

Oh non turbar l'immondo  
vivagno, lascia intorno  
le cataste brucianti, il fumo forte  
sui superstiti!

Se vinci il fuoco (biondo  
cinerei i capelli  
sulla ruga che tenera



ha abbandonato il cielo)  
 come potrà la mano delle sete  
 e delle gemme ritrovar fra i morti  
 il suo fedele?

e a cui l'amico il 18 febbraio risponde:

Eusebio mio,  
 tu ti rinnovi continuamente, e io ho soltanto fruste sillabe e vecchi dizionari (come del resto diceva uno di mia conoscenza, benché meglio), e perciò, dopo un certo numero di aggiornamenti, non riesco più a raggiungerti con congrua novità di formule linguistiche, e temo anche critiche. Sarebbe meglio ricorrere a un frasario commerciale, nel qual caso *Il tuo volo* (e volo, già già, anche tuo, non Suo soltanto) apparirebbe come il manufatto forse più originale della produzione recente. A te naturalmente basta che smentisca qualsiasi più remoto sospetto di prerafaelitismo: sospetto "evidentemente scherzoso", come si esprimerebbe l'editore Einaudi. A me invece importa il tema del fuoco (cf. continuità coi nati morti, la Martinella ecc.), e la fantasia della fragilità che l'attraversa per frugare ossami, smuovere ceneri fra i roghi fumanti; protetta dagli amuleti (topo bianco?). In confronto a queste estremità, mi paiono un po' "private" le faccende delle felci e seguenti, seconda metà della prima strofe e seconda strofe, benché capisca che quest'ultima abbia precisamente funzione mediativa tra le immagini private e le cosmiche, i novissimi [...].

In una lettera successiva (7 maggio 1943), alla domanda posta da Contini qualche giorno prima (30 aprile 1943), «Nel *Tuo volo* è giusto *rifavillano* (e non *ris-*)?», Montale risponde: «Se è difendibile il verbo favillare lascia pure rifavillano. Altrimenti...».

Nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 il poeta invece afferma: «Il tuo volo. Le due luci sono forse quelle del fuoco e degli amuleti. Paesaggio d'inferno umano visitato dalla solita annunziatrice-risvegliatrice. Qui i particolari sono poco realistici ma simbolici (i girini umani). Poesia alquanto onirica ma non incomprensibile. Vivagno in senso di margine (del borro)» (*SMA*: 1518).

Le varianti riguardano soprattutto il dattiloscritto, mentre nella diacronia delle redazioni a stampa muta solo «col tuo ciuffo» in «sul tuo ciuffo» (v. 2) a partire da *Fin*<sup>2</sup> e «fra» in «tra» (v. 20) a partire dall'edizione Pozza.

La lirica sarebbe in realtà, in ordine di composizione, l'ultima della sezione *Fini-sterre*, costituendo infatti il suggello della vicenda di Clizia prima dell'ulteriore trasfigurazione in Iride, in apertura delle *Silvae*, e conferendo al componimento successivo il valore di dedica dell'intera *suite*. La possibilità di una ridiscesa della donna numinosa torna dunque prepotentemente in primo piano: la strutturazione del discorso su due ipotetiche («Se appari al fuoco [...]», «Se rompi il fuoco [...]»), di primo tipo (ossia 'della realtà') e oltretutto legate da forti parallelismi, stavolta non insinua un dubbio sull'apparizione, ma racchiude anzi in un'architettura tetragona la potenza dell'epifania. Dopo *Giorno e notte* che si era conclusa con l'«improvviso [...] colpo che t'arrossa / la gola e schianta l'ali», facendo precipitare la creatura angelica nella sua fragilità mortale, è nuovamente prospettata una visitazione nell'immediatezza del presente verbale (solo un futuro in tutto il testo, nell'interrogativa in clausola).

La (cavalcantiana) *claritas* di Clizia è qui fulgente come nella *Frangia dei capelli...*, da dove sembra riprendere anche i corollari di invulnerabilità e tempra guerriera. Come aveva evidenziato Macrí, «da ombra di volo assente» quale era negli *Orecchini*, Clizia «si fa *Il tuo volo*» (Macrí 1996: 156). Non sono dunque in discussione le virtù angeliche o l'intento della donna, ma semmai, come avevamo già visto in *Su una lettera non scritta*, la posizione che di fronte a tale abbacinante incarnazione assume il poeta. L'esclamazione «Oh non turbar l'immondo / vivagno, lascia intorno / le cataste brucianti, il fumo forte / sui superstiti!» riecheggia infatti, interiezione compresa, la richiesta che concludeva la prima strofa della terza lirica: «Oh ch'io non oda / nulla di te, ch'io fugga dal bagliore / dei tuoi cigli. Ben altro è sulla terra».

Potremmo quindi supporre che la motivazione sottesa sia simile e che il rifiuto dell'irruzione di Clizia su una terra straziata dipenda da una sorta di autodifesa da parte del soggetto, non più disposto a confidare in un effettivo riscatto (cfr. Rovegno 1994: 130-131). L'apparizione riattiverebbe la speranza, giudicata illusoria, di un mutamento, mentre dopo la disincarnazione la donna non può più risultare compatibile con la miseranda sofferenza dei «girini / umani». La sublimazione, giunta all'apice, creerebbe insomma una non rimarginabile discrasia tra l'essenza divina metatemporale e l'infima condizione dell'«immondo / vivagno», dove i cadaveri bruciano e i «superstiti» rimangono invischiati nel «fumo forte» delle «cataste».

La società è degradata senza appello nella metafora della «gonfia peschiera», dove emerge tutta la repulsione per la «realtà larvale» (Marchese 1977: 172) nella quale sono precipitati gli uomini, involuti allo stadio di abbozzi informi, fetali. Significativa è infatti l'immagine dei «girini», come quella dei «nati-morti» della *Frangia dei capelli...* a cui si richiama infatti Contini nella lettera del 18 febbraio 1943, nel delineare una massa agonizzante di dannati, sui quali pesa il dramma dell'incompiutezza, la stessa incapacità di essere se stessi di *Lungomare* e la minaccia dell'oscura magmaticità di *Serenata indiana*.

Si affaccia allora un'altra possibile chiave di lettura dell'implorazione rivolta a Clizia di «non turbar l'immondo / vivagno». Se in *Su una lettera non scritta* la volontà di distacco affondava le radici nell'inadeguatezza del poeta a sostenere la visione di lei, nel *Tuo volo* concorre l'idea, affiorata già nell'*Arca*, che per essere redenta l'umanità debba prima in qualche modo scontare fino in fondo la punizione che essa stessa ha innescato. Non tanto (o non solo), dunque, una differenza di piani che ostacola la comunicazione tra i due soggetti, ma la consapevolezza che il percorso di purificazione deve giungere a compimento, con un «fumo» che resti a saturare l'aria come monito. Solo così «potrà la mano delle sete / e delle gemme ritrovar tra i morti / il suo fedele», ossia riconoscere, sul solco della tradizione biblico-apocalittica, il giusto, il meritevole di una metafisica salvezza.

La considerazione di Montale a proposito della cifra «alquanto onirica» della poesia (*SMA*: 1518) prefigura in un certo senso la ripresa del ciclo che si aprirà con *Iride*, nonostante la «veste [...] in brani» sia invece la più immediata conseguenza del «colpo» inferto in *Giorno e notte*. I «particolari sono poco realistici» (*SMA*: 1518), nettamente sbilanciati verso il *côté* simbolico del discorso. Il componimento è interamente basato sull'isotopia della luce («ti stellano», «amuleti», «due luci», «rifavillano», «le cataste brucianti», «biondo», «gemme», con il centro gravitazionale

nell'immagine del «fuoco» ribadita agli estremi), che rispecchia e amplifica quella emanata da Clizia.

In questa direzione il dettaglio fisionomico dei capelli «biondo / cinerei» trova, anche perché non confortato dal riscontro biografico, un senso ulteriore nell'archetipo, tipico del *romance*, della contrapposizione tra una Bionda e un'anti-Bionda (*L'angelo e la volpe* nell'indice Macchia) che sottostà alla bipolarità delle muse della *Bufera* (cfr. Lonardi 2003: 76). Persino la «ruga» – che non rapporteremmo alla letteraria voce per 'vicolo' (cfr. Martelli 1977: 143; Grignani 1998b: 123) ma all'attitudine «corruciata» (*SMA*: 1498) dell'angiola, considerando tra l'altro che la «ruga / della tua fronte incandescente» costituiva una lezione poi cassata di *Se t'hanno assomigliato...* – deriva sì da un dato reale (in *Quartetto* sarà ricordato «il tuo volto severo nella sua dolcezza»), per assurgere però a segno di travaglio interiore e incorruttibile severità indotti dall'alto compito affidato alla donna. Ma anche, sulla scorta del *Sonetto XXII* di Shakespeare tradotto da Montale («Ma se una ruga sul tuo volto io veda / saprò che anche per te morte non posa»), della sua natura umana.

La lirica presenta una salda struttura simmetrica. I quattro blocchi sono specularmente isostrofici: quelli centrali sono quartine (formate da due settenari, un endecasillabo e, nel primo caso, un altro endecasillabo, nel secondo, un quaternario), mentre quelli esterni sono esastici (a parte la *cauda* del quinario che prolunga l'interrogativa esorbitando dai confini) e basati sulla misura del settenario. A cornice sono dunque poste due proposizioni ipotetiche, costruite oltretutto su evidenti parallelismi, essendo le protasi incentrate sull'apparizione della donna al «fuoco», accompagnate da una parentetica che meglio ne specifica le modalità.

La brevità dei versi e l'alta frequenza degli sdruccioli, che velocizzano il ritmo, più che «in funzione della rapidità epifanica» (Isella 2003: 47) ci sembrano direzionati a imprimere sicurezza al dettato, sottraendolo alle *ambages* delle complesse articolazioni del verso lungo. Rime di *pendono:contendono*, *spini:girini*, *immondo:biondo*, imperfette di *sotto:notte*, *forte:morti*, *cielo:fedele*.

\*

1. *fuoco*: potrebbe trattarsi sia del lampo che annuncia l'apparizione della donna (cfr. Rovegno 1994: 128), sia del fuoco di una terra funestata dai continui scontri bellici, appena dipinta come «antro incandescente» in *Giorno e notte* (cfr. Isella 2003: 48). Escluderemmo invece che possa riferirsi a un focolare domestico, nonostante l'eventuale parallelo con l'*incipit* di *Iride* (cfr. Nosenzo 1995-1996: 237), poiché la seconda parte della strofa definisce, con il «borro ch'entra sotto / la volta degli spini», un'ambientazione esterna. Inoltre, la lezione originaria – un «Se rompi il fuoco» identico all'attuale attacco del v. 15, che prima era «Se vinci il fuoco» – depone a favore di una sostanziale interscambiabilità delle due immagini e quindi di un comune referente attorno al quale gravitano entrambe le strofe. Dal momento che nel secondo ca-

so il contesto è esplicitamente quello della guerra, è probabile che anche il «fuoco» del verso d'apertura scaturisca dalla medesima causa. Zollino cita a proposito un passo del *Poema paradisiaco* di D'Annunzio: «Se appari tu su la mia soglia come / una fiamma fiammando» (cfr. Zollino 1989: 327).

1-3. *pendono... amuleti*: i gioielli, nuovamente «amuleti» in grado di garantire l'incolumità dell'angelo, riflettono la luce sul volto della donna e pendono sulla sua frangia.

4. *due... contendono*: per Dante Isella le «due luci» sono quelle degli occhi della donna (cfr. Isella 2003: 48), ma ci sembra più logica la spiegazione fornita dallo stesso Montale («Le due luci sono forse quelle del fuoco e degli amuleti»: *SMA*: 1518). Sicuramente una è costituita dal fuoco, altrimenti l'apodosi non sarebbe conseguente alla protasi («Se appari al fuoco [...] due luci ti contendono»), mentre l'altra, oltre al brillio dei monili, potrebbe anche riferirsi alla luna, tenendo conto che pochi versi dopo verrà specificata l'ora notturna (i «solchi della notte») e considerando il frammento intitolato *Fata*, traduzione d'autore dallo shakespeariano *Midsummer-Night's Dream* («Tra boschi e tra spini, / tra mura e giardini, / tra fuochi e sorgenti, / sul colle e sul borro, / dove m'aggrada, più rapida / che raggio di luna, trascorro»), dove tra l'altro troviamo ricombinati gli stessi elementi degli «spini», del «borro» e del «fuoco». Per l'espressione si veda altresì la poesia *Quando sarai imperatrice...* del *Diario postumo*: «Quando sarai imperatrice / due amici contenderanno / il tuo fianco / in veste di ministri-consiglieri».

5. *al borro*: per il GDLI è un «burrone (in cui scorre un corso d'acqua)», ma anche un «fosso» o «piccolo torrente» che scorre per i campi. Per Rovigno è l'equivalente simbolico della «fossa fuia» e della «calanca / vertiginosa» nella connotazione sottesa di trappola, per cui le «due luci» contenderebbero Clizia al «borro» strappando e quindi salvando l'angelo dall'abisso (cfr. Rovigno 1994: 128). A nostro avviso la preposizione regge più semplicemente un complemento di luogo ('davanti al borro'), soprattutto se si ricorda che la lezione del dattiloscritto inviato a Contini era «le felci si riaccendono / sul borro».

5-6. *sotto... spini*: dentro la «galleria» formata dal ripiegarsi degli arbusti spinosi.

7. *la veste... brani*: il rischio della missione dell'angiola è più volte ribadito, dalle «penne lacerate / dai cicloni» del mottetto *Ti libero la fronte dai ghiaccioli...* al «colpo che t'arrossa / la gola e schianta l'ali» di *Giorno e notte*.

7-8. *i frùtici... rifavillano*: sciogliendo latinismi, arcaismi e forme forti del participio passato (cfr. Isella 2003: 48), sono gli arbusti calpestati che il passaggio della donna vivifica, facendoli risplendere intensamente. La virtù salutaria di Clizia infonde luce a qualunque cosa la circondi o venga a contatto con lei, sulla scia dei celebri versi cavalcantiani «Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira, / che fa tremar di chiaritate l'âre».

9-10. *e la gonfia... notte*: anche la «peschiera» (letteralmente, il bacino per l'allevamento dei pesci), straripante di uomini le cui esistenze sono solo abbozzate, si apre di fronte al buio della notte squarciato dal volo della donna numinosa, per accoglierla.

11-12. *Oh... vivagno*: si contrappone tuttavia la richiesta del poeta, che implora Clizia di non turbare con la sua folgorante epifania la sponda di quell'indegna congerie umana. Montale glossa «Vivagno in senso di margine (del borro)» (*SMA*: 1518), caricando retrospettivamente il naturalistico «borro» approdato dalle memorie di gioventù – Isella richiama i «fossi / incassati, tra garbugli di spini» di *Fine dell'infanzia* (cfr. Isella 2003: 48) – di un'accezione metaforica che lo lega alla visione del mondo come voragine infernale colma di dannati. Macrí ricorda infatti che il vocabolo, che vale «orlo di bolgia», è ricco di occorrenze dantesche (Macrí 1996: 155, n. 17) e già in *Notizie dall'Amiata* «in fondo al borro» era osservabile «l'allucciolo / della Galassia, la fascia d'ogni tormento».

12-14. *lascia... superstiti*: l'umanità deve in qualche modo scontare fino in fondo la condanna prendendo coscienza, tramite il *memento* delle «cataste» ancora ardenti (adibite alla cremazione dei cadaveri) e del «fumo» che grava sui «superstiti», delle conseguenze catastrofiche della follia autodistruttiva a cui è giunta.

15-18. *biondo... cielo*: i dettagli fisionomici forniti nella parentesi, nel momento stesso in cui restituiscono l'angiola alla sua carnalità creaturale, ne accentuano il valore simbolico-allegorico, poiché il colore dei capelli deriva più dall'archetipo romanzesco dell'eroina bionda (cfr. Lonardi 2003: 76) che da una corrispondenza biografica e l'espressione del viso, pur rivelando sulla scorta di Shakespeare un segno di umana caducità («se una ruga sul tuo volto io veda / saprò che anche per te morte non posa»: *Sonetto XXII*), assume un senso di interno corrucio e tensione etica. Alcuni esegeti hanno proposto per «ruga» il significato di 'vicolo', 'strada stretta' e quindi 'solco', 'traccia' (cfr. Martelli 1977: 143; Grignani 1998b: 123). Secondo Martelli la fonte sarebbe la lirica *Amor, eo chero mia donna in domìno* di Lapo Gianni («Amor, eo chero mia donna in domìno, / l'Arno balsamo fino, / le mura di Firenze inargentate, / le rughe di cristallo lastrate»), da dove era già stata tratta l'epigrafe per *Alla maniera di Filippo De Pisis*. La stessa poesia, acclusa alla lettera a Roberto Bazlen dell'11 luglio 1939, contiene oltretutto i «condotti» che compaiono nel componimento *Nel sonno* e che riemergono nel «condotto della sera» della prima redazione del *Tuo volo* (cfr. Martelli 1977: 143). Ma, nonostante le prove a favore di questa ipotesi, collegheremmo per via più diretta la «ruga» a quell'aspetto in cui si incarna l'Amore dell'*Elegia di Pico Farnese*, che «balena col tuo cruccio / e la tua frangia d'ali, messaggera accigliata». Anche perché altrimenti non troverebbero giustificazione l'attributo «tenera», rapportabile invece al «volto severo nella sua dolcezza» di *Quartetto*, né il verbo «abbandonare», relativo al distacco di Clizia dall'ormai consueta sede celeste per scendere in soccorso dei «girini / umani», e nemmeno il complemento di stato in luogo («i capelli / sulla ruga»).

19-21. *come... fedele*: se dunque Clizia interrompe l'azione di quel «fuoco», il consumarsi della colpa in se stessa, come potrà riconoscere il giusto? La «mano» che dovrebbe salvare dalla morte il suo seguace è delineata in modo analogo, contesto compreso (benché previo spostamento dell'asse del significato), alla «mano straniera» di *'Ezekiel saw the Wheel...'* che opera il *raptus* divino sull'eletto: «Ghermito m'hai dall'intrico / dell'edera, mano straniera? / M'ero appoggiato alla vasca / viscida [...]. Ma la mano [...] frugava tenace la traccia / in me seppellita da un cumulo». Le «sete» e le «gemme» che la specificano «evocano, per contrasto con l'orrore degli eccidi e delle distruzioni, una tutt'altra realtà, tutt'altri valori» (Isella 2003: 49). Hanno infatti un profondo legame con il testo biblico. Nell'*Apocalisse*, ad esempio, la Gerusalemme messianica è così descritta: «Il suo splendore è simile a quello di una gemma preziosissima, come pietra di diaspro cristallino [...]. Le mura sono costruite con diaspro e la città è di oro puro, simile a terso cristallo. Le fondamenta delle mura della città sono adorne di ogni specie di pietre preziose. Il primo fondamento è di diaspro, il secondo di zaffiro, il terzo di calcedonio, il quarto di smeraldo, il quinto di sardonice, il sesto di cornalina, il settimo di crisòlito, l'ottavo di berillo, il nono di topazio; il decimo di crisopazio, l'undecimo di giacinto, il dodicesimo di ametista» (*Ap.*, 21,11 e 21, 18-20). Per quanto riguarda invece l'appellativo «fedele», Lonardi propone un cortocircuito tra il linguaggio del melodramma e l'eredità dantesca, poiché, oltre all'appartenenza al codice stilnovista, la quasi rima con «cielo» ricalca molti celebri luoghi operistici, tra cui l'ultima scena della *Lucia di Lammermoor*, quando Edgardo dice: «teco ascenda il tuo fedel. / Ah, se l'ira dei mortali / fece a noi sì cruda guerra, / se divisi fummo in terra, / ne congiunga il Nume in ciel» (cfr. Lonardi 2003: 97). Sempre a Donizetti, ma al *Don Pasquale*, si era già richiamato Aversano citando la presenza della rima *ciel:fedel* nell'aria *Com'è gentil* del III atto (cfr. Aversano 1984: 65). Qualunque sia la fonte più diretta, non interpreteremmo dunque l'interrogativa finale come la «constatazione di una comunicazione impossibile» (Croce 1998: 479) o lo slittamento del rischio di morte dalla donna (in *Giorno e notte*) al soggetto (cfr. Luperini 1986: 129), ma, anzi, come rafforzamento del legame privilegiato – il «più che l'amore» della *Bufera* – tra il poeta 'fedele d'amore' e la sua angelicata *Midons* in cui confluiscono tradizione ebraica e cristiana.



## A mia madre

Pubblicata in «Letteratura», a. VII, n. 1, Firenze, gennaio-aprile 1943, dove reca la data «1942», e presente in *Fin*<sup>1</sup>, *Fin*<sup>2</sup> e in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Un facsimile d'autografo non datato si trova in *Autografi di alcuni poeti italiani contemporanei*, a cura di Enrico Falqui, Roma, Colombo, 1947. Poiché in Mond<sup>2</sup> la prima strofa finiva a fondo pagina, a partire da Mond<sup>3</sup> risulta erroneamente fusa con la seconda fino al ripristino della divisione originaria nell'*Opera in versi*.

Dislocata in ultima posizione a dispetto dell'ordine cronologico, la lirica acquista, nel suo valore commemorativo, la funzione di dedica dell'intera serie. E se nella *plaque* luganese aveva quest'esplicito ruolo di suggello di un'unità in sé autosufficiente, nelle successive tappe redazionali – dalla riproposizione con aggiunte di *Finisterre* per i tipi di Barbèra all'indice prospettato a Macchia, al dattiloscritto per il premio San Marino, alle edizioni Mondadori – assume anche, inglobata in una mole poetica in continua crescita, un compito di raccordo tra il tema della «guerra cosmica e terrestre» (*SMA*: 1483), centrale nel primo movimento, e la riflessione escatologica delle sezioni posteriori (cfr. Scaffai 2002: 152).

L'evento luttuoso della morte della madre – avvenuta il 25 ottobre 1942 e non agli inizi di novembre, come scoperto da Contorbia (la correzione apparirà, sotto la voce *Montale*, nel volume n. 75 del DBI, in corso di stampa) – è dunque all'origine sia di *Personae separatae* che di quest'ultimo componimento. Un «unico nucleo generativo», biografico e concettuale insieme, le promuove, poiché la questione teologica delle «individuate anime» posta da Contini (nella già citata lettera del 19 novembre 1942) è il fulcro filosofico della distinzione qui operata tra l'anonimato informale dell'«ombra» e l'essenzialità ontologica delle peculiarità concrete che definiscono l'individuo (Isella 2003: 50). Il *Leitmotiv* della separazione, attivo in tutta la sezione, si declina dunque sia nella figura della «Lointaine» che in quelle dei «perduti», giungendo a un'«abolizione della barriera fra vita e morte» (Contini 1974: 91) e confermando «nel segno del platonismo-petrarchismo, l'alleanza di Clizia con la Madre» (Lonardi 1983: 272). Contini aveva infatti trovato particolarmente calzante il titolo della *plaque* perché, come scrive nella lettera a Montale del 30 aprile 1943, «a Finisterre comincia l'Oceano, comincia il mare-dei-morti (punta del Mesco) ecc., di lì si dice addio alla proprietaria dei primi e alla Proprietaria degli ultimi versi».

La questione su cui si articola *A mia madre* è prima accennata nel finale dell'interrogativa, con un'asserzione fondamentale incistata nell'inciso della parentesi («non è un'ombra»), poi sviluppata nel blocco centrale, nella puntualizzazione che la «strada sgombra / non è una via» e nell'individuazione di «*quelle* mani, *quel* volto» come imprescindibili elementi che formano «una / vita che non è un'altra ma se stes-



sa». La persona, sinolo di anima e corpo, non può infatti essere astratta dalla materialità che la plasma, dall'aspetto che la connota o anche da quell'intreccio di variabili fenomeniche che la definiscono all'interno di un preciso contesto relazionale. Pertanto, per il poeta «Nestoriano», se la madre abbandona la «spoglia» giudicandola solo un'«ombra», una mera e sacrificabile apparenza, rischierà di dissolversi in un'inconsistente indeterminazione e niente potrà salvaguardare il suo essere, radicato nella sua individualità («chi ti proteggerà?»).

Solo la specificità irripetibile di «*quelle mani, quel volto*» (con i deitici non a caso messi in risalto) e di un «gesto» che scaturisce appunto dall'inscindibile connubio tra la sostanzialità della persona e le circostanze in cui essa è calata (l'heideggeriano 'esserci' insomma) può garantire la sopravvivenza della donna. Il concetto è più volte ribadito, come abbiamo già verificato nell'introduzione agli *Orecchini*, in numerose lettere a Irma, tra le quali spicca per un'affinità anche grafica del corsivo quella del 15 febbraio 1935: «amo in te *una* determinata intelligenza in *un* determinato corpo». È l'ecceità di Duns Scoto, per Rovigno mutuata dalle traduzioni da Hopkins compiute in quegli anni (cfr. Rovigno 1994: 135), ma in realtà in primo luogo assorbita per osmosi dagli studi di Clizia, come è testimoniato da rapidi accenni in alcune missive: «Salutami Mister Duns-Scoto e tutti i Maccabei della Patristica» (11 ottobre 1934) e «You are, no dout, diving Aristotele and Duns Scoto's seas» (26 settembre 1935).

L'eventuale continuazione dell'esistenza non segue dunque le coordinate dell'oltretomba cristiano, ma può semmai realizzarsi in una sorta di «eliso» privato e memoriale (cfr. Solmi 1963: 305). Il tema, già emerso nell'*Arca*, viene qui ripreso e ulteriormente sviluppato in una prospettiva incentrata soprattutto sull'interlocutrice (seppure di un dialogo *in absentia*). Infatti, se *L'arca* sfruttava un'inquadratura in soggettiva, privilegiando lo sguardo del poeta intento ad attribuire al «vello d'oro» del lare domestico la funzione di ultimo baluardo di valori, a cui confermare la propria adesione nel conclusivo «latrato / di fedeltà», *A mia madre* indaga il beneficio del ricordo *a parte obiecti*, grazie al figlio che mantiene in tal modo intatto ciò che caratterizzava la donna quando era ancora in vita.

È paradossalmente solo tramite questa immanenza e fisicità che può in qualche modo compiersi il desiderio della madre di una prosecuzione ultraterrena (cfr. Bárberi Squarotti-Jacomuzzi 1963: 270-271; Coletti 1997: 545), da lei invece pensata in un'accezione cattolica tradizionale. L'immagine dell'«eliso» segue, anche nella scelta del termine, il modello foscoliano di una sopravvivenza laica, concretizzando in estensione spaziale un processo mentale. Tuttavia, da una matrice *tout court* foscoliana su cui insiste Isella (cfr. Isella 1997: 27-29) si discosta la lettura di Blasucci, che complessifica il discorso evidenziando come in Montale quello della memoria resti un «luogo drammatico e problematico, dove avvengono le epifanie più vivificanti, ma anche le sconfitte più dolorose» (Blasucci 2002a: 200). Già Lonardi aveva del resto suggerito di filtrare la fonte foscoliana tramite Proust, poiché, a differenza della fiducia di pertinenza neoclassica, «non è più sicura la memoria dagli affroni e dai morsi del tempo» (Lonardi 1980: 52). Molti anni dopo Montale stesso si proietterà al centro di quel personale aldilà, quando, nell'ingegnoso progetto testamentario del *Diario postumo* sancirà quale «prova che mi consola» il fatto che «Un giorno / anch'io sarò alvo per chi non mi smemora» (*Come madre*).

I «Campi Elisi» tornano anche nel racconto *L'angoscia della Farfalla di Dinard*, dove le affermazioni del protagonista offrono un'ideale premessa alle poesie lariche della *Bufera*: «Teoricamente sono contrario alla sopravvivenza e credo che sarebbe sommamente dignitoso se l'uomo o la bestia accettassero di *sombrer* nell'eterno Nulla. Ma in pratica – per eredità – sono cristiano e non so sottrarmi alla idea che qualcosa di noi può o addirittura deve durare» (*PR*: 208-209). Diremmo, però, che il tono di «consolato colloquio meditativo» (Isella 2003: 50) e l'atmosfera di pace che regna nello scorcio cimiteriale che incornicia la lirica scaturiscono *in primis* dall'ottica materna, a cui, nonostante la differente convinzione ideologica del figlio, viene concesso uno spazio non secondario. Persino alcune scelte lessicali, all'interno di questo proposito di oggettivazione e di orchestrazione realmente polifonica, sono calibrate tenendo conto del punto di vista allotrio, come nel caso di «cedi [...] la spoglia» che, com'è stato notato (cfr. Molinelli Bellentani 1992: 308), implicherebbe un destinatario ('cedere a qualcuno'), ben chiaro nella mente della madre.

Macrí aveva infatti parlato di «pura oggettività del fantasma che col filo della sua stessa fede si ordisce il suo "eliso"» (Macrí 1996: 199), interpretazione poi condivisa da Savoca, che, prendendo le distanze da Solmi, ritiene quell'«eliso» troppo «folto d'anime e di voci» per essere una mera proiezione del poeta, frutto della sua sola immaginazione mnestica (cfr. Savoca 1983: 392-393). Ma riteniamo che tutto ciò non vada comunque a scalfire la posizione di Montale («non è ciò che tu credi»): nessuna finale conciliazione dialettica tra le due visioni (cfr. invece Molinelli Bellentani 1992: 309; Blasucci 2002a: 199) e nessuna ritrattazione. In sintesi, l'«eliso» esiste perché esistono i vivi e la loro memoria, che si deve appuntare a concreti dettagli per funzionare, ma la descrizione di tale «eliso» può essere condotta, nel rispetto del credo altrui, dal punto di vista del 'tu'.

La «domanda» lasciata dal vuoto del lutto è quella formulata nella strofa precedente, «chi ti proteggerà?» (cfr. Rovegno 1994: 138), e quindi la riflessione su quali siano i margini entro cui l'uomo può agire per tentare faticosamente di contrastare la forza annichilente del tempo e della morte. Non diremmo infatti che si tratti della certezza di fede della madre tramutata in dubbio irrisolto nel figlio (cfr. Macrí 1996: 199), né del quesito teologico che emerge dallo scambio epistolare tra Montale e Contini (cfr. Isella 1997: 39). È invece l'interrogativo che la diversa convinzione del poeta genera, su una possibile continuazione operata dalla memoria. Anch'esso, scaturendo dallo scarto che si viene a creare rispetto alla fiduciosa convinzione che pertiene intimamente alla donna, è un suo «gesto» (e si noti la non casuale e ravvicinata ripetizione del «gesto» del v. 10), che la fissa nel ricordo. Occorre tuttavia segnalare un'altra possibile interpretazione, formulata da Lonardi che legge «domanda» nell'accezione di 'richiesta', quella avanzata dalla madre al figlio affinché le conceda la «libertà della de-corporeizzazione e spiritualizzazione cristiana cui lei interamente si affida, mentre lui, "troppo umano", si aggrappa al ricordo delle *sue* mani, del *suo* volto» (Lonardi 2011: 13).

Molti critici hanno messo in risalto la quiescenza di uno schema metrico debitamente occultato. Luigi Blasucci ipotizza che la lirica sia nata seguendo il disegno del sonetto elisabettiano (già realizzato in *Nel sonno, Gli orecchini, La frangia dei capelli... e Il ventaglio*), per poi svilupparsi in una differente direzione abbandonando lun-

go l'arco del testo regolarità di rime e di misure versali (cfr. Blasucci 2002a: 185-186). Sergio Bozzola, invece, accettando il ruolo della «rima zero» oltre al legame per assonanza, individua un «criptosonetto ritornellato» nascosto e deformato del tipo ABAB CDCD XXE X(f)XE F, dove il mutamento di rime tra le quartine e l'isolamento del distico conclusivo può però far supporre una contaminazione con il modello elisabettiano (cfr. Bozzola 2006: 52-54).

La sintassi, tuttavia, scavalca costantemente l'unità formale, in un *continuum* ritmico che abbraccia l'intera parabola del testo, ponendosi anzi come suo primario principio costruttivo (cfr. Blasucci 2002a: 187). Al di là dei possibili riscontri in una metrica tradizionale e dell'effettiva divisione in tre strofe, il discorso si articola in due grandi blocchi semantici: il primo periodo, fortemente ipotattico (una doppia proposizione temporale, una condizionale e un inciso parentetico introducono l'apodosi), formula la questione, appoggiando l'interrogativa sull'*incipit* del movimento successivo; il secondo, svolto su una più agile successione paratattica (con la ripresa del soggetto al v. 12 e il completamento per coordinata del distico) fornisce in qualche modo la risposta del poeta.

\*

1-2. *Ora che... eterno*: le coturnici sono uccelli appartenenti all'ordine dei Gallinacei, con piumaggio che varia dal bruno al grigio cenere, la cui presenza sui pendii soleggiati iscrive la lirica nella stagione autunnale, coerentemente con la vendemmia da poco terminata («i clivi vendemmiati») e la data della morte della madre. Il suono emesso forma una sorta di «coro», forse non senza un'allusione, considerato anche il tema di fondo e il generale tono neoclassico, alla tragedia greca, con la funzione di accompagnamento del dialogo dei due protagonisti. Esso lenisce («blandisce») il «sonno eterno» della morte, di ascendenza foscoliana («è forse il sonno / della morte men duro?») o liturgica, dal «requiem aeternam dona eis Domine» delle preghiere (cfr. Isella 1997: 38).

2-4. *rotta... Mesco*: l'ambientazione cimiteriale – la tomba di Giuseppina Ricci a Monterosso non è lontana dal picco del Mesco – è impregnata di un senso di pace, di composta grazia, potendo dunque convivere con serene manifestazioni di vitalità animale. La scompaginata («rotta») schiera delle coturnici in volo verso i pendii del Mesco (punta costiera della Liguria orientale che con il capo Monesteroli chiude le Cinqueterre), appena vendemmiati, è infatti addirittura «felice».

4-5. *or... infuria*: datata 1942 e pubblicata su «Letteratura» nel numero del primo quadrimestre del 1943, la lirica si colloca in effetti nel pieno degli scontri della seconda guerra mondiale, ma, come ha notato Luciana Molinelli Bellentani, la «lotta» è però anche quella «fisiologica per la sopravvivenza» (Molinelli Bellentani 1992: 310).

5-8. *se... proteggerà*: se la madre abbandona la propria fisicità materiale («spogliata»), considerandola non più consistente di un'ombra, chi proteggerà il suo essere, che è invece un sinolo di corpo e spirito, dalla dissoluzione? Attorno all'appellativo «o gentile», che deriva *in primis* dal vocabolario stilnovista (cfr. Macrí 1996: 147, n. 8), si coagula una scelta terminologica che richiama la linea platonico-cristiana, per la quale il corpo-prigione e in generale ciò che appartiene al mondo terreno non è che apparenza. Nel «sistema semantico montaliano» l'ombra «ha sempre valenza negativa», perché rappresenta l'antitesi della «vita vera», della «ricerca di autenticità» (Isella 2003: 52). Nell'affermazione contenuta in questi versi, inequivocabile seppure compressa nello spazio della parentesi, nonché ribadita da una netta duplice negazione («non è un'ombra [...], non è ciò che tu credi»), è *in nuce* quello che in *Iride* si definirà come fede nestoriana del poeta. Del resto, già nella lettera a Irma Brandeis del 9 maggio 1934 la posizione di Montale è estremamente chiara: «Questo ha fatto di me un essere capace di una sorta di enorme compelled platonism [...]. Dico compelled, obliged, perché in realtà odio il platonismo». All'interno delle numerose occorrenze del termine «ombra», sempre all'interno della corrispondenza con Clizia, il 27 dicembre 1933 Montale aveva annotato che «mia madre è ridotta a un'ombra»; e si veda altresì, in *Ciò che di me sapeste... degli Ossi di seppia*, i versi «Se un'ombra scorgete, non è / un'ombra – ma quella io sono». Per la rima con «sgombra» Lonardi propone invece il coro del II atto del *Trovatore*: «Ah!... se l'error t'ingombra / o figlia d'Eva, i rai, / presso a morir, vedrai / che un'ombra, un sogno fu, / anzi del sogno un'ombra / la speme di quaggiù» (cfr. Lonardi 2003: 217).

8-9. *La strada... via*: Dante Isella commenta «una strada vuota, senza punti di riferimento su cui orientarci, non è via che ci guida in alcun luogo» (Isella 2003: 52), ma preferiamo interpretare, ribaltando i referenti della metafora, che la «strada sgombra», cioè priva di edifici, non ha altra funzione se non quella di condurre a una qualche destinazione, mentre la via è anche il luogo dove si abita. Dunque, trasponendo il significato sul piano esistenziale, se non si conferisce la minima importanza alla corporeità e al mondo fenomenico, la vita finisce per essere solo un insensato cammino verso la morte (l'«abisso orrido» a cui «la via / e [...] il tanto affaticar» conduce il «Vecchierel bianco, infermo» del leopardiano *Canto notturno*), quando invece ha un valore di per sé, nel suo stesso svolgersi.

9-13. *solo... vivi*: solo l'incarnazione in una determinata fisicità e i gesti di una vita unica e irripetibile, che pertiene necessariamente alla persona nelle specifiche modalità con cui si svolge, soltanto questo rende possibile la sopravvivenza nel ricordo dei superstiti. Si confronti il passo con «il gesto ignoto che esprime / se stesso e non altro: passione / di sempre in un sangue e un cervello / irripetuti» di *Tempi di Bellosguardo* o con la lettera a Irma del 15 febbraio 1935, dove il poeta chiarisce che nella donna ama «una determinata intelligenza in un determinato corpo». Sulla costruzione di un aldilà, questa volta suddiviso per zone, dove il protagonista ricerca la madre, si veda anche il racconto *Sul limite* della *Farfalla di Dinard*.

14-15. *e la... croci*: la domanda generata nel poeta dal lutto per la madre è presumibilmente quella esposta nella prima strofa della lirica, ossia come poter proteggere ciò che resta dopo la morte da una dissoluzione plenaria. *L'explicit* ricalca nuovamente, ribadendo anche a livello formale la circolarità della lirica, i versi d'apertura dei *Sepolcri*: «All'ombra dei cipressi e dentro l'urne / confortate di pianto, è forse il sonno / della morte men duro?» (cfr. Isella 1997: 29).

## **II. Dopo**



## Madrigali fiorentini

Pubblicati in «La Nazione del Popolo», Firenze, 16 ottobre 1944 con il titolo *Due madrigali fiorentini*, poi in «Mercurio», a. I, n. 4, dicembre 1944, poi nella sezione *Ultime di Fin*<sup>2</sup> (insieme a *Visita a Fadin, Dov'era il tennis... e Iride*) e infine in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Nelle *Note di Fin*<sup>2</sup> si legge: «*Madrigali fiorentini*. Debbo dare spiegazioni sul *Bedlington (terrier)*? Pare di sì, perché è stato preso per un aeroplano (forse di nuovo tipo, un'arma segreta...)». Che nelle edizioni successive diventa: «*Madrigali fiorentini*. Un *Bedlington (terrier)*, dunque un cane, non un aeroplano come fu creduto, si affacciò da un troncone del ponte di Santa Trinita in un'alba di quei giorni. Il gong fa eco a quello che diceva alla famiglia: 'il pranzo è servito'», con l'aggiunta tra parentesi di «Ma la famiglia non c'è più» in *OV*. Le *Notes* della traduzione francese dell'opera chiariscono le date in epigrafe (rispettivamente, «*Les Allemands et les partisans de la République de Salò (repubblichini) ont réoccupé Florence; Mussolini a été libéré*» e «*Libération de Florence*»), nonché due versi del primo madrigale (per il v. 5 «*Baffo Buco ('Trou-Moustache')*: allusion à Hitler, qu'on croyait pédéraste», mentre per il v. 6 «*Un avion, naturellement*»).

Nella prosa *Satelliti privati* apparsa sul «Corriere d'Informazione» il 7-8 novembre 1957 troviamo un ulteriore riferimento al *Bedlington*: «La loro [delle bestie] apparizione nella nostra vita può avere anche un significato arcano, emblematico ([...] così l'azzurrognolo, tremulo e quasi fumoso *Bedlington terrier* che si affacciò su uno dei tronconi mutilati del Ponte di Santa Trinita il giorno della Liberazione)» (*PR*: 1077-1078). Infine, nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 Montale aggiunge: «*Madrigali*. Herma era una modella amica di Vittorini, austriaca. *Baffo buco* è Hitler con allusione alla pederastia. Il paradiso immaginato come ospedale. Mia sorella era morta da molti anni in un ospedale ed era religiosa» (*SMA*: 1518).

La sezione *Dopo* è formata da tre componimenti che (almeno in due casi) completano il quadro bellico di *Finisterre* con le vicende successive all'8 settembre 1943. Il titolo ha dunque un significato sia rematico, introducendo le nuove liriche non comprese nelle edizioni luganese e fiorentina della *plaque*, sia tematico, riferendosi a fatti accaduti quando teoricamente, con la firma dell'armistizio, l'Italia era uscita dalla guerra. Ma si tratta in qualche modo di un *dopo* anche stilistico, se già il *pendant* d'apertura ingloba forestierismi (volutamente tali, dal momento che il «*Trinity Bridge*» traduce il fiorentino Ponte Santa Trinita), espressioni derivate da un 'basso' stercorario (i «topi di chiavica»), onomatopee (il richiamo del «gong») e persino tra-pianti da scritte murarie, sebbene ancora non del tutto integrate, visto lo stacco tipografico che risalta l'augurio di «MORTE A BAFFO BUCO».



Per Scaffai la «cronachistica nota di color locale» contribuisce all'inusitata dimensione diaristica che assumono questi *Madrigali*, non a caso corredati di date (Scaffai 2002: 155). In effetti, alla singolare struttura corrisponde una cornice più circoscritta: se anche in *Finisterre*, come dichiara Montale, «sfondo di tutto il ciclo è la guerra, vissuta stando a Firenze» (*SMA*: 1497) – che tuttavia dichiaratamente affiora solo in *Finestra fiesolana*, *Il giglio rosso* e, tramite la lente dell'autocommento, in *Giorno e notte* –, nei *Madrigali fiorentini* la circostanza geografica ha un peso specifico maggiore, a partire dall'attestazione di preminenza che le riserva la scelta del titolo. Da una prospettiva universale, dove l'esatta ambientazione poco importava e comunque convogliava in una metaforica *finis terrae*, si apre ora uno squarcio su una realtà particolare.

Il sovvertimento della consuetudine montaliana, di stampare in pagine separate diversi movimenti dello stesso componimento o diverse poesie confluenti sotto un medesimo titolo (cfr. Scaffai 2002: 155), testimonia la sostanziale unità dei due blocchi, che insieme riassumono, ricordandone gli estremi («Les Allemands et les partisans de la République de Salò (*repubblichini*) ont réoccupé Florence [...]» e «Libération de Florence»), il periodo dell'occupazione nazifascista della città. Nella ricollocazione dei testi di *Ultime*, che incrementavano l'originario incunabolo per l'edizione Barbèra, *Iride* assume un ruolo di chiave di volta andando ad aprire le *Silvae*, le prose vengono agglomerate per affinità d'ispirazione al recupero dal lontano 1926 di *Due nel crepuscolo*, mentre i *Madrigali fiorentini* vengono quindi logicamente accostati all'«emergenza» della *Ballata scritta in una clinica*.

Lo stretto legame tra le parti è costruito attorno al motivo conduttore dell'occultamento e riemersione. Nel primo blocco la «speranza» accesa dall'armistizio dell'8 settembre si «schiude» per essere immediatamente «suggellata [...] con nastri e cerallacca»; la provvisoria libertà è esibita pubblicamente nello *slogan* antihitleriano e subito dopo ricoperta da una «mano di biacca»; i «manifestini» a favore della Resistenza si spargono (anzi si sciolgono come dopo lunga costrizione) nel cielo, ma il «rombo» trionfante dell'aereo alleato «s'allontana» in un istante abbandonando la città al suo destino. Nel secondo, la libertà «s'affaccia» nuovamente nella figura del «Bedlington», «al tremolio di quei tronconi» che è anche il tremolio di una città ancora sconvolta; le forze tiranniche sprofondano «infognandosi»; persino per i morti in sosta «nella corsia / del paradiso», quasi stanziati in una zona liminare nell'attesa di qualche mutamento, si apre un'ipotesi di ritorno («il gong che ancora / ti rivuole fra noi, sorella mia»).

Ma i *Madrigali fiorentini*, nella loro funzione di raccordo e sfruttando l'architettura bipartita, sintetizzano inoltre i due temi portanti di *Finisterre*, ossia (ovviamente intrecciati alla riflessione storica) la presenza/assenza di Clizia e il nucleo larico. Infatti, se Herma è «una modella amica di Vittorini, austriaca» (*SMA*: 1518), di cui troviamo traccia anche nelle lettere a Irma – «la bionda (ora è bionda) Herma» della missiva del 30 novembre 1934 –, il nome cela quello di Clizia per la coincidenza della pronuncia e delle origini asburgiche (cfr. Rebay 1983: 291). Herma è dunque una sorta di stilnovistica donna dello schermo, o meglio figura di quell'angela che nello stretto spazio della cronaca cittadina non può essere presente ma solo allusa. Sotto l'epigrafe dell'11 agosto 1944 si riuniscono invece, come già nell'*Arca*, il profilo di un cane e il *revenant* di un caro estinto, qui la sorella Marianna (da distinguere dun-

que dalla «strana sorella» della *Bufera*), ricordata insieme al domestico rituale che radunava i familiari per il pranzo e che ritroviamo, variato, anche nel racconto *La casa delle due palme* della *Farfalla di Dinard*:

Dall'interno il tintinnio discreto di un bicchiere lo informò che la cena era servita. Non più il corno di mare che suo fratello imboccava e suonava come una bûccina per l'adunata della famiglia (*PR*: 42).

Recentemente è stato svelato anche il retroscena dell'apparizione della «pecorella / azzurra» presso ciò che del Ponte Santa Trinita era rimasto dopo i bombardamenti sui quartieri attorno a Ponte Vecchio. Qualche mese prima il console tedesco, lasciando la città dopo essersi prodigato per salvare dalle razzie naziste le opere d'arte, aveva consegnato al signor Boffo il cane Dalo, un Bedlington terrier dal singolare colore grigio azzurro (cfr. Boffo 2003: 112).

L'etichetta metrica sotto la quale è riunito questo 'componimento doppio' è più che altro giustificata dal tono di «omaggio o commemorazione intima» (Nosenzo 1995-1996: 343) attraverso cui viene filtrata la storia pubblica, rielaborata *in diminutio* e portata a una sfera più tangibilmente quotidiana. Tuttavia l'allusione al madrigale non è meramente tematica, permanendo la regolare misura endecasillabica e settenaria, la presenza di rime, nonché un'allusione alla struttura delle quartine (cfr. Bozzola 2006: 44). Il secondo blocco rivela infatti due «criptostrofe tetrastiche» con schema ABXB ACXC, dove X indica la corrispondenza tra le terminazioni irrelate e tuttavia in assonanza ipermetra (Bozzola 2006: 36). Alle rime esterne (*vana:s'allontana*, a cui si aggancia l'imperfetta «mano»; *MORTE:corte*; *pecorella:martellano* per ipermetria; *tronconi:padroni*; *corsia:mia*) si aggiungono quelle al mezzo (*ceralacca:biacca*, con un'eco nell'«acqua» del v. 3 del secondo madrigale; *mattini:manifestini*) e i legami tra le sdrucciole («s'infognano», «martellano», con appoggi interni in «passano» e «chiavica»).

\*

I

1-3. *Suggella... mattini*: Herma Fućkar era una «modella amica di Vittorini» (*SMA*: 1518), ma anche pittrice, di nazionalità austriaca e origine ebrea. La sua presenza lascia dunque trasparire in filigrana l'omofona e ormai lontana Irma (cfr. Rebay 1983: 291). L'invito che il poeta rivolge alla donna è di riporre, quasi custodendola in una busta sigillata con «nastri e ceralacca», la speranza di libertà che si era temporaneamente profilata, per rivelarsi vana dopo pochissimi giorni. All'armistizio dell'8 settembre 1943 erano infatti seguite la liberazione di Mussolini e l'occupazione del territorio da parte delle ora nemiche forze naziste, coadiuvate dai repubblicani fascisti. La data dell'11 settembre 1943 posta in epigrafe segna infatti la presa di Firenze.

4-6. *Sul muro... biacca*: l'improvvisa libertà si era manifestata anche in scritte antitiranniche, di cui è riportato uno *specimen* sebbene «attutito in *asperitas* dalla stessa qualità di citazione mimetica» (Bettarini 2009a: 131). L'allusione, come chiarisce lo stesso Montale, è alla pederastia di Hitler, che con il medesimo soprannome compare nell'articolo del 1946 *Sbarco in Inghilterra*, poi accolto in *Fuori di casa*: «Sbarcare in Inghilterra, impresa probabilmente assai difficile a un'oste nemica, se anche il feratissimo Baffo, quando ritenne di essere a un pelo dal trionfo, credette di rimandarla *sine die*» (PR: 244). Con l'occupazione nazista tali scritte erano state cancellate ritinteggiando i muri (la «biacca» è un «carbonato basico di piombo, usata nel passato come sostanza colorante bianca»: GDLI).

6-8. *Un vagabondo... s'allontana*: un aereo alleato lancia volantini, ma subito si allontana.

## II

1-3. *Un Bedlington... acqua*: un Bedlington terrier dal manto grigio azzurro (cfr. Boffo 2003: 112) si affaccia sui pilastri mozzati del Ponte Santa Trinita, distrutto dai bombardamenti nazisti della notte tra il 3 e il 4 agosto 1944. Il «tremolio» è quello dei «tronconi» riflessi nell'acqua dell'Arno, ma sembra riecheggiare ancora il crollo e quei giorni di paura.

3-5. *Se s'infognano... sempre*: resi attraverso una disumanizzante similitudine animalistica, i capi delle dittature nazista e fascista fuggono sordidamente «infognandosi» (la «chiavica» tornerà in *Vento sulla Mezzaluna* come luogo infimo e spregevole per antonomasia: «T'avrei raggiunta anche navigando / nelle chiaviche, a un tuo comando»). Cacciati, sono i «padroni / d'ieri», ma il dubbio che siano «di sempre» affiora dalla parentesi, secondo un processo di universalizzazione degli abusi di potere e del male proprio di tutta la poetica montaliana.

5-8. *i colpi... mia*: i «colpi» dei combattimenti che arrivano fino al «paradiso immaginato come ospedale» (SMA: 1518) richiamano, come fossero il «gong» che radunava la famiglia Montale per il pranzo, la sorella Marianna, morta il 15 ottobre 1938 («Mia sorella è morta il 15 mattina alle 4.30 a.m.» annuncia Montale a Irma nella lettera del 19 ottobre 1938), quasi potesse tornare tra i suoi cari, ora che finalmente Firenze è stata liberata. La precisazione di Montale, «ed era religiosa» (SMA: 1518), non va tanto intesa come indicazione del mezzo che permette il ricongiungimento dei due fratelli (cfr. invece Ioli 2002: 17), bensì come giustificazione dell'immagine finale, creata *a parte obiecti*. Come nel caso di *A mia madre*, la commemorazione del familiare assume le forme che lo stesso defunto avrebbe desiderato o immaginato. Il rispetto per il credo altrui, per la dottrina cattolica sposata dalla madre e dalla sorella, si sostanzia nella rappresentazione del *post mortem* secondo un punto di vista duplice, del poeta e dell'interlocutore.

## Da una torre

Pubblicata in «Il Politecnico», a. I, n. 6, Milano, 3 novembre 1945 e presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Una redazione dattiloscritta si trova nella lettera a Gianfranco Contini del 1° novembre 1945:

[...] Ed eccoti un mio short poem scritto per il Politecnico: 'Ho visto il merlo acquaiolo / spiccarsi dal parafulmine: / al volo orgoglioso, a un gruppetto / di flauto l'ho conosciuto. // Ho visto il festoso e orecchiuto / Perrito scattar dalla tomba / e giunger, su per la tromba / dei pianerottoli, al tetto. // Ho visto nei vetri a colori / filtrare un paese di scheletri / tra fiori di bifore; e un labbro / di sangue farsi più muto'.

Il nome del cane resta «Perrito» anche in rivista, dove inoltre troviamo la lezione intermedia «e giungere, su per la tromba / dei pianerottoli, al tetto» per i vv. 7-8. Una chiosa d'autore precede la poesia su «Il Politecnico»:

Un merlo, e anche un cane morto da anni, possono forse tornare, perché per noi essi contano più come «specie» che come individui. Ma è ben difficile ritrovare un paese distrutto o far risorgere «un labbro di sangue». In Liguria s'intende per merlo acquaiolo l'uccello che Giacomo Leopardi e gli ornitologi chiamano «passero solitario». (Molti professori ingannati dal «te solingo augellin» lo credono un passerotto, cioè un uccello lontanissimo dalla solitudine e dall'austerità di questo melodioso volatile color lavagna). Quanto al *Perrito* (che vuol dir cagnolino) il nome spagnolo e l'accento ai lunghi orecchi ci fanno supporre trattarsi di un *Cocker Spaniel*. Ma chissà? (SMA: 1475).

La dissertazione sul «merlo acquaiolo» verrà inoltre ripresa nello scritto *In regola il passaporto del «Passero solitario»*, apparso sul «Corriere d'Informazione» il 29-30 novembre 1949, dove si afferma che a Leopardi «non un uccello gli serviva ma quel determinato uccello che fin dall'infanzia egli aveva veduto sulla torre di Recanati» e se ne descrive il «volo che è alto, irregolare, ondos, frastagliato» (SMP: 871). Nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 il poeta riassume: «Da una torre. Piquillo nome di cane immaginario. Ho avuto altri cani. La casa era la nostra di Monterosso. Ai vetri delle bifore trapelano morti più o meno cari e familiari» (SMA: 1519).

Il motivo larico, che dagli innesti dell'*Arca* e di *A mia madre* si svilupperà fino all'apice di alcune *Silvae*, era già trapassato, garantendo una continuità della riflessione, nella sezione *Dopo*, con il secondo dei *Madrigali fiorentini*. *Da una torre* insi-

ste sul particolare sottoinsieme degli animali che abitano l'universo affettivo del poeta, riprendendo i «cani fidati» e il «Bedlington» nel «festoso e orecchiuto / Piquillo» che riemerge dal sepolcro nel pieno della sua energia. Nonostante la cornice si riveli quella di un «paese di scheletri», il cane e il «merlo acquaiolo» mantengono intatta la loro vitalità istintiva poiché al mondo animale è affidata una speranza «di sopravvivenza tutta naturale e proprio per questo, tuttavia, quasi divina», prefigurando l'anabasi dell'anguilla, il cui viaggio ascensionale sarà immortalato in chiusura della quinta sezione (Luperini 1984: 124). In questo senso la precisazione di Montale sul «cane immaginario. Ho avuto altri cani» (*SMA*: 1519) mira a sottolineare il valore emblematico che lo «scattar dalla tomba» di Piquillo acquista.

Anche il percorso che porta al conio del nome testimonia questa volontà. In un primo momento la scelta era ricaduta su «Perrito», ossia su un nome proprio che è allo stesso tempo nome comune poiché, come chiarisce Montale, tautologicamente «vuol dir cagnolino» in spagnolo (*SMA*: 1475). La lezione definitiva rientra nella medesima logica, sebbene per differenti canali in quanto l'universalizzazione della figura passa attraverso il richiamo al repertorio operistico. Come ha ricordato Lonardi, Piquillo è infatti il protagonista della *Perichole* di Offenbach, nonché un personaggio secondario della *Traviata* (cfr. Lonardi 2003: 25). L'eteronimo trasfigura dunque il *primum* biografico di Galiffa, che, con tratti e abitudini simili, torna invece con una certa frequenza sia nelle liriche che nelle prose. In *Nei miei primi anni abito al terzo piano...* del *Quaderno di quattro anni* «il cagnetto Galiffa mi vedeva / e a grandi salti dalla scala a chiocciola / mi raggiungeva [...]. Nella memoria resta / solo quel balzo»; nel frammento *Nessuno ha mai visto in viso...*, edito all'interno della *Casa di Olgiate*, «Il mio cagnuolo Galiffa / è morto da sessant'anni / ora saltella felice / nell'orto del suo paradiso»; nel racconto *Sul limite* è «il canino che prediligevi da bambino»; nell'*Angoscia* «Il cane Galiffa [...] è morto più di quarant'anni fa [...]». Io sono dunque la sola persona che ancora conservi il ricordo di quel festoso bastardo di pelo rossiccio»; in *Una spiaggia in Liguria* è il «segugio bastardello»; in *Satelliti privati* «Galiffa partiva, percorreva a rapide folate la salita, annullava in poche raffiche le tre rampe di scale e piombava su di me».

Prima ancora del cane compare tuttavia il «merlo acquaiolo», che partecipa della ricca e precisa avifauna che popola quasi tutte le sezioni della *Bufera* (nei *'Flashes' e dediche* il «piccione», la «colomba», le «tortore colore solferino», la «starna»; nelle *Silvae* le «cicogne», i «lui nidaci», l'«astore celestiale», fino alla gravidanza simbolica del *Gallo cedrone*; nei *Madrigali privati* la «rondine», il «falco», l'«anitra / nera»; nelle *Conclusioni provvisorie* gli «storni» e non i generici «stormi» che erroneamente apparivano in Poz e Mond<sup>1</sup>). In *Finisterre* sono reperibili i precedenti delle «strigi», dell'«uccellino» che «s'arrampica a spirale» e delle «coturnici», ma soprattutto il diffuso tema del volo e delle piume connesso al *visiting angel*. Il «merlo» di *Da una torre* concretizza insomma, convertendola in una forma feriale e quotidiana cui tende la maggior parte delle liriche successive al ciclo incipitario, l'icona dell'uccello sofferente progressivamente costruita in concomitanza con la divinizzazione di Clizia.

Oltretutto il tecnicismo ornitologico assume qui la funzione di citazione letteraria, non derivando tanto (o soltanto) dalla ricerca del termine marcato e inequivoco o da una notazione mimetico-realistica, bensì da un intenzionale omaggio a Leopardi, che agisce da traccia sotterranea ma inesauribile per l'opera montaliana. Il rimando

esplicitato nell'autocommento apposto alla pubblicazione in rivista ribadisce l'identità dei referenti, che insieme alla ripresa della «torre» testimonia la strategia di accostamento non frontale che caratterizza l'intera rielaborazione dell'insegnamento leopardiano operata da Montale (cfr. Grignani 1987: 61; Blasucci 1998: 16; Gibellini 1998: 128; Lonardi 2000: 37). Un confronto non ostentato dunque, ma attento a trarre linfa da un contatto più profondo e sostanziale:

Il Pascoli accusava il Leopardi di indeterminatezza nelle sue 'citazioni' naturali, di scrivere albero siepe augello là dove un più pungente spirito poetico avrebbe consigliato di scrivere quercia ginepro barbagianni ecc.; ma, per una volta tanto, prese una solenne cantonata, perché citando il passero solitario Leopardi seppe riviverne l'accento lungo, accorato e melodioso («ed erra l'armonia per questa valle») mentre il Pascoli prestandogli tre note sole («tre, come tre parole») si rivelò a corto di ispirazione e di spirito imitativo (lui che teneva tanto alle onomatopée) (*SMP*: 870-871).

Un *excursus* delle apparizioni del passero solitario lungo *l'Opera in versi* rivela una presenza protratta negli anni e pertanto nient'affatto casuale. Il canto melodioso è evocato, all'altezza di *Altri versi*, nel poemetto *I nascondigli II*:

[...] oltre il muro dell'orto  
 si udiva qualche volta il canto flautato  
 del passero solitario come disse il poeta  
 ma era la variante color cenere  
 di un merlo che non ha mai (così pensavo)  
 il becco giallo ma in compenso esprime  
 un tema che più tardi riascoltai  
 dalle labbra gentili di una Manon in fuga

e, intrecciato al rimorso per la sua uccisione, in *Annetta* del *Diario del '71 e del '72*:

Altra volta salimmo fino alla torre  
 dove sovente un passero solitario  
 modulava il motivo che Massenet  
 imprestò al suo Des Grieux.  
 Più tardi ne uccisi uno fermo sull'asta  
 della bandiera: il solo mio delitto  
 che non so perdonarmi [...]

trauma ribadito anche in *Una malattia*, confluita tra le *Disperse*:

[...] io ho ucciso solo due tordi  
 e un passero solitario  
 mezzo secolo fa  
 e se anche il giudice chiuderà un occhio  
 non potrò fare altrettanto.

L'intrecciarsi di queste occorrenze con la glossa del «Politecnico» e alcuni passaggi di *In regola il passaporto del «Passero solitario»* («Quando ha tre note sole, tre o quattro, il suo tema caratteristico ricorda quello che precede il sogno di De Grieux,

nella *Manon* di Massenet [...]; ma quando la filigrana vocale si snoda, non solo la melodia ma l'armonia del suo canto – stavo per dire del suo verso – è veramente inefabile») ha spinto Zambon a scandagliare le ragioni di un tale peso specifico, riconducendolo a una sotterranea sovrapposizione con la figura femminile e con l'idea stessa di poesia (cfr. Zambon 1994: 29-30).

Anche se in *Da una torre* non è menzionato, il «merlo acquaiolo» era dunque stato abbattuto da Montale, in una vicenda che canonicamente riporta a un contesto metaletterario, poiché l'atto di sparare all'uccello è metafora di quello poetico. Potremmo infatti citare a testimonianza *Il cacciatore* pascoliano («Frulla un tratto l'idea nell'aria immota; / canta nel cielo. Il cacciatore la vede, / l'ode; la segue: il cuor dentro gli nuota. / Se poi col dardo, come fil di sole / lucido e retto, battersela al piede, / oh il poeta! gioiva; ora si duole») o *Mille chemins, un seul but* di Victor Hugo («Le poète, cet oiseleur / qui cherche à prendre des pensées»). Trattandosi del passero solitario, consacrato dall'altissima tradizione lirica leopardiana, si apre tuttavia in parallelo il tema della morte della poesia, o per lo meno di una poesia intesa in senso forte: «Non penso a una poesia filosofica, che diffonda idee. Chi ci pensa più? Il bisogno di un poeta è la ricerca di una verità puntuale, non di una verità generale. Una verità del poeta-soggetto che non rinneghi quella dell'uomo-soggetto empirico» (*SMA*: 1479).

Al pari dell'anguilla o del gallo cedrone, anche il merlo acquaiolo compie una sorta di rito sacrificale come necessaria via per sopravvivere nella cenere e nel fango. Il grande canto del passero solitario muore per rinascere sotto un'altra forma, in qualche modo miniaturizzata, ma adeguata all'unico spazio residuo dove cercare una nuova possibilità di espressione, di indagine del senso delle cose. Al ricordo infantile dell'episodio di caccia si lega inoltre, per una lunga trafila testuale che porterà alla Capinera, il fantasma di Arletta (cfr. Noferi 1997: 173-174; Lonardi 2003: 239-258), a cui appartiene il «labbro / di sangue» che si fa «più muto», dacché nel taccuino del 1926, nella lirica forse anche anteriore *Nel vuoto*, era il «tuo labbro / prima muto» (cfr. Grignani 1998b: 19). Con lei si completa il quadro di Monterosso, risorto insieme all'«inedito "ritorno dei morti" in chiave zoomorfa» delle prime due strofe, in un'osmosi continua tra l'uccello, il poeta e la donna confermata da alcuni versi della *Lettera levantina*, dove si afferma che «il pensiero / di me e il ricordo vostro mi ride-stano / visioni di bestiucole ferite» (Nosenzo 1994-1995: 97).

Tre quartine di ottonari e novenari regolari legate da anafora («Ho visto [...]»), con rime esterne (*conosciuto:orecchiuto:muto; tomba:tromba; gruppetto:tetto*), al mezzo (*acquaiolo:volo; colori:fiore*) e interne (*orgoglioso:festoso*). La parola che suggella *Da una torre* si ripeterà a chiusura della successiva *Ballata scritta in una clinica* («muto»).

1. *Ho visto... acquaiolo*: «In Liguria s'intende per merlo acquaiolo l'uccello che Giacomo Leopardi e gli ornitologi chiamano "passero solitario"» (*SMA*: 1475), ossia l'«uccello della famiglia Turdidi (*Monticola solitarius*), dal canto particolarmente melodioso, molto ricercato come uccello da gabbia» (GDLI). Il rimando al *Passero solitario* è chiaramente anche nel titolo, che ne riprende l'*incipit* («D'in su la vetta della torre antica»), mentre il *refrain* di «Ho visto» più verbo all'infinito che cadenza le quartine è ricondotto da Lonardi all'Elpidio Jenco dei *Notturni romantici*, che Montale aveva recensito nel 1928 (cfr. Lonardi 2011: 38-39).

2. *spiccarsi*: 'staccarsi', 'spiccare il volo'.

3-4. *al volo... conosciuto*: il poeta lo riconosce dal tipo di «volo», descritto nella prosa giornalistica *In regola il passaporto del «Passero solitario»* come «alto, irregolare, ondosso, frastagliato» (*SMP*: 871), e dal suo canto (il «canto flautato» di *I nascondigli II o*, più specificamente, il «motivo che Massenet / imprestò al suo Des Grieux» di *Annetta*).

5-8. *Ho visto... tetto*: Piquillo è un «nome di cane immaginario» (*SMA*: 1519) che è piuttosto, scambiando i termini, il nome immaginario di un cane reale, Galiffa, collegato all'infanzia monterossina del poeta e qui debitore della *Perichole* di Offenbach e della *Traviata* (cfr. Lonardi 2003: 25). La locuzione «a stratti», che riprende un termine antico e letterario per «strattone», è traslitterata con «in modo discontinuo» nel GDLI, che reca come esempio un altro verso di Montale, «S'agita laggiù / uno smorto groviglio che m'avviva a stratti» (*La gondola che scivola in un forte...*). La vitalità dei balzi, il particolare delle scale e la sua morte tornano in numerose prose e liriche montaliane. L'aggettivo «orecchiuto» è spiegato nella glossa alla prima pubblicazione della lirica, dove si suggerisce la razza del «Cocker Spaniel» (*SMA*: 1475).

9-12. *e un labbro... muto*: i «fiori di bifore» sono, per uno slittamento di termini analogo al rovesciamento di gusto simbolista che si trova nel «nerofumo della spera» degli *Orecchini*, delle 'bifore a forma di fiore'. L'immagine mortuaria finale richiama, all'interno di un coerente contesto monterossino, la figura di Arletta. È suo infatti il «labbro muto», come già nel lontano *Nel vuoto*, così come la «tromba / di scale» e i «vetri a colori» sono le «scale / a chiocciola» e il «gelo policromo d'ogive» di Bocca di Magra (*Incontro*), in riferimento alla villa estiva dei Montale (cfr. Grignani 1987: 59-60). Ma, a differenza della 'resurrezione' del volatile e del cane, l'ombra di Arletta sembra sprofondare ancor più nella tomba, nella sua congenita condizione di non esistenza. Del resto «Un merlo, e anche un cane morto da anni, possono forse tornare, perché per noi essi contano più come «specie» che come individui. Ma è ben difficile ritrovare un paese distrutto o far risorgere "un labbro di sangue"» (*SMA*: 1475). L'«insistenza sulla sovraindividualità della componente non umana vuole enfatizzare la distruzione che ha colpito soprattutto il bosco umano», compreso il «teatro della memoria in cui continuava a vivere di vita seconda» (Grignani 1987: 62).





## Ballata scritta in una clinica

Pubblicata nella rivista «Il Ponte», a. I, n. 5, Firenze, agosto 1945, ma datata «gennaio 1945», e presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Poiché in Mond<sup>2</sup> la seconda strofa si conclude a fondo pagina, da Mond<sup>3</sup> viene erroneamente fusa con la terza, fino alla correzione apportata nell'*Opera in versi*.

Nella lettera a Gianfranco Contini del 29 maggio 1945 (la prima a guerra conclusa) Montale racconta all'amico:

Lunga emergenza, guai d'ogni genere, salto dei ponti, bombardamenti d'ogni calibro, fuga di Gadda, fame, inopia (direbbe Macri) di H<sub>2</sub>O, freddo, la Mosca ammalata in ottobre e tuttora ingessata a letto; due mesi li abbiamo passati in una clinica dove lei era censée di esalar l'ultimo respiro; invece una notte (suppergiù quella del trapasso) s'è alzata, ha ridacchiato, ha mangiato fichi secchi, bevuto *port wine* e il giorno dopo la catastrofe era conclusa [...]. Se tu sentissi che ci fosse qualcosa da fare per me in Svizzera (cosa assai improbabile) non dimenticarti di Eusebio. Anche la Mosca avrebbe assai bisogno di venirci per ragioni di cura. Ha il morbo di Pott, cosa guaribile ma lunga e grave. L'inverno che ha passato e m'ha fatto passare è stato veramente indescrivibile

mentre in quella dell'8 ottobre (anche se erroneamente datata 8 settembre), insieme all'invio della lirica, si sofferma sulla scelta del titolo: «Qui ti unisco anche la "ballata scritta in una clinica, per scaramanzia". Il *Ponte* modificò il titolo trovandolo poco serio. Forse una ballata non è; noterai la struttura».

Nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 il poeta chiarisce: «Nel solco... Durante e dopo l'emergenza. Era d'agosto. Mosca era in clinica. Il toro rappresenta la forza bruta, la guerra, Ariete il coraggio e la salvezza. Almeno secondo le mie opinioni astrologiche di allora. Il cane di legno era sul comodino della stanza. L'Altra Emergenza, l'al di là» (*SMA*: 1519).

La pubblicazione sul numero d'agosto del «Ponte» di Calamandrei, «rivista particolarmente impegnata, nel primo dopoguerra, a riproporre all'Italia travolta e deturpata dal nazi-fascismo i valori politici e culturali della tradizione laica», chiarisce l'avantesto storico della lirica, collocata in quinta sede in una serie di interventi sulla battaglia di Firenze e il ritiro delle truppe che avevano occupato la città in seguito all'armistizio dell'8 settembre 1943 (Guglielminetti 1977: 199). All'avanzata degli anglo-americani dal sud della penisola i tedeschi risposero proclamando, il pomeriggio del 3 agosto 1944, lo stato di emergenza, che imponeva agli abitanti di restare in casa con le finestre chiuse. La notte tra il 3 e il 4 agosto varie zone di Firenze furono bombardate, con sette esplosioni mirate alla distruzione dei ponti (si salvò solo Ponte

Vecchio, di cui furono bloccati gli accessi). La conseguente insurrezione partigiana, appoggiata dall'esterno dagli alleati, si risolse, l'11 agosto, con la liberazione della città.

Il verso d'apertura è dunque un riferimento puntuale, richiamato con tanto di tecnicismo, allo stato di emergenza dichiarato dagli occupanti o al successivo periodo di lotta, designato ufficialmente con il termine inglese *emergency* (cfr. Contini 1968: 827; Guglielminetti 1977: 202; Lonardi 1996: 166). Allo stesso modo, nelle prime strofe, il «buio» della segregazione, il «terrore», i «crolli di altane e di ponti» sono strettamente correlati alla cronaca di quei giorni illuminati dalla «folle cometa agostana» di scoppi e incendi (cfr. Guglielminetti 1977: 202). Ma come sempre macrostoria e microstoria, testimonianza dei grandi movimenti bellici e ricordo privato si intrecciano, aprendo il discorso all'«*altra* Emergenza», quella della morte. Il passaggio è segnato dalla coordinata «ed io mi volsi» che avvia la quarta strofa, in realtà «falsamente indicativa di una [...] successione [...] temporale immediata» (Lonardi 1996: 167), servendo piuttosto come snodo di transizione tra i piani. Il forte legame che unisce Montale a Mosca, che nel 1963 diventerà sua moglie, trapela dalla stessa intimità degli oggetti quotidiani e dai gesti d'affetto consueti («questi tuoi grossi / occhiali di tartaruga / che a notte ti tolgo e avvicino / alle fiale della morfina»), derivando, più in profondità, dal riconoscimento di radici e valori comuni, dichiarati non a caso nell'esatto centro del particolare marchingegno strofico che struttura la lirica («L'iddio taurino non era / il nostro»).

La donna è infatti, sulla scorta dell'*incipit* del *Sonetto XXII* di Shakespeare tradotto due anni prima, lo «specchio» del poeta, per un sentimento di totale immedesimazione e intesa, possibile con Mosca e con Arletta (ma anche, limitatamente agli *Ossi di seppia*, con Crisalide) più che con Clizia, sublimata e ammirata epperò intangibile per il parossismo del suo rigore etico (cfr. Luperini 1986: 129 e 152). Uno «specchio», tuttavia, deformato dalla malattia e dunque generatore di un senso di smarrimento («lo specchio / di me non era lo stesso / perché la gola ed il petto / t'avevano chiuso di colpo / in un manichino di gesso»). Drusilla era infatti stata ricoverata nell'autunno di quell'anno nella clinica fiorentina di via Venezia (cfr. *SMA*: 1677), colpita dal morbo di Pott, ossia dalla spondilite tubercolare, le cui manifestazioni infiammatorie a livello vertebrale richiedono farmaci ad azione analgesica e trattamenti ortopedici per la correzione della spina dorsale, nonché il soggiorno in un ambiente asciutto e temperato. Mosca non è pertanto semplicemente l'*alter ego* del poeta, ma, nello scarto straniante creato dal «manichino di gesso» e dal «cavo delle [...] orbite», diventa l'ipostasi del destino che abbraccia entrambi, l'immagine oggettiva delle forze avverse che attanagliano l'uomo nelle ineludibili declinazioni della malattia e della morte.

La comparsa di Mosca nel ruolo di deuteragonista è, a quest'altezza, una «presenza per molti versi fuori sede», essendo la donna connaturata ai toni prosastici e parodici di *Satura* (Gioanola 1986: 425), che infatti penetrano nel fitto tessuto mitico-biblico che regge il componimento, spostando il quadro su ingessature e bende, occhiali e fiale di medicinali, oggetti comuni di una realtà sospesa alla maniera del Browning di *Confessions* (cfr. Lonardi 1980: 131). Ma, appunto, non poteva essere che lei a incarnare il risolto più privato, concreto, feriale del «male / che parla il mondo» e che ha le sue manifestazioni più inquietanti proprio nel quotidiano, in quei

«piccoli, determinatissimi *details*» in cui risiede l'«orrore» («l'orrore sta tutto in quei piccoli, determinatissimi *details* che fanno dire al cuore: tutto, anche la morte, purché *io non veda più questo*» e «Sapevi l'essenziale ma non i particolari che sono tutto», Montale aveva scritto, in un diverso contesto, nelle lettere del 9 marzo e del 4 settembre 1935 a Irma Brandeis).

Come ha acutamente sostenuto Lonardi, l'allontanarsi dell'«emergenza» storica, cacciata dall'Ariete, non elimina il pericolo, lasciando anzi il campo all'«*altra Emergenza*», assai più radicata, caricata «di un "di più" ultimativo e apocalittico-metafisico» dove riaffiora l'«iddio taurino», intento a preparare il «ratto finale» (Lonardi 1996: 173). La violenza brutta dei nazisti è stata esorcizzata, ma persiste ineliminabile «la strapotenza della Bestia trionfante e rapinosa [...] propriamente non-vincibile» (Lonardi 1996: 178) perché congenita al mondo, ontologicamente fissata e innervata in tutte le cose. Vi si oppone il «dormiveglia», riflesso della veglia di Clizia (cfr. Lonardi 1996: 172), ma umanizzata nei cedimenti al sonno che intermezzano l'allerta. A coadiuvare l'evangelica vigilanza, «il nulla che basta a chi vuole / forzare la porta stretta» –memore di *Matteo 7, 13* e *Luca 13, 24*, ma forse anche del romanzo *La porte étroite* di Gide (cfr. Contini 1968: 828) – si affacciano gli amuleti del «bulldog di legno» e della «sveglia / col fosforo sulle lancette», il cui «tenue luore» resiste all'annichilimento delle tenebre, fino a divenire la luce-guida del «tenue bagliore» di *Piccolo testamento*.

L'identificazione dell'io ricade tuttavia sulla statuetta dell'animale, nuovamente un cane, come per i *Madrigali fiorentini* e *Da una torre*: irradiati dalle sagome dei «cani fidati» dell'*Arca*, si succedono dunque, nella medesima sezione, un Bedlington vivo e reale, un Piquillo fantasmatico e immaginario (benché trasposizione del biografico Galiffa) e infine un «bulldog di legno», esito estremo di un processo di stilizzazione che denuda il simbolo insito nella figura. Ma il nome inglese (letteralmente, cane-da-toro) ne svela altresì la funzione (cfr. Lonardi 1996: 175), la missione di contrapposizione all'«iddio taurino» di sempre, che «spetta per supremo paradosso» non a Clizia né a Cristo né a superni influssi zodiacali, ma «alla potenza tutta e solo *privata* di un oggetto familiare» (Lonardi 1996: 176). Inizia a intravedersi l'idea di un riscatto proveniente dal basso, che sarà proprio (là in chiave tutta terrena) dei *Madrigali privati* e che genera però una sproporzione incolmabile tra i due contendenti. La risalita dagli ipogei non garantisce dunque la vittoria, che risulta anzi altamente improbabile e quindi collusa con un sottofondo ironico (cfr. Lonardi 1996: 177).

Se misurata su un metro eterno, di ordine superiore, la salvezza non è concessa all'uomo, sconfitto in partenza da un destino ineluttabile. Il «ratto», passate le minacce più immediate dei bombardamenti tedeschi e della malattia di Mosca, può essere solo rinviato, scongiurato momentaneamente sul piano storico e privato, ma certo non su quello metafisico. Di qui, il mantenimento di una certa distanza, coerente tra l'altro con i toni propri del ciclo dedicato alla donna, poiché la consapevolezza dell'iniquità dell'agone non è scalfibile, campeggiando nella sua evidenza l'«enormità dei morti» cui fa eco l'«ululo [...] muto» del poeta. Ma l'ineliminabilità del male non può comunque implicare la rassegnazione, la rinuncia alla lotta, a una stoica resistenza che diventa valore in sé, il solo che si possa lasciare, in *Piccolo testamento*, in eredità «a testimonianza / d'una fede che fu combattuta». In tale direzione si evolve dunque il «latrato / di fedeltà» dell'*Arca* a cui è stato riportato l'«ululo / del cane di legno».

Nella continua intersezione tra sfera storica, privata e cosmica, l'incombere dell'Apocalisse ricade sulla stessa civiltà occidentale: il sotteso rimando mitologico al Toro rapitore d'Europa (cfr. Macrí 1996: 165) insinua il rischio di una *finis Europae*, per contrastare la quale il poeta «mobilità, insieme, il Codice mitico-classico e il Codice scritturale ebraico-cristiano: quelli cioè che informano quella stessa totalità» (Lonardi 1996: 177).

Nella *Ballata* convivono dunque elementi prosastici e linguaggio allegorico di ascendenza biblica, per cui la precisione dei riferimenti cronachistici non impedisce il ricorso a immagini fortemente simboliche. La prima rientra ancora nella logica della similitudine, stabilendo un parallelo tra la coatta reclusione dei cittadini fiorentini nelle proprie case, con persiane serrate, a seguito della dichiarazione dello stato di emergenza e «Giona sepolto / nel ventre della balena». E se Guglielminetti aveva interpretato il rimando come prestito iconografico scevro del messaggio di redenzione tradizionalmente connesso al *signum Ioniae prophetae* (cfr. Guglielminetti 1977: 205), Luciana Molinelli Bellentani accoglie invece il significato figurale della morte e resurrezione di Cristo, leggendovi inoltre un'anticipazione del «manichino di gesso» che chiude la donna (cfr. Molinelli Bellentani 1989: 290). Scendendo nel cuore della lirica, è nella strofa centrale che si infittisce il tessuto metaforico, con la comparsa degli emblematici «iddio taurino» e «Ariete», in mezzo ai quali si inserisce «il Dio che colora / di fuoco i gigli del fosso», ricombinazione del «giglio rosso» e del «fiore di fosso» di *Finisterre* (cfr. Macrí 1996: 164).

Del primo ci fornisce una chiave inequivoca Montale stesso, che nelle note per i lettori francesi lo identifica con «les allemands» e nella lettera a Silvio Guarnieri spiega che il «toro rappresenta la forza bruta, la guerra» (*SMA*: 1519). Su di esso la critica è sostanzialmente unanime, spostando ora l'attenzione sulla tellurica violenza (cfr. Cambon 1963: 126; Sapegno 1977: 217), ora sull'allegoria di Hitler e dei nazisti (cfr. Guglielminetti 1977: 206; Bandini 1997: 104), ora sul «prototipo dell'imbestiata idolatria della forza» (Marchese 1977: 176). Bandini vi riconosce Mitra, mito ariano del *sol invictus* che uccide il toro, ripreso dai nazisti insieme al simbolo della svastica (cfr. Bandini 1997: 104). Macrí ne indica invece l'archetipo nel mito di Giove trasformato in toro per rapire Europa (cfr. Macrí 1996: 165), sulla cui scia Lonardi legge il «ratto finale» come minaccia di una *finis Europae*, allargando però la sfera alla simbologia cristiana dell'Avversario, con una probabile tangenza con la rappresentazione del signore della guerra che troviamo nella *Guernica* di Picasso (cfr. Lonardi 1996: 168). La fonte classica e la sovrapposizione con il Diavolo saranno oltretutto confermati a distanza in una poesia di *Altri versi*, dove riemergono sia il «Nemico» che il «ratto d'Europa» (*Oggi*). Si spinge più in là – ma piuttosto convincentemente, visto l'interesse di Montale, via Irma, per la teosofia – De Caro, che rintraccia un'allusione a Thor, dio della forza brutale raffigurato sullo stendardo dei popoli sciti, presso i quali erano diffusi sanguinosi rituali di sacrificio umano contro cui si oppose Rama, il sacerdote druido progenitore della corrente ariana che congiunse l'Europa all'India in una religione di pace e amore e perciò antesignano di Gesù (cfr. De Caro 1999: 199).

Più complessa è la questione attorno ad «Ariete», che Montale mette in relazione con «il coraggio e la salvezza», con la significativa aggiunta di «secondo le mie opinioni astrologiche di allora» (*SMA*: 1519), che induce a seguire *in primis* tali coordi-

nate, relativamente però alle qualità dei segni più che alla loro successione come invece è stato proposto (cfr. Guglielminetti 1977: 206), poiché in realtà l'Ariete precede il Toro nello zodiaco, a meno di non voler considerare la disposizione antioraria delle proiezioni stereografiche sui quadranti. Il Toro è un segno femminile, quindi riconducibile a quella inquietante materia medusacea e muliebre che Macrí antepone alla forma (cfr. Macrí 1996: 144-149) e che si insinua, incontrollabile, fuoriuscendo da un oscuro fondo istintuale e terragno. È anche un segno fisso, associato alla stabilità e alla determinazione, (dunque, nel significato che gli attribuisce Montale, alla persistenza sostanziale del male), mentre l'Ariete, classificato come cardinale, è legato all'iniziazione.

Nonostante ciò non riteniamo che occorra «sgombrare il campo dalle dotte e svianti superfetazioni interpretative» (Isella 2007: 1223), poiché tutta la lirica è intessuta di simboli che funzionano a più livelli. Su un «semplice [...] talismano della primavera» e, per trasposizione, della liberazione sperata punta Macrí (Macrí 1996: 167), mentre altri ne estrapolano una *figura Christi* (cfr. Zambon 1974: 63; Gioanola 1986: 427), anche per il valore profetico che l'animale assume nell'episodio del sacrificio di Abramo (cfr. Molinelli Bellentani 1989: 295) o per la leggenda del sacro Pastore (cfr. Lonardi 1996: 169). Bandini ipotizza invece un errore di stampa che Montale non avrebbe poi voluto correggere e che avrebbe modificato un originario «Ariele», il personaggio della *Tempesta* shakespeariana (tra l'altro tradotta dallo stesso Montale) che chiamato in aiuto dal mago Prospero esercita il suo potere nella lotta a Calibano (cfr. Bandini 1997: 105-106). Non ci sembra invece plausibile l'interpretazione di Avalle che vi legge «il principio [...] della rinuncia» (Avalle 1970: 56), perché in netta antitesi con le dichiarazioni del poeta, né l'individuazione di alcuna «disponibilità pacificata alla morte» una volta cacciato il «mostro cornuto», in un abbandono totale alla croce di Cristo (cfr. Scarpati 1973: 116).

De Caro si collega ancora una volta a Rama, che nel suo stendardo al toro sostituisce l'ariete, pacifico e impavido capo del gregge, emblema dunque del *deus absconditus*, dietro il quale si cela l'intramontabile Clizia (cfr. De Caro 1999: 199-200). Lonardi suggerisce, invece, un dantesco 'gioco d'anticipo' sostenendo che, sebbene datata in rivista «gennaio 1945», la lirica sia stata scritta o almeno rimaneggiata dopo aprile, mese in cui si concluse la guerra. Rinascita primaverile e pasquale (che quell'anno cadde per l'appunto il 1° aprile) si intreccerebbero quindi all'effettiva liberazione dall'incubo bellico sotto l'insegna dell'Ariete profeticamente invocato, con una strategia di 'carte truccate' analoga all'operazione più esplicita compiuta per *La primavera hitleriana*, non a caso datata 1939-1946 (cfr. Lonardi 1996: 173 e 175). Ad Ariete, comunque, si affianca «il Dio che colora / di fuoco i gigli del fosso», ossia il Dio sacrificale della Passione, che tinge di rosso la propria croce come quella della clinica (cfr. Bigongiari 1977: 437), ma che proprio in virtù di ciò annuncia una rinascita (cfr. Sapegno 1977: 218). Luperini sposta invece l'asse sull'antitesi tra il dio della quotidianità e della precarietà, che già qui unisce i due protagonisti per trovare poi conferma in *Satura* e nella *Farfalla di Dinard*, e l'inflessibile rigore morale di Clizia (cfr. Luperini 1986: 129).

In realtà grammaticalmente si potrebbe anche leggere quel «Dio» con la maiuscola come apposizione dell'«iddio taurino», che colorerebbe del sangue delle vittime della sua violenza gli innocenti fiori. La strofa risulterebbe in tal modo più equamen-

te bipartita tra il polo negativo e quello positivo, adeguandosi alla divisione formale sancita dai due punti. Ma la derivazione dei «gigli del fosso» dal *Giglio rosso* di *Finisterre*, dove era simbolo di amore e sacrificio, e quello specifico «fuoco» che riporta al segno dell'Ariete considerato secondo la tetralogia empedoclea inducono a tornare nel solco ampiamente condiviso dalla critica, tanto più che Lonardi aveva ricordato la presenza di un'analoga immagine in una leggenda cristiana (cfr. Lonardi 1996: 168). Il richiamo all'astrologia fatto dallo stesso Montale porta anche a rianalizzare la «cometa agostana» d'apertura, il cui senso metaforico recupera quello letterale dal momento che la cometa è tradizionalmente indizio di sventura. Guglielminetti aveva infatti accostato all'*emergency* bellica l'*emergence* di un corpo celeste dopo l'eclissi, in rapporto osmotico per l'annuncio di sconvolgimenti politici ed eventi luttuosi, a cui concorre anche quel «folle» memore della pascoliana *Cometa di Halley* (cfr. Guglielminetti 1977: 202-204). Su questa traccia Lonardi rimanda, per l'«aria ancora serena», all'«aria tranquilla» del *X Agosto* (cfr. Lonardi 1996: 166): l'astro sarà allora più verosimilmente una stella cadente, trasformata in cometa per il *surplus* connotativo correlato.

Sotteso al componimento è infatti un fitto intreccio di suggestioni colte di varia natura, dalle codifiche pittoriche di Picasso all'iconografia del *Girolamo penitente* (cfr. Lonardi 1996: 168 e 172), dai modelli letterari di Pascoli, Carducci, Eliot, Browning all'opera lirica, con una predilezione per l'ipotesto biblico. La «porta stretta» è dunque, come ha notato Contini, quella di Matteo e Luca ma anche quella di Gide (cfr. Contini 1968: 828), così come i versi «son pronto e la penitenza / s'inizia fin d'ora» ricalcano il «sum paratus» penitenziale, formulato sull'«estote parati» dei *Vangeli*, e il «paenitentiam agite» di Matteo (cfr. Lonardi 1996: 171) ma anche la risposta di Mario Cavaradossi al carceriere nella *Tosca* di Puccini (cfr. Aversano 1984: 20; Lonardi 1996: 171). E il pesce di «Giona» potrebbe essersi fuso con il ricordo della «balena» di Pinocchio (cfr. Bandini 1997: 102). Suggella il percorso di espiazione (cfr. Macrí 1996: 167) il simbolo cristiano per eccellenza, la croce, trasfigurata dal sistema di immagini della poesia e allo stesso tempo concretamente feriale, poiché la bandiera con una croce rossa indicava, onde evitare attacchi aerei, la presenza di un ospedale (cfr. Contini 1968: 828). Ma l'«ululo [...] muto» finale ribadisce l'impotenza dell'uomo di fronte alla sofferenza (cfr. Sapegno 1977: 219).

Composta da nove strofe e due versi isolati che le incorniciano, la *Ballata* ha rivelato, con il recupero nell'edizione critica dello stacco tipografico tra seconda e terza lassa, una «struttura ipogeica» (Lonardi 1996: 160). Gli scalini, speculari e progressivi (di uno, tre, quattro, cinque e sei versi), scendono fino alle profondità della strofa centrale, di sette versi, da dove inizia la risalita verso l'alto, parallelamente alla vicenda di reclusione e liberazione dei protagonisti (cfr. Lonardi 1996: 159-167). Il percorso di catabasi e anabasi è corroborato anche dal lessico, prima incentrato sulla serie di «solco», «buio», «sepolto», «ventre», «cavo», «fosso» e poi su quella opposta di «fuga», «forzare», «fuori», «m'affaccio» (cfr. Molinelli Bellentani 1989: 291-292). Ma l'*iter* ascensionale, che ricorda l'avventura dantesca e prima ancora la Scala di Giacobbe, non ha qui nulla di ontologicamente certo: l'esito non è garantito (cfr. Lonardi 1996: 170 e 177).

Come puntualizzò lo stesso Montale, «forse una ballata non è» (lettera a Contini dell'8 ottobre 1945), anche se è presente un rimando «per il ritmo, diciamo così, per l'andamento anche strofico» (*SMA*: 1677). La musicalità tipica della misura ottonaria e novenaria è tuttavia annullata dal *continuum* narrativo che ricrea una sorta di *blank verse* (cfr. Bárberi Squarotti 1974: 207). In un «consapevole [...] aggiramento dei modelli» con cui Montale reinventa una «griglia» propria (Lonardi 1996: 163), l'etichetta metrica potrebbe derivare dall'ammicco al *refrain* della ballata minima tramite i due versi isolati e, sebbene dislocata, dalla ripresa del *mot-clé* «emergenza». Per Bandini si può istituire un parallelo con *Sogno di un dì d'estate* di Pascoli per l'*incipit* staccato (cfr. Bandini 1997: 102), mentre Lonardi indica un precedente nella *Ballata dolorosa* del Carducci (cfr. Lonardi 1996: 164-165), a cui recentemente ha affiancato – con un'intuizione che ci pare molto interessante – il *brand* dei titoli localizzanti di Wordsworth (*Composed upon Westminster Bridge*) e il nome, inusuale per la critica montaliana, di Oscar Wilde (cfr. Lonardi 2011: 65-66). Se le *Intenzioni* ammiccano alle *Intentions* analogamente critico-autobiografiche di Wilde, è possibile che qui Montale si sia ricordato del «terrore della morte in una notte che non finisce mai» della *Ballad of Reading Gaol*, che nel 1950 descriverà con toni entusiastici (Lonardi 2011: 65). Per sinapsi tematica è stato anche proposto un «rinvio analogico ai cicli pittorici medievali delle cosiddette "danze macabre"» (Molinelli Bellentani 1989: 285).

Alla matrice popolare del metro si rifanno le rime facili – *du même au même*, supernumerarie, derivate – disseminate sia alla fine che all'interno del verso (cfr. Isella 2007: 1219). Quella in -enza istituisce un raccordo tra i poli cronachistico e metafisico della poesia, legando tra loro parole chiave come «emergenza», «penitenza» e la «presenza dei morti» (cfr. Molinelli Bellentani: 287). Oltre a queste, rimano *sere-na:balena*, consonanti con la rima imperfetta *agostana:altane* e con «Giona»; *stesso:gesso:messo*, in rima imperfetta con «spesse» e in consonanza con «grossi», a sua volta in quasi rima con «fosso» e «tosse»; *tartaruga:fuga; fiale:finale; avvicino:comodino*, che si ripercuote internamente in *manichino:taurino* e nell'imperfetta «morfina»; *nostro:mostro; colora:ora:d'ora*, in quasi rima con «terrore» e in consonanza con «era»; *cornuto:muto*, assonanti con «cupo» e «dirupi»; l'identica *legno:legno; cuore:lucore*, in assonanza con «vuole»; *sveglia:dormiveglia; basta:s'inasta; croce:voce*. Se si considerano anche le rime imperfette *volsi:travolse, petto:lancette:stretta, enorme:morti e oltremonte:ponti:pronto* (in assonanza con «sepolti», «colpo» e «irrompe»), nonché la corrispondenza tra le sdruciole *orbite:lacrime:prossima:ululo*, il solo termine di fine verso che rimane irrelato è paradossalmente proprio lo «specchio» dal potere reduplicante.

\*

1. *Nel... emergenza*: il termine inglese *emergency* indicava ufficialmente il passaggio del fronte durante la ritirata delle truppe tedesche, incalzate dall'avanzata degli



alleati angloamericani dal sud Italia (cfr. Contini 1968: 827; Lonardi 1996: 166). Più specificamente Guglielminetti lo rapporta allo stato di emergenza dichiarato a Firenze dagli occupanti il 3 agosto 1944, accostandovi anche un rimando all'accezione astronomica di emergenza di un corpo celeste (cfr. Guglielminetti 1977: 202-204). Come ha rimarcato Luciana Molinelli Bellentani, tutta la *Ballata* è «vissuta in un "dentro"», a partire dal «solco» che la apre, «segno di un'azione tenace, che incide in profondità le cose» come in *Palio* e nell'*Orto* (Molinelli Bellentani 1989: 289 e 288).

2-4. *quando... serena*: la credenza di nefasto annunzio e sconvolgimenti storico-politici legati alla sua comparsa può aver trasformato le stelle cadenti caratteristiche di inizio agosto in una cometa, «folle» per il precedente pascoliano della *Cometa di Halley* (cfr. Guglielminetti 1977: 202-204) e per la metafora dei fuochi e dei bombardamenti che sottende. L'«aria ancora serena» potrebbe allora aver risentito, per memoria omogenetica, dell'«aria tranquilla» del *X Agosto* (cfr. Lonardi 1996: 166). Isella propone di attribuirle il significato di «non ancora guastata dai primi turbamenti meteorologici di fine estate» (Isella 2007: 1221). Per l'aggettivo «agostana» Bandini segnala che il primo uso al di fuori dell'ambito tecnico, relativo ai prodotti della terra, risale a Papini: «Nella notte agostana, / sotto lo stellato brivido, / uscito dalla mia tana, / inginocchiato riconobbi Dio» (cfr. Bandini 1997: 102-103).

5-8. *ma buio... balena*: la strofa rievoca i momenti immediatamente successivi al decreto del 3 agosto che obbligava i cittadini a rifugiarsi in casa, tenendo le persiane chiuse («buio»), per i bombardamenti («terrore / e crolli di altane», dove le «altane» sono da intendersi genericamente come terrazze) che coinvolsero soprattutto i ponti di Firenze («e di ponti»). La similitudine è tratta dal libro di Giona, in cui si narra come il profeta, punito per aver tentato di sottrarsi al compito di annunciare la futura distruzione di Ninive, fu gettato nel mare in tempesta e inghiottito da un grosso pesce. Che questo diventi qui una «balena» può essere dovuto alla contaminazione con la favola di Pinocchio (cfr. Bandini 1997: 102).

9. *ed io mi volsi*: Lonardi ha sottolineato il salto temporale mascherato dalla coordinazione, con cui si slitta dalla prima emergenza, inerente ai bombardamenti di Firenze, all'«altra Emergenza» introdotta dalla malattia di Mosca (cfr. Lonardi 1996: 167).

9-10. *e lo specchio... stesso*: è, appunto, Mosca (che nel 1963 Montale sposerà), vista come doppio del poeta per la profonda condivisione dell'intimità della quotidianità, che affiora nella strofa successiva, e dell'identità culturale che si esprimerà in quel Dio comune invocato a protezione. Alla suggestione della prima parte del *Sonetto XXII* di Shakespeare tradotto dallo stesso Montale (cfr. Luperini 1986: 152) si potrebbero accostare i versi «nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux / qui réfléchiront leurs doubles lumières / dans nos esprits, ces miroirs jumeaux» di *La morte des amants* di Baudelaire (cfr. Bettarini 2009a: 21-22; Barile 2003: 423). La sovrapposizione tra le due figure non è però totale per il duplice interagire di soggetto e oggetto (cfr. Cotti 1996: 94), come insinua l'*enjambement* che distingue un'«unità duale» (Isella 2007: 1221). Ma diremmo che è piuttosto la contingenza della malattia a

deformare lo «specchio», rivelando tuttavia allo sguardo del poeta un legame ancora più consustanziale, escatologico, nell'evidenza concreta che assume uno dei due destini. Del resto, «l'unica conoscenza possibile, anche quella di sé in particolari emergenze [...], è un'alterazione» (Bettarini 2009a: 21-22).

11-13. *perché... gesso*: la spondilite, o morbo di Pott, che affliggeva Drusilla richiedeva una correzione della spina dorsale tramite sostegni ortopedici (Montale la ricorda «ingessata da capo a piedi, come un manichino di De Chirico»: *SMA*: 1677). Martelli rimanda a *Cocktail Party* di Eliot, ma si veda soprattutto la ripercussione dell'immagine in *Satura*, dove la donna è «imprigionata tra le bende e i gessi» (*Dicono che la mia...*) o «catafratta di calce» (*Gli ultimi spari*: cfr. Martelli 1991: 55-56).

14-19. *Nel cavo... morfina*: dagli occhi incavati di Mosca fuoriescono lacrime più spesse delle lenti dei suoi occhiali, più volte ricordati negli *Xenia* per la forte miopia della donna. La morfina, che rientra in un quadro alla Robert Browning di *Confessions* (cfr. Lonardi 1980: 131), serviva a calmare i dolori provocati dal processo infiammatorio della malattia.

20. *iddio taurino*: la divinità crudele e sanguinaria che rappresenta, secondo la nota di Montale per l'edizione francese, «les allemands», ovvero «la forza brutta, la guerra» (*SMA*: 1519). Allegoria della cieca violenza che in quel particolare momento storico si inverte nel «messo infernale»-Hitler, convoglia in sé l'iconografia cristiana del Nemico per antonomasia (cfr. Lonardi 1996: 168) e la fonte classica di Giove rapitore di Europa (cfr. Macrí 1996: 165). La minaccia è dunque quella già sottesa all'intero ciclo di *Finisterre*, ossia la distruzione della civiltà europea, della sua cultura e dei suoi valori (cfr. Lonardi 1996: 168). Su basi teosofiche, De Caro legge una più precisa allusione ai sacrifici umani compiuti nel nome di Thor prima della riforma di Rama (cfr. De Caro 1999: 199), mentre alla svastica di Mitra si richiama Bandini (cfr. Bandini 1997: 104).

21. *nostro*: in questa strenua volontà di resistenza alle forze del male si rinsalda il legame tra il poeta e Mosca, uniti nel Dio che si oppone alla brutalità taurina. In altri luoghi della *Buferà*, dove campeggia Clizia o Volpe, il rapporto è più problematico: «quel velo che t'ha un giorno / fidanzata al tuo Dio» (*Incantesimo*), «il Volto insanguinato sul sudario / che mi divide da te» (*Iride*), «prediletta del mio Dio (del tuo forse)» (*L'orto*), «le stime del tuo Sposo» (*L'ombra della magnolia...*), «Dio diviso dagli uomini» (*Anniversario*).

21-22. *ma il Dio... fosso*: con una catacresi che fonde il «giglio rosso» e il «fiore di fosso» dell'omonima poesia di *Finisterre* (cfr. Macrí 1996: 164), riemerge la figura sacrificale del Cristo che si immola per la salvezza dell'umanità, tingendo del proprio sangue i fiori, con una contaminazione del fuoco afferente al segno zodiacale dell'Ariete.

23. *Ariete*: a cacciare il Toro dell'incubo nazista è Ariete, animale simbolicamente legato a Cristo, ma anche segno della primavera e della rinascita, nonché emblema

di «coraggio e [...] salvezza» (*SMA*: 1519). Lonardi ipotizza una voluta retrodatazione della lirica (sul «Ponte» è accompagnata dalla dicitura «gennaio 1945») per conferire, *a posteriori*, un valore profetico alla *Ballata*, dal momento che la Liberazione avvenne il 25 aprile 1945 (cfr. Lonardi 1996: 173 e 175). Sebbene la proposta sia suggestiva, obietteremmo che comunque il 25 aprile cade già nel segno successivo all'Ariete, per l'appunto proprio il Toro appena connotato come ipostasi del male, e che la «fuga / del mostro cornuto» conseguente all'invocazione riguarda le truppe tedesche in ritirata da Firenze nel 1944 e non la fine della seconda guerra mondiale.

23-26. *la fuga... tosse*: il «mostro cornuto» è l'«iddio taurino». Si tratta dunque della fuga dei nazisti, che, in un ultimo gesto di sopraffazione (leggendo l'«ultimo orgoglio» come il disperato tentativo dei tedeschi in ritirata di bloccare l'avanzata degli alleati), sconvolsero Firenze con distruzioni e bombardamenti. Quest'ennesima violenza finisce per travolgere anche la già precaria salute della donna, costringendola al ricovero in clinica. La critica interpreta il «cuore / schiantato dalla tua tosse» come quello del poeta afflitto per la malattia della compagna, ma potrebbe altresì essere attribuito a Mosca.

27-28. *Attendo... finale*: un segno («cenno») che palesi il sopraggiungere della fine («ratto finale»), che può essere la morte individuale, la tragedia della *finis Europae* (cfr. Lonardi 1996: 168) o un apocalittico «di dell'Ira» seguito dal Giudizio Universale, come sembrerebbe confermare un passo di *Piccolo testamento*, «quando spenta ogni lampada / la sardana si farà infernale / e un ombroso Lucifero scenderà [...] a dirti: è l'ora». Dante Isella riporta invece il «ratto finale» all'esperienza dell'altro analizzata da Cambon, supponendo un'illuminazione relativa al mistero dell'esistenza (cfr. Isella 2007: 1223).

29. *son pronto*: eco del «sum paratus» penitenziale, ma nondimeno della *Tosca* di Puccini. Mario Cavaradossi, credendo che il supplizio a cui è condannato sia finto, risponde infatti al carceriere che annuncia «L'ora» con «Son pronto» (cfr. Aversano 1984: 20; Lonardi 1996: 171). Per Isella l'esclamazione dichiarerebbe invece la disposizione a conoscere finalmente la verità disvelata (cfr. Isella 2007: 1223). Un precedente era nella poesia arlettiana *Il ritorno*, che si conclude con «ecco il tuo morso / oscuro di tarantola: son pronto».

29-32. *e la penitenza... Emergenza*: l'espiazione inizia fin d'ora, scontata nel dolore per il rischio della morte di Mosca (l'«altra Emergenza»), in un mondo già purgatoriale (se non infernale) dove rimbombano, in un'atmosfera a metà tra Dante e Pascoli, i «cupi singulti» della sofferenza umana. Agli strazianti lamenti resi dal triplice accento sulla «voce oscura» /u/ (Isella 2007: 1223) si accorderà anche il finale «ululo [...] muto» del poeta.

34. *bulldog di legno*: al «cagnuccio / di legno di mia moglie», ricordato anche nei *Nascondigli*, è infine affidato l'impari compito della lotta all'«iddio taurino» che non cessa di manifestarsi sotto nuove forme. L'ultimo baluardo risiede nella «potenza del minimo-privato», che non garantisce alcuna salvezza ma che non rinuncia alla resi-

stenza (Lonardi 1996: 176). Questo amuleto della quotidianità, uno tra i tanti oggetti cari e consueti che popolano la poesia di Montale, si oppone al male ontologico, conaturato all'ineliminabile destino di malattia e morte che dà l'uomo sconfitto in partenza. Vi si oppone proprio perché caricato di quella quotidianità che esiste se riesce a carpire un significato, pur effimero, nello stesso svolgersi della vita, nel sostanziale *non-sense* del «formicolio» umano. Forte della sfera memoriale e affettiva che evoca, il «bulldog di legno» poggiato sul comodino giunge allora a simboleggiare la dignità del continuo sforzo dell'uomo alla ricerca di un senso. Recentemente Lonardi ha proposto un ulteriore livello di lettura, che si rifà alla storia «con la S maiuscola». Se sotto la maschera dell'«iddio taurino» si nascondesse, più che generici *allemands*, Hitler in persona, sotto quella del «bulldog» non potrebbe esserci «l'alfiere in quegli anni dell'amata Inghilterra, amata per i suoi scrittori e poeti, per i suoi Shakespeare e Wilde ecc., e qui soprattutto per la sua tradizione liberale-borghese: insomma non ci sarà Winston Churchill?» (Lonardi 2011: 87).

34-37. *la sveglia... dormiveglia*: altro 'oggetto povero' che protegge, con il «tenue luore» che le lancette al «fosforo» emettono nel buio, il «dormiveglia» di Mosca, reduplicazione *in diminutio* dell'inflessa veglia di Clizia.

38-41. *il nulla... croce*: i due amuleti sono un «nulla», che però può essere sufficiente a passare per l'evangelica «porta stretta» della salvezza. Fuori si innalza sul pennone la bandiera recante una croce rossa, che avvertiva della presenza di un ospedale, ma che finisce per agglutinare nuovamente, come per i gigli, le cromie del bianco e del rosso, rimandando implicitamente alla vicenda di Passione e Resurrezione di Cristo.

42-44. *Con te... morti*: come testimoniano le cronache, i morti della battaglia di Firenze furono così numerosi da essere sepolti sommariamente nei giardini della città. La «voce / che irrompe nell'alba» è stata variamente interpretata come l'eco della guerra (cfr. Gioanola 1986: 428), la convocazione a giudizio alla fine dei tempi di tutti i morti (cfr. Isella 2007: 1224), la voce degli stessi morti (cfr. Barile 2003: 425) o, a nostro avviso più convincentemente, un grido che annuncia la liberazione della città, per cui ci si può finalmente «affacciare» (cfr. Bandini 1997: 107).

44-45. *e poi... muto*: l'insistenza sulla serie di /u/, /l/ e /m/ su cui è orchestrato il finale rafforza la corrispondenza tra l'«ululo» e il suo aggettivo, «muto», che pur negandolo semanticamente ne conserva l'eco, svelando nel silenzio un «urlo interiorizzato» (Cambon 1963: 127). L'identificazione dell'io con il «bulldog di legno» avviene nella sofferenza e nella compassione per il dolore universale, nonché nella dignità di quel grido trattenuto.



### **III. Intermezzo**



## Due nel crepuscolo

Pubblicata in «Primato», a. IV, n. 9-10, Roma, 15 maggio 1943 e presente in *Fin*<sup>2</sup>, sotto l'occhiello *Una poesia del 1926*, e in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Una stesura precedente, della quale il manoscritto è conservato da Giacinto Spagnoletti e una copia fotografica da Alessandro Parronchi, risale tuttavia a molti anni prima, con «numerose cassature e sostituzioni a penna, insieme a varianti marginali e interlineari a lapis» (*OV*: 951), un asterisco al posto del titolo e la data del 5 settembre 1926 accompagnata dall'indicazione del luogo, Monterosso. Si tratta di una «redazione aperta» (*OV*: 951), con correzioni *in fieri* per le quali si rimanda all'apparato di *OV*:

Fluisce fra te e me sulla veranda  
un chiarore d'acquario, in queste sere  
<stremate> e luminose, che deforma  
col profilo dei colli anche il tuo viso.  
Sta in un mezzo sfuggevole, reciso  
da te ogni gesto tuo: taglia senz'orma  
od ombra questa zona che ricolma  
ogni solco e disfà prensile il passo:  
con me tu qui dentro quest'aria immobile  
che domanda  
l'esistenza del sasso.

Ed io riverso  
nel potere che grava attorno, sordo,  
questa miseria di non riconoscere  
di me più nulla fuor di me: s'io levo  
di poco il braccio, mi si fa diverso  
l'atto e si spezza s'uno schermo tremulo,  
dissolto e impallidito in un ricordo  
del mio moto che più non m'appartiene;  
se parlo ascolto la mia voce, attonito,  
discesa alla sua gamma più rimota,  
spengersi all'aria che non la sostiene.

Così nell'aria che si dora all'ultimo  
tripudiare del giorno  
dura un oscuramento; finché un soffio  
risollewa la vita, in un frenetico  
moto e deriva da ogni più riposta  
pianta un tinnulo suono che si perde



tra i fumi della sera e i primi lumi  
punteggiano gli scali.

Nell'ora nuova le parole cadono  
tra noi leggere, e passano. Ti guardo  
in un molle riverbero: non so  
se ti conosco: e so che più straniero  
non ti fui mai che in questo nostro tardo  
ritorno.....

Nel silenzio passato  
non era ombra di noi: nostro è soltanto  
il viso che forzato ora s'incide  
d'un sorriso.

In «Primato» mancano, per un errore tipografico, le divisioni strofiche e al v. 5 si trova «ogni segno tuo» al posto di «ogni gesto tuo». Nella *Nota* che accompagna la poesia si legge:

Nel vecchio taccuino dove ho ritrovato, anni fa, *Dora Markus*, c'erano anche questi appunti che portano la data del 5 settembre 1926. Li ho ritrascritti aggiungendovi un titolo un po' alla Browning (*Two in the Campagna*) e inserendo poche parole dov'erano dei vuoti o delle cancellature. Ho anche tolto due versi inutili. Ho compiuto, cioè, il lavoro che avrei dovuto fare allora, se avessi pensato che l'abbozzo poteva interessarmi dopo molti anni.

Nella lettera a Gianfranco Contini del 7 maggio 1943 si accenna alla lirica: «Vedrai un pendant di *Dora Markus* (5.XI.1926) in *Primato*; non so che valga, ma ci farò qualche soldo».

La presenza di *Due nel crepuscolo* all'interno della *Bufera* introduce un'eccezionale infrazione cronologica nella sostanziale linearità narrativa del libro. Si tratta infatti di un vero e proprio recupero archeologico dal «vecchio taccuino» del 1926, sulle cui pagine iniziò a delinearsi un primo «embrione di canzoniere» per Arletta (Grignani 1987: 53). Da poco uscita l'edizione Gobetti degli *Ossi di seppia*, il 1926 si connota come «anno di accumulazione, intensamente sperimentale» (Bettarini 2009a: 1), durante il quale furono stese poesie che sarebbero andate ad accrescere l'edizione Ribet del 1928 (*Vento e bandiere*, *Fuscello teso dal muro...*, *I morti*, *Delta* e *Incontro*), ad avviare la nuova raccolta delle *Occasioni* (*Vecchi versi* e *Dora Markus I*), o che invece sarebbero rimaste nel loro status di incompiute (*Destino di Arletta*, *Il sole d'agosto trapela appena...* e *Buona Linuccia che ascendi...*, apparsa però nella ristampa fiorentina di *Finisterre*). Proveniente dal medesimo cantiere è anche *Fluisce fra te e me sulla veranda...*, stesura primitiva di *Due nel crepuscolo*, la cui sorte del tutto particolare la manterrà quiescente per quasi vent'anni per farla poi risorgere nel pieno centro della *Bufera*.

Dopo un lungo silenzio, nel giro di pochi anni il componimento viene prima pubblicato in rivista e poi incluso nella struttura ordinata di una raccolta. Probabilmente un'ipotesi vagliata fu quella di «inserirlo da qualche parte in facsimile come simulacro del passato» se Montale aveva fatto fotografare il manoscritto inviandone

la riproduzione a Parronchi (Bettarini 2009a: 40). Benché rimaneggiata e portata a termine, la lirica mantiene tale funzione. Nell'edizione Barbèra di *Finisterre* è ancora evidente, per l'accostamento ai facsimili d'autografo della traduzione delle prime due strofe di *Ash-Wednesday* di Eliot e di *Buona Linuccia che ascendi...*, mentre nella *Buferà* è occultata all'interno di una più complessa strategia dispositiva.

Posto che già nel 1945 si prospettava come 'intermezzo' tra la sezione eponima e *Ultime* (cfr. Bettarini 2009a: 14), *Due nel crepuscolo* apre dal 1956 in poi il breve polittico ufficialmente deputato a questo ruolo. Ma, a ben guardare, da un punto di vista quantitativo la sezione non costituisce il reale spartiacque del libro, essendo solo la terza di sette e comprendendo la diciannovesima, ventesima e ventunesima lirica su un totale di cinquantasette. In anticipo sulla collocazione che il titolo sembrerebbe promettere se inteso solo rematicamente, *Intermezzo* è più che altro tale rispetto ai contenuti. O, meglio, ne assume il ruolo per creare uno stacco tra una prima maniera (*Finisterre* e la sua appendice bellica, *Dopo*) e una seconda che si inaugura con i '*Flashes*' e *dediche*, ma soprattutto permette di immettere nella trama della raccolta un argomento e un'ambientazione all'altro, proprio come accadeva nel parallelo operistico-teatrale. Di qui, l'estensione della cittadinanza anche ai brani in prosa – non senza autorevoli precedenti, sulla scia oltretutto della riproposizione del *mixage* in area ermetica –, ma sulla base di una parentesi già aperta a livello tematico, visto il tentativo dell'edizione Barbèra.

La terza sezione è dunque un *repêchage* memoriale della terra ligure e delle lontane estati monterossine, con il cerchio affettivo-sentimentale connesso. È una sorta di ultima celebrazione prima di riprendere il percorso con, da una parte, l'adesione al reale fenomenico e molteplice dell'*hic et nunc* (l'esplorazione della terrestrità nei viaggi dei '*Flashes*' e *dediche* e nell'eroticismo dei *Madrigali privati* per Volpe) e, dall'altra, la scommessa estrema, in opposta direzione, delle *Silvae*. Sospesa la narrazione al momento della liberazione dall'incubo della guerra, si affaccia la possibilità di dare voce alla memoria strenuamente difesa nel turbinio dei «ciechi tempi». È l'ora di un bilancio, seppure provvisorio come del resto lo saranno, quasi ossimoricamente, persino le *Conclusioni*. Non tanto, dunque, la speranza di salvezza – ingannevole e destinata solo a ripiegarsi su stessa – che balugina nella seconda strofa avrebbe indotto Montale al tardo inserimento della lirica nella *Buferà* (cfr. invece Montesperelli 1980: 72-73), ma la necessità, dopo la cesura della guerra e il tramonto della storia con Clizia, di un ripensamento della propria vita per andare avanti e ricostruire qualcosa dalla «cenere», o dal «bronco seppellito» come farà l'anguilla.

Questo non significa che non vi sia un allaccio a *Finisterre*, *plaque* autonoma in origine ma poi perfettamente integrata nel libro e ricchissima di irradiazioni. Come *Dopo* riprendeva principalmente il *Leitmotiv* dell'«antro incandescente» di stragi e bombardamenti, fornendo il *sequel* delle vicende che facevano da sfondo al ciclo incipitario, *Intermezzo* sviluppa, concretizzandolo, il tema larico-mnestico dell'*Arca* e di *A mia madre*. Ma anche, più sotteraneamente, l'allusione alla maschera di *Personae separatae* o l'atmosfera di disfacimento e finzione di *Serenata indiana*. Le connessioni tuttavia non si fermano certo all'immediato *entourage*, in virtù della dilatata diacronia che non permette di recidere i legami con le poesie arlettiane del 1926 e nemmeno con alcune delle riflessioni filosofiche di quegli anni, volte a rielaborare Bergson, a cui va aggiunto il dichiarato rapporto con i modelli stranieri.

*Due nel crepuscolo* rimanda infatti a *Two in the Campagna* di Browning, della quale condivide altresì le «unità lessematiche» e uno «spazio psicosimbolico» che si regge sulla paradigmaticità della cornice, dove la descrizione di una natura svuotata di consistenza trapassa in puro «atto mentale» (Montesperelli 1980: 64: 75 e 67). È dunque un omaggio alla linea metafisica verso cui Montale si sente debitore (cfr. Lonardi 1980: 121) e che qui sfrutta a pieno per le campate argomentative del discorso, non esente dalle sfumature del tecnicismo nel «chiarore» definito «subacqueo», nel «mezzo» dantesco sinonimo di atmosfera (cfr. Bettarini 2009a: 50) o nell'«atto» che «si spezza su un cristallo» secondo le leggi della fisica (e anche qui potremmo indicare un precedente in Dante, *Par.*, I, 49-50: «E sì come secondo raggio suole / uscir del primo e risalire in suso»). Il nitore ragionato del linguaggio contrasta tuttavia con il quadro serotino che «deforma / col profilo dei colli anche il tuo viso», rendendo lo spazio circostante e ciò che esso contiene «sfuggevole», imprevedibile all'intelligenza bergsonianamente calcolante. È già in questo binomio che inizia il dramma gnoseologico poi sviluppato lungo l'intera lirica, poiché lo «smarrimento» imputato al crepuscolo è in realtà quello del poeta, dimidiato tra l'ansia conoscitiva e la continua verifica dell'imperscrutabilità del reale, che resta sigillato («quest'aria scesa a sigillare il torpore dei massi»).

Il momento vespertino richiama la dimensione delle *Occasioni*, con le attese di epifaniche visitazioni suscitate dall'ora anfibia, dall'enigmatica liminarità che apre ad altri mondi. Ed è il momento tipico dell'umbratile Arletta, la «sommersa» che, inibita fino all'invenzione di una morte prematura e alla cassatura del nome, riaffiora per vie traverse fino all'epilogo dell'*Opera in versi* di Montale. Ma il «sortilegio» dell'«aria» impedisce ogni comunicazione, richiudendo fin da principio qualsiasi spiraglio («entra senz'orma, / e sparisce, nel mezzo che ricolma / ogni solco e si chiude sul tuo passo») e respingendo la donna nelle acque del rimosso (il «chiarore» non a caso è «subacqueo»). Il «soffio», così vicino all'*élan vital* di bergsoniana memoria (cfr. De Caro 2007: 77), per un attimo «risollewa le valli in un frenetico / moto» (ma nella prima stesura, con tangenza più scoperta, «risollewa la vita») promettendo un riscatto, mutilato però, sulla cesura imposta dai puntini di sospensione, dalla strofa conclusiva. Al «punto di fuga» segue il ripiegamento (Bettarini 2009a: 51), che va a rinfoltire la serie dei molti miracoli mancati degli *Ossi* o delle *Occasioni*.

La sconfitta si drammatizza nelle «parole» che, benché «leggere», «cadono», inghiottite nella fluidità del «mezzo» (già la propria «voce» era percepita come «spenta all'aria che non la sostiene») o troppo deboli per colmare la distanza non rimarginabile, addirittura epistemica, tra il poeta e la donna. Di nuovo il tema, non privo di risvolti metaletterari, dell'inermità della parola di *Personae separate* («È poca cosa la parola»). Ma la stessa atmosfera scopre ora del tutto la sua natura minacciosa, nel «molle riverbero» parente delle «molti / meduse della sera» degli *Orecchini*. Che l'interlocutrice sia Arletta è confermato, al di là dell'altezza cronologica della prima stesura e della contestualizzazione nella produzione di quell'anno, da alcuni indizi, sparsi ma inequivoci, come il «tardo / ritorno», il «soffio», il tipico *senhal* del «passo», o il tendere verso di lei la mano («s'io levo / appena il braccio») che ripete il foscoliano gesto di *Incontro* (cfr. Grignani 1998b: 21). È inoltre probabile che una primitiva lezione, poi biffata, recasse proprio il nome di Arletta (cfr. Bettarini 2009a: 43). Lo scenario è infatti monterossino se, come sembra dalla rete intertestuale, la «veranda»

che precedeva il «belvedere», caduta insieme all'omofono «che domanda», è la stessa che compare nel *Ritorno* («ecco / ancora quelle scale / a chiocciola, slabbrate, che s'avvitano / fin oltre la veranda / in un gelo policromo d'ogive»), ossia quella di villa Montale (cfr. Bettarini 2009a: 43 e 52).

Lo straniamento scaturisce dunque dal «potere che grava attorno» e che rende all'improvviso aliena una realtà familiare, come in un «sortilegio» che avvolge gli elementi circostanti nel «torpore», alterando le percezioni. Ma è per l'appunto il disinnescamento dell'automatismo sensoriale consueto che rivela l'irrimediabile inautenticità che regola i rapporti e, prima ancora, l'estraneità dell'io a se stesso. Il soggetto si sdoppia in osservante e osservato, scendendo pensiero e corporeità, *res cogitans* e *res extensa*, palesando il pirandelliano inganno dell'identità. All'apice del percorso iniziato con *L'arca*, nel momento in cui si consegna alla memoria l'altissimo compito di salvaguardia dei valori in una sezione appositamente dedicata alla rielaborazione dei ricordi, questa finisce per mostrare il suo risvolto più inquietante, «insidiando l'identità dell'individuo, facendolo diventare altro da sé» (Cambon 1963: 122). È il tema del «je est un autre» di Rimbaud o, come propone la Bettarini, del mallarmeano *Igitur* («un personnage dont la pensée n'a pas conscience de lui-même, de ma dernière figure, séparée de son personnage par une fraise arachnéenne et qui ne se connaît pas»), di cui una rielaborazione in prosa si trova nella recensione a *Il borgo* di Saba, scritta da Montale nello stesso 1926 (cfr. Bettarini 2009a: 48-49):

Passa il poeta nelle vie del borgo [...] e ricorda come in questo suo 'calarsi' uomo tra gli uomini lasciasse uno spiraglio per contemplarsi da quello, e godere del bizzarro spettacolo di un sé diverso da se stesso; e come l'incrinatura divenisse crepa, e tosto crollasse l'incantesimo. Siffatto antico smarrimento che ancora riassume il poeta nelle vie del borgo ormai mutate, è tradotto in alte e stupefatte parole (*SMP*: 126).

L'incrinatura è qui data dall'«atto» che «si spezza su un cristallo», che nella redazione iniziale era un ancora più esplicito «schermo tremulo», affine a quel «tremulo vetro» di *Vasca* e pertanto poi mutato. Poiché «ogni ipotesi di movimento [...], di vita quindi, ha come contropartita il fallimento conoscitivo», «l'unica conoscenza possibile [...] è un'alterazione» (Bettarini 2009a: 21-22). Come in *Ballata scritta in una clinica*, dove lo scarto («lo specchio / di me più non era lo stesso») era rivelatore di un destino palesato, lo specchio di *Due nel crepuscolo* diventa paradossalmente il mezzo per scardinare la percezione interna dell'io fornendo un punto di vista esterno, dal quale appare con chiarezza la meccanicità fittizia dei gesti e delle relazioni. Un «gesto» che viene dunque svuotato di senso, ribaltando la pregnanza e la garanzia di irripetibilità individuale che gli era associata in *A mia madre* («il gesto d'una / vita che non è un'altra ma se stessa», «la domanda che tu lasci è anch'essa / un gesto tuo, all'ombra delle croci»), dopo un travagliato itinerario che passa per la variante alternativa del «segno»-*signum* per poi tornare alla prima ipotesi (cfr. Bettarini 2009a: 44-45).

Interessante, per la specifica scelta del «levare [...] il braccio», è il rimando ad alcuni passi della *Filosofia dell'intuizione* e dell'*Évolution créatrice* di Bergson riportati da De Caro (cfr. De Caro 2007: 78-79):

Quando voi alzate il braccio fate un movimento di cui avete, internamente, la percezione semplice; ma esternamente, per me che lo guardo, il vostro braccio passa per un punto, poi per un altro punto, e fra questi due punti ce ne saranno degli altri, in modo che, se comincio a contare, l'operazione non finirà mai (Bergson 1909: 17)

Pensiamo... ad un gesto come quello del braccio che si solleva; poi supponiamo che il braccio, abbandonato a se stesso, ricada [...]: con questa immagine di un gesto creatore che si disfà avremo già una rappresentazione più esatta della materia (Bergson 1936: 133).

Se convenzionale è l'unità dell'io, tanto più lo sarà il legame tra i due protagonisti. Il 'tu', un tempo parte integrante dell'esistenza del soggetto, diventa alterità non più riconoscibile. L'incomunicabilità del «tardo / ritorno» giunge al parossismo delle «maschere» e di sorrisi forzati: «pochi istanti hanno bruciato» un passato condiviso. Ancora De Caro propone, per la conclusione, un parallelo con le *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij, che terminano con l'ultimo incontro del protagonista con Lisa, caratterizzato anch'esso da maschere, sorrisi forzati e silenzi (cfr. De Caro 2007: 79-85).

Tre strofe: la prima visivamente bipartita dalla frattura di un endecasillabo in due emistichi (settenario e quinario, con sinalefe); le altre due idealmente unite, al contrario, con il medesimo procedimento, per cui il quaternario iniziale della terza strofa si riallaccia al settenario conclusivo della seconda ristabilendo un endecasillabo. L'inganno dell'identità che «si spezza su un cristallo» si ripropone dunque anche nella veste formale.

Molteplici le rime: *belvedere:potere; deforma:orma*, in assonanza con «ricolma»; *viso:reciso*, che si ripropone nel finale con *diviso:sorriso; chiarore:torpore*; l'imperfetta *passo:massi; riverso:diverso; ignota:remota; m'appartiene:sostiene; giorno:ritorno; guardo:tardo*. Solo la strofa centrale risulta priva di rime al suo interno, compensate tuttavia dal legame che si viene a creare tra le sdruciole «ultima», «frenetico», «tinnulo», «rapide», «disegnano», immediatamente agganciate ad «attornito» della strofa precedente e a «cadono» della successiva.

La negatività della situazione rappresentata si esprime nelle serie rimica *viso:reciso:diviso:sorriso* (cfr. Grignani 1987: 68), che costituisce lo scheletro fonico portante, chiudendo in cerchio la lirica (cfr. Montesperelli 1980: 69). L'avvio è tutto intessuto sui nessi consonantici labiali-alveolari che restituiscono il liquido «chiarore» dell'aria (cfr. De Caro 2007: 76), mentre le due 'voci' si giocano l'una su due sole vocali, /é/ e /ó/, con esito «virtuosistico, trobadorico», l'altra sull'intera gamma vocalica in «uno spartito implicitamente vitale» (Bettarini 2009a: 46).

\*

1. *Fluisce... belvedere*: già il verbo d'apertura rende acquatica l'atmosfera, insinuando la minaccia medusacea dell'inconoscibile. Ma il termine riporta anche allo

scorrere indefinito del tempo, alla *durée* di bergsoniana memoria (cfr. De Caro 2007: 77). Al posto di «belvedere» nel manoscritto si trova la lezione «veranda», che chiarisce l'ambientazione monterossina, con un probabile riferimento a villa Montale, che nel *Ritorno* è ricordata per le «scale / a chiocciola, slabbrate, che s'avvitano / fin oltre la veranda / in un gelo policromo d'ogive» (cfr. Bettarini 2009a: 43 e 52).

2-3. *un chiarore... viso*: inizia il «sortilegio» straniante che denuncia l'inconoscibilità del mondo e l'incomunicabilità tra gli individui, con il verbo «deforma» in posizione non a caso rilevata dalla fine del verso e dall'*enjambement* (cfr. Montesperelli 1980: 74). Il «chiarore» dell'aria non può che essere «subacqueo» (o «d'acquario», secondo la prima redazione) in prossimità della «sommersa» Arletta.

4-5. *Sta... tuo*: ogni gesto della donna, invece di formare un tutt'uno indistricabile con la sua identità, appare come staccato da lei, meccanico e insensato. Secondo l'analisi condotta da Adelia Noferi sull'importanza di buche e interstizi in Montale, «nei componimenti della *Bufera* che segnano il ritorno segreto di Arletta» si delinea «una cripta ormai chiusa e serrata, nella quale l'Io e il Tu insieme, e quella loro fusione nel *noi*, sono stati "espulsi" da soggetto e chiusi nell'interno-esterno del *caveau* dell'inconscio artificiale, e ivi custoditi come estranei» (Noferi 1997: 173).

5-7. *entra... passo*: il «gesto» dell'interlocutrice non lascia traccia e viene immediatamente inghiottito nella densa atmosfera che riempie tutto, che cancella anche il suo passo (che per ipallage ha suggerito l'«orma» in relazione al «gesto»). «Mezzo» è termine «di sapore scolastico», con un autorevole precedente in Dante, *Purg.*, I, «nel sereno aspetto / del mezzo» (Bettarini 2009a: 50).

8-10a. *con me... massi*: lo spazio riunisce il poeta ad Arletta («con me tu qui»), ma non può rimarginare la distanza che si è creata. Nessuna azione riparatrice, nessun riscatto è possibile (il passato è ormai «sigillato») e infatti la frase è nominale, priva di verbo di modo finito. Nel «torpore dei massi» la memoria inizia già a delinearsi come «letargo» (così in *Voce giunta con le folaghe*) e gravoso ostacolo che riasorbe il soggetto nell'*impasse*.

10b-13. *Ed io... di me*: anche il poeta è immerso nel medesimo «sortilegio» che ha mutato la percezione dello spazio circostante e che gli impedisce di riconoscersi guardandosi dall'esterno. Zollino rinvia al *Compagno dagli occhi senza cigli di D'Annunzio*: «Il mio atto forsennato e lucido si disegnava già fuori di me; non più m'apparteneva, compiuto; discordava stranamente con l'impulso che l'aveva mosso» (cfr. Zollino 1989: 329).

13-17. *s'io levo... m'appartiene*: anche il semplice gesto di alzare il braccio – e l'esempio potrebbe essere tratto da Bergson (cfr. De Caro 2007: 78-79) – risulta straniante, poiché l'immagine, rifranta su un «cristallo», non corrisponde già più all'«atto», essendone solo una proiezione, un'inconsistente traccia («memoria») non più riconoscibile («ignota») e ormai irrimediabilmente staccata dal soggetto. Il manoscritto recava «schermo tremulo», in rapporto analogico con il «tremulo vetro» di

*Vasca* e con il «trito vetro» del *Sole d'agosto trapela appena...* e per questo mutato, secondo una predisposizione alla *variatio*, in «cristallo». Ma il passo richiama anche, per contrasto, «Come per acqua o per cristallo intero / trapassa il raggio, e no 'l divide o parte» del IV canto della *Gerusalemme liberata*, che a sua volta rielaborava il «com'acqua recepe / raggio di luce permanendo unita» di *Par.*, II, 35-36.

18-20. *se parlo... sostiene*: così la propria voce è ascoltata come qualcosa di estraneo, mentre scende a un timbro sentito lontano o si spegne nel silenzio, nell'aria che non la propaga.

21-23. *Tale... smarrimento*: lo «smarrimento» è legato al momento liminare del crepuscolo, quando il giorno stremato («in queste sere / <stremate>») legge la Bettarini nella stesura originaria) giunge al termine.

23-28a. *poi un soffio... scali*: per un attimo sembra aprirsi un varco, la possibilità di un 'miracolo', con un bergsonian «soffio» (cfr. De Caro 2007: 77) che riattiva le «valli» e suscita tra le «fronde» un sottile e squillante «suono» che si diffonde, attutendosi, tra le brevi «fumate» dei porti, mentre le prime luci profilano gli «scali» marini.

28b-29. *le parole... cadono*: ma la speranza si ripiega su se stessa, le parole «cadono» nel nulla per la sostanziale lontananza tra i due e perché svuotate di senso e quindi troppo «leggere» per giungere a destinazione. Se nel frammento *Il sole d'agosto trapela appena...* compare «pròvvida» una «fredda vampa che (ci) (ri)lega / noi stessi a noi, ci ricompone in una / certezza», qui la scissione non si salda e l'incomunicabilità resta.

29-33. *Ti guardo... ritorno*: il dramma è appunto gnoseologico («non so se ti conosco») e questo «tardo» incontro, troppo a lungo procrastinato (cfr. De Caro 2007: 76), sancisce solo una immedicabile frattura, ancora una volta sulla traccia (ma qui rovesciata) di Dante, *Inf.*, V, «questi, che mai da me non fia diviso» (cfr. Nosenzo 1994-1995: 291). Nel *Sole d'agosto trapela appena...* il «nembo della luce» riconduce al poeta la donna «quasi <fatta> | nemica».

33-36. *Pochi istanti... sorriso*: in pochi attimi tutto il passato condiviso si è annullato nell'attuale estraneità: i protagonisti, divisi come il forte *enjambement* che separa le «due / maschere», sono volti impenetrabili su cui è scavato a forza un convenzionale «sorriso».

## Dov'era il tennis...

Pubblicata con il titolo esteso *Dov'era una volta il tennis...* in «Lettere d'Oggi», a. V, n. 3-4, Roma, marzo-aprile 1943, insieme a *Passata la Madonna dell'Orto...* (poi *Visita a Fadin*), *Il lieve tintinnio del collarino...* e *La fuga dei porcelli sull'Ambretta* (poi seconda strofa di *Verso Siena*), sotto il comune titolo di *Visite*. Presente in *Fin*<sup>2</sup> nella sezione *Ultime* e in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Segnaliamo le seguenti varianti di «Lettere d'Oggi», rimandando per quelle interpuntive direttamente all'apparato di *OV*: «e raspano, famelici, pochi conigli. Qui venne un giorno a giocare S., biancovestita, nelle prime ore del pomeriggio» (rr. 3-5), «ha un paesaggio come questo, e sia pur opposto, nella memoria, che dovrà restare per sempre il suo paesaggio; è curioso» (rr. 8-9), «il perché di S. e della partita interrotta» (r. 12), «dev'essere la stessa» (rr. 17-18), «a colpi di pesos» (rr. 23-24), «in certe zone» (r. 28), «un Nettuno gigante in scultura nessuno apparve mai più dopo il decesso del Leone del Callao» (rr. 32-34), «veranda a soffietto affrescata di peri e meli» (rr. 34-35), «sudatissimi agi» (r. 37). Altre varianti minime, sia della redazione apparsa in rivista che del brano inserito in *Fin*<sup>2</sup>, sono state registrate da Augusta Brettoni (cfr. Brettoni 1978: 59-62); del dattiloscritto *47P* da Silvia Morgani (cfr. Morgani 2007: 19-24).

Nelle *Note* alle edizioni si legge: «*Dov'era il tennis...* È del '43 come la precedente. *Del salón* ecc.: dalle *Rimas* di Bécquer. Bovindo (da *bow-window*) era parola in uso in quei paesi». Nella lettera a Contini del 7 maggio 1943 Montale chiede all'amico: «Quando avrai letto le mie prosucce in *Lettere d'oggi* (ma non pensavo le stampassero con tanto spicco e pretesa) dimmi se ho fatto male a pubblicarle». Infine, nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 aggiunge: «*Dov'era...* Lo sciaccherà (schiaccia e tira 'spremi') è il vino da dessert che si fa nelle Cinque Terre. Il parente maniaco era un mio cugino. Gli altri personaggi sono quelli di Donna Juanita» (*SMA*: 1519).

Alla riesumazione di *Due nel crepuscolo* dalle pagine del «vecchio taccuino» si aggiunge ora l'eccezionalità di due pezzi in prosa all'interno di una raccolta così intensamente lirica come *La bufera*. La svolta stilistica di *Satura* è infatti lontana, eppure nel pieno sviluppo della vicenda poetica, proprio nel cuore del libro, compaiono due «*petits poèmes en prose*» (*PR*: 575) che testimoniano una sotterranea apertura al diverso genere. L'accostamento di prosa e poesia, che tanto influenzerà la ricerca linguistica della cosiddetta seconda maniera, si trova *in nuce* già nel parallelo lavoro che porterà alla concomitante pubblicazione, nel 1956, della *Bufera* e della *Farfalla di Dinard*. Secondo l'analisi dei curatori dell'*Opera in versi* le due opere sarebbero infatti legate a filo doppio non solo da ragioni cronologiche, ma anche dal nesso che



si instaura tra il racconto eponimo della seconda, paragonabile a un mottetto trasfigurato dalle coordinate narrative, e le prove che concludono *Intermezzo*, che *a posteriori* risulteranno essere l'«incunabolo delle "poesie non-poesia"» (*OV*: 838).

Del resto, come Montale stesso affermerà tre anni dopo la composizione di *Dov'era il tennis...* e *Visita a Fadin*, «il grande semenzaio d'ogni trovata poetica è nel campo della prosa. Una volta tutto era esprimibile in versi e questi versi sembravano, e talvolta erano, poesia. Oggi si dicono in versi solo determinate cose» (*SMA*: 1478). Da allora la fertilità dell'osmosi tra i confini sarà spesso ribattuta in varie interviste, anche ribaltando i termini della questione come nella dichiarazione rilasciata a Bruno Rossi nel 1962: «A volte ho scritto in prosa, ma era una falsa prosa. Mancavano gli 'a capo' e li ricostruivo immediatamente» (*SMA*: 1626). In questi brani Montale presenta dunque su «un altro piano, di ripiegamento discorsivo e a tratti sostenutamente ironico, non solo l'identico panorama mentale, ma certe peculiarità di apprensione stilistica comuni anche ai versi» (Solmi 1976: 280).

La particolare struttura di *Dov'era il tennis...* ruota infatti attorno ad espedienti retorici tipici della lirica quali la ripetizione («nelle ore di libera uscita», «nelle prime ore del pomeriggio», oltretutto in rapporto equivoco con l'avverbio «ora»; «È curioso pensare», «è curioso che l'ordine fisico»; «due sorelle, due bianche farfalle», che tra l'altro è un perfetto novenario per anacrusi con forte consonanza interna; «vennero un giorno a giocare», «vennero un giorno i mariti»), la predominanza della paratassi, la creazione di unità melodiche. Come ha dimostrato Augusta Brettoni, la tendenza alla posposizione del soggetto, l'abbondanza di sdrucchiole, i sottoinsiemi isometrici, il frequente ricorso all'asindeto controbilanciano la scelta prosastica piegandola a esiti lirici (cfr. Brettoni 1978: 57-66). Sulla concatenazione dei fatti e sulla centralità dei personaggi che irrobustiranno l'ossatura della narrazione nella *Farfalla di Dinard* qui prevale una panoramica soggettiva più riflessiva, dove i dettagli cadono in nome della concisione ellittica propria della versificazione (cfr. Sboarina 1989: 212-213), tanto che l'analisi metrica di Gianfranca Lavezzi ha potuto rilevare un'occulta presenza di ritmi dattilici (cfr. Lavezzi 1981: 171-172).

Tuttavia, anche a detta dello stesso Montale, il modello non è quello della prosa d'arte (cfr. invece Solmi 1976: 280; Grignani 1987: 44), bensì la tradizione dei *poèmes en prose*, paradigmaticamente elevati a titolo di una raccolta da Baudelaire: «La prosa che precede doveva figurare nel mio libro *La bufera e altro* che apparve nel 1956. Ma fu scritta nel '43 e ora non so perché io l'abbia esclusa da una raccolta dove pure compaiono due altri *petits poèmes en prose*» (*PR*: 575). Il riferimento è a *Il lieve tintinnio del collarino...*, pubblicato sullo stesso numero del «Corriere della Sera» il 18 maggio 1969, ma proveniente da quel numero di «Lettere d'Oggi» dove, nel marzo-aprile 1943, erano apparsi *Dov'era il tennis...* e *Visita a Fadin*. La ragione della mancata inclusione nella *Bufera* (ma prima ancora nell'edizione Barbèra di *Finisterre*) è stata indagata da molti critici, chiamando in causa ora la tipica strategia di depistaggio (cfr. *OV*: 836-837), ora cautele politico-ideologiche (cfr. Sebastiani 1998: 481-486). Scaffai lega invece la scelta a una probabile volontà di evitare un effetto di ridondanza, per la collisione tra il personaggio di Erasmo e Fadin, il cui insegnamento di «decenza quotidiana» rientra maggiormente nel tono di *understatement* verso il quale si indirizza a quest'altezza la *Bufera*. Si sarebbe insomma venuto a creare, da

più punti di vista, un attrito con la tematica di *Intermezzo* (cfr. Scaffai 2009: 383-384).

Il collante tra i pezzi della sezione è, infatti, innanzi tutto la rievocazione memoriale autobiografica, sulla scorta, come abbiamo già accennato nell'introduzione a *Due nel crepuscolo*, di un bilancio esistenziale retrospettivo. La conferma ci è data dall'inserzione, sul numero di «Lettere d'Oggi», del frammento dedicato «A G. P. cartolina»: «La fuga dei porcelli sull'Ambretta / notturna al sobbalzare della macchina / che guarda, il carillon di San Gusmè / e una luna maggenga, tutta macchie». E di conferma si tratta se questi versi diverranno di lì a poco la strofa centrale, con tanto di trapianto esplicitato dalle parentesi, di *Verso Siena*, che significativamente si conclude con «La scatola a sorpresa ha fatto scatto / sul punto in cui il mio Dio gittò la maschera / e fulminò il ribelle», ossia su una metafora del meccanismo mnestico. Sintomatica è tra l'altro l'anticipazione di questa chiusa, seppure a livello puramente lessicale, nel sintagma «gettata la maschera» che si trova in *Dov'era il tennis...*

Il ricordo, proprio perché personale («certe zone» diventa «queste zone»), si trasforma immediatamente in mito, come indica l'*incipit* che ricalca il noto stilema d'avvio, «c'era una volta...», codificato dalle favole (cfr. Brettoni 1978: 68). A ben guardare fiabesca è anche la conclusione delle vicende della signora Paquita e dei suoi discendenti, dei quali è detto che «non si seppe più nulla». Tutta la prosa è incentrata sullo scontro tra la dimensione mitica e il divenire della storia (cfr. Brettoni 1978: 67-68 e 74), tra la persistenza della natura e la rapidità effimera della parabola umana. La narrazione è fitta di riferimenti temporali («nelle ore di libera uscita», «un giorno», «nelle prime ore del pomeriggio», «fra poco», «dopo», «fin ch'esso durò», «poi», «dapprima», «anche nel più caldo giorno d'agosto»), con una particolare insistenza sul raffronto tra passato e presente («una volta [...] ora»), sull'onda del quale la natura inanimata appare inscalfibile («verso levante la vista era (è ancora) libera», «le umide rocce del Corone maturano sempre l'uva forte»), il «paesaggio, immutabile», l'«ordine fisico [...] lento», «la grotta [...] dev'essere rimasta la stessa»), mentre l'uomo o le altre forme di vita ne escono sconfitte («il parente maniaco non verrà più», «il fiore [...] destinato a una vita di pochi istanti», «non sempre ci furono eredi»). Anzi, alcune riprese anaforiche che garantiscono l'unità sul piano stilistico ne rivelano invece la disgregazione a livello più profondo, mostrando le mutazioni indotte dal corso della storia («qui vennero un giorno a giocare due sorelle», i cui futuri mariti «vennero un giorno» e «fecero man bassa su quel ben di Dio») o, come vuole Lupe-ri, dal sopravvento della civiltà industriale (cfr. Luperini 1986: 135).

A parte un unico ancoraggio cronologicamente preciso («ai tempi dell'inno tripolino»), gli altri indicatori temporali contribuiscono a mantenere la vicenda entro un alone generico e allusivo; ma la «cancrena» della storia corrompe l'Eden originario, la sua linearità unidirezionale spezza il cerchio dell'acronica fissità del mondo infantile. La memoria sopraggiunge allora in aiuto, proponendosi come riparatrice di quel trauma, per ricostruire il *temps perdu* in uno sforzo conservatore. Perché «il museo sarebbe impressionante se si potesse scoperchiare l'ex paradiso del Liberty», dove si noterà il ricorso alla metafora del «museo», nonché l'esplicita connotazione della «Villa color crema» – così l'aveva soprannominata l'autore da bambino – come «paradiso», cui seguirà a brevissima distanza, in un pleonaso non casuale, il «paradiso terrestre» del «bovindo affrescato di peri meli e serpenti». Del resto l'autenticità esi-

stenziale è reperibile solo in quei luoghi monterossini irreversibilmente radicati, là dove la «vita» può accendersi «a lampi» (con un calco quasi perfetto della «vita che dà barlumi» del *Balcone*). L'esorbitanza spaziale è una premessa indispensabile per uscire dal circuito della necessità («qui siamo perfettamente defilati, fuori tiro»).

Ciò non implica, tuttavia, una totale immedesimazione del narratore nella materia narrata, un'indiscriminata abolizione delle distanze, che sono anzi mantenute (cfr. Forti 1973: 240-241) grazie all'uso di verbi che Weinrich avrebbe catalogato come 'commentativi' (cfr. Brettoni 1978: 69-70) e al filtro dell'ironia. In questo microcosmo reinventato *ex post* convivono i più disparati prestiti linguistici, dalle voci liguri ai termini spagnoli, passando per il francese e l'inglese. In particolare, gli inserti spagnoli restituiscono, seppur non inseriti all'interno di un discorso diretto, il «*criollo*» di Donna Juanita, «la pingue farfalla che non giunse mai ad apprendere bene la nuova lingua pur dimenticando a metà il suo dialetto e quasi del tutto l'italiano che non aveva mai conosciuto troppo» (PR: 21). Nell'orbita è attratto anche Bécquer, già autore dell'esergo dei *Mottetti*, di cui stavolta è citata la settima *Rima*, dove l'ispirazione poetica è paragonata all'armonia addormentata tra le corde di un'arpa abbandonata che solo una mano femminile può risvegliare. Omesso il verso intermedio, ne scaturisce la terzina in corpo alla prosa (cfr. Puppo 1984: 423; Barile 1998: 110-111). È nella villa del Gigante di Paquita, ossia nell'infanzia perduta, che risiede dunque la matrice mitopoietica.

Gli agganci agli eventi biografici che sottostanno a *Dov'era il tennis...*, dove si trovano solo dei rapidissimi accenni, vengono poi disseminati in più luoghi, ogni volta, però, con qualche travestimento mistificatorio, per cui il «Leone del Callao» diventa Don Pedro de Lagorio in *Donna Juanita* e un ingegnere in un'intervista per «La Nazione» del 6 maggio 1978: «E donna Juanita! Era la moglie di un ingegnere [...]. Avevano costruito un enorme palazzo, ma ora non c'è più. L'ingegnere si era dato alla politica. Era sicuro di sbaragliare il suo avversario, che si chiamava Fiamberti». Se già nel racconto della *Farfalla di Dinard* il misterioso marito di Juanita aveva mutato la terra ubertosa della sua fortuna economica dal Callao, città portuale del Perù, a Buenos Aires in Brasile, in questo colloquio (riportato anche in Martelli 1991: 97-99) si trasforma addirittura in un ingegnere, con un vistoso cortocircuito con l'ingegner Levacher che aveva progettato la statua del Nettuno. Come si può ricavare dalla testimonianza della Gibelli (cfr. Gibelli 1989), nipote di Donna Juanita, all'impresa fu dato risalto da un articolo corredato di foto di Guelfo Civinini, giornalista noto all'epoca, che occupò ben due pagine dell'«*Illustrazione Italiana*». Con l'aiuto di Levacher, la statua del Nettuno fu realizzata, per metà nello studio e per metà lavorando direttamente sulle impalcature tra le rocce, dallo scultore Minerbi, originario di Ferrara e non di Pietrasanta come è invece affermato nella *farfalla* (cfr. Contorbia 1999: 123-124). Sulla schiena del Gigante (così era anche chiamata la statua) venne costruita una conchiglia che fungeva da terrazza del parco della villa.

Le «due farfalle» che volteggiano giocando a tennis sono dunque le figlie di Paquita-Juanita più che l'ombra di Annetta e di Memmina come vorrebbe De Caro, che si appiglia al simbolo della farfalla, già presente, tramite Gozzano, in *Vecchi versi*, e alla sigla S. che compariva nella prima redazione, dietro la quale si nasconderebbe Silvia, l'archetipo leopardiano generatore della figura di Arletta (cfr. De Caro 2007: 75 e 110). Paquita aveva invece trascorso l'infanzia in Argentina, dove il padre con-

duceva la Casa Bancaria degli avi, e, tornata nella patria d'origine, l'Italia, aveva poi sposato l'avvocato Giovanni Pàstine. È lui il «Leone del Callao» che, tornato da un lungo soggiorno in America come gli esuli-*revenants* delle *Cinque terre* (cfr. *PR*: 235), si mise in politica, perdendo contro il candidato avverso (cfr. Contorbia 1999: 123). Nell'epilogo compare anche il padre del poeta, che tornerà in veste fantasmatica in *Voce giunta con le folaghe*, descritto nell'atto di mettersi addosso uno «scialle di lana» anche d'agosto. L'amore di Domenico per le abitudini e il borbottio quasi cantato «*il fait bien froid, bien froid*» dopo il pranzo è ricordato anche da Nascimbeni nella *Biografia di un «poeta a vita*». Ma qui il freddo in procinto di giungere allude alla bufera bellica che fa da *fil rouge* lungo tutto il terzo libro montaliano, agli stravolgimenti di una storia che irrompe a devastare quello spazio edenico del passato, in realtà già minacciato dalla presenza del «serpente», che non manca nella pur rapidissima illustrazione oleografica del «bovindo».

La prosa, pur costruita attorno a un'ossatura narrativa (la storia della famiglia di Paquita e della sua villa), mantiene molti legami con il genere lirico, a partire dal fitto tessuto retorico che la percorre, fatto di anfore, calibrate riprese, parallelismi sintattici e isometrici (cfr. Brettoni 1978: 57-66). Appare inoltre evidente una continua ricerca fonica, attenta a consonanze e assonanze da cui scaturisce un effetto di salda unità stilistica. In questa direzione si muove anche il lavoro variantistico, in seguito al quale, ad esempio, il periodo «Qui venne un giorno a giocare S., biancovestita, nelle prime ore del pomeriggio» diventa «Qui vennero un giorno a giocare due sorelle, due bianche farfalle, nelle prime ore del pomeriggio», dove il ritmo e l'orchestrazione sonora si avvicinano a una struttura poetica, con un ulteriore nesso che si crea grazie alla modifica dei «famelici, pochi conigli» in «i conigli nelle ore di libera uscita».

La sintassi ha inoltre un andamento paratattico e asindetico, in cui si incastonano, in virtù della frequenza di parole sdruciole, ritmi dattilici (cfr. Lavezzi 1981: 171-172). Assai variati sono i tempi verbali, che spaziano dal passato remoto e dall'imperfetto al passato prossimo e al presente, fino al futuro e al condizionale. *Dov'era il tennis...* si presenta infine, sotto il profilo linguistico, un *pastiche* di vocaboli liguri («sciacchetrà», «arrembato», «lampare», «bovindo»), francesi («*il fait bien froid, bien froid*»), spagnoli («pesos», «dueña», «Paquita», «brazileiri»), inglesi («cargo», «Liberty»), portoghesi («milreis»), con inserti di una toponomastica memoriale e il ricorso alla citazione.

\*

1-3. *Dov'era... uscita*: si tratta del campo da tennis della «grande villa color crema, costruita a forza di mine e di quattrini su un'alta e impraticabile scogliera» (*PR*: 19), presso la quale il poeta bambino trascorse molte delle giornate dei suoi soggiorni estivi a Monterosso. La villa dei Montale si ergeva infatti non distante da quella della

famiglia della signora «Paquita». Il nucleo della prosa è già nella contrapposizione fortemente marcata tra «una volta» e «ora», che in un sorta di *ubi sunt* dichiara l'azione disgregante del tempo, la labilità della parabola umana e delle sue glorie, qui rappresentate, ironicamente e *in diminutio*, dai lussuosi vezzi architettonici di una villa. Il «rettangolo» di gioco focalizza uno spazio circoscritto, dal quale il narratore parte per la ricostruzione di quel passato lontano, per poi allargare lo sguardo fino alle terre d'oltreoceano e infine tornare quasi perfettamente al punto di partenza (cfr. Brettoni 1978: 71-73), dove tuttavia il «freddo» insinua la sua minaccia, lasciando prevedere la prossima fine di quel mondo.

4-5. *Qui... pomeriggio*: si tratta con ogni probabilità delle figlie della signora Paquita, che nel racconto della *Farfalla di Dinard* sono battezzate Pilar e Estrellita: «Dall'alto di una pinetina che sovrastava il suo giardino la spiaro poi tra le due figliole – Pilar e Estrellita – affondata in una sedia a sdraio» (PR: 19-20). Si noti l'insistenza sugli indicatori di tempo, a riprova della centralità del tema nella prosa e in tutta la sezione *Intermezzo*.

6. *Corone*: è la baia del Corone, un'insenatura dalla bellezza quasi tropicale dove le figlie della signora Paquita andavano spesso a giocare insieme a Eugenio e Marianna (cfr. Gibelli 1989: 18).

7. *sciacchetrà*: vino il cui nome deriva dalla contrazione dell'espressione «schiaccia e tira (spremi)» (SMA: 1519), tipico delle Cinque Terre, ricordato anche nell'omonima prosa di *Fuori di casa*, dove si palesa il suo valore simbolico, di salvaguardia della tradizione: «Ma oggi, dopo tanti innesti di nuove viti, esisterà ancora il vecchio *sciacchetrà* e potrà reggere a certi paragoni?» (PR: 236).

7-11. *È curioso... scancellarsi*: il paesaggio dell'infanzia, non a caso protagonista della raccolta degli *Ossi di seppia*, diventa *locus animi*, un archetipo mitopoietico ineliminabile.

11-15. *Ma... lampare*: l'«ordine fisico» campeggia «immutabile», mentre il resto è inghiottito dal vorticoso scorrere del tempo, senza un perché, senza il conforto di una spiegazione teleologica che giustifichi il divenire, il cui processo è paragonabile ai fenomeni naturali, che semplicemente esistono, all'interno di una legge meccanica che regge il mondo. Il «cargò» è una grossa nave da carico, ormeggiata («arrembato»). La «Palmaria» è un'isola all'estremità meridionale della Riviera di Levante che chiude a sud-ovest il golfo della Spezia. Le «lampare» sono grossi lumi ad acetilene che si appendono alla prua delle barche per la pesca notturna (la lezione «lampade» in *Fin*<sup>2</sup> è chiaramente un refuso per *lectio facilior*).

16. *l'iniquità degli oggetti*: la disomogeneità – ma non escluderemmo anche una certa sfumatura di ingiustizia, come poi sarà chiarito dai «truffatissimi agi» – degli oggetti, per cui risultano accostati nel medesimo paesaggio elementi naturali, carchi e barche da pesca e le architetture kitch delle ville, costruite negli stili più diversi.

17-21. *La grotta... istanti*: il riferimento è alla collezione di piante grasse del cugino Lorenzo («Un mio lontano parente era collezionista / di piante grasse»: *Le piante grasse*), la cui villa era situata poco sotto quella dei Pàstine. È lui il «parente maniaco», colto nel tentativo di immortalare con un «lampro di magnesio» – al pari dei *flashes* che connoteranno la successiva sezione della *Buferà* – la brevissima vita del fiore.

21-24. *Anche... milreis*: allusione, chiarita nel seguito della narrazione, agli eredi di Paquita. I «pesos» sono monete di origine spagnola diffuse in molti paesi del Sudamerica, mentre i «milreis» sono propri del Brasile.

24-28. *O forse... abbandonate*: gli arricchiti (la «sarabanda» ha come sempre in Montale un'accezione negativa, di movimento frenetico e scomposto) hanno forse mutato zona di insediamento, essendo ormai quelle terre abbandonate. Proprio per questo però, in quanto sottratte al più rapido corso della storia, esse diventano custodi degli ultimi barlumi di vita autentica, a sua volta radicata e protetta dalla memoria.

29-30. *Del salón... arpa*: i versi sono tratti dalla settima *Rima* di Bécquer, sull'ispirazione poetica.

30-37. *Eh sì... posterità*: la costruzione liberty è ancora quella della famiglia di «Paquita», che era stata abbellita, in vista di una lussuosa e «serena vecchiaia», da un'imponente statua di Nettuno. Frutto del lavoro congiunto dello scultore Minerbi e dell'ingegner Levacher, questa era stata eretta sulla scogliera, con sulle spalle una grande conchiglia usata come terrazzo. L'abbandono della villa è da Montale messo in relazione con la sconfitta elettorale e la morte di Giovanni Pàstine, soprannominato «Leone del Callao» perché aveva fatto fortuna in Sudamerica. In *Donna Juanita* i toni si caricano di un sarcasmo meno velato nel ricordo della medesima «costruzione del grande Nettuno e degli altri dei marini che reggevano sulle spalle la immensa ostrica del terrazzo», o di quando «don Pedro, preso da smanie politiche, si portò candidato nel collegio, come rappresentante del partito dell'ordine, perse di stretta misura contro un candidato radicale che pure spendeva meno di lui e si trovò in condizioni di non poter soddisfare il famelico artista. Don Pedro de Lagorio (sostituisca il nome, la prego) non resse al colpo. Trasportato al manicomio vi morì poco dopo, ruggendo (non l'avevano certo previsto i galoppini elettorali che lo proclamavano "il leone delle due rive", per impressionare coloro che come lui avevano fatto quattrini sull'altra sponda, a tremila leghe di distanza)» (*PR*: 20). L'insistenza, nel giro di pochissime righe, sulla dimensione paradisiaca del luogo («ex-paradiso», «paradiso terrestre») non è però ridicibile alla sola specola ironica, poiché quel microcosmo corrisponde realmente al mondo incantato dell'infanzia, fissato dalla rielaborazione mnestica in una lontana e intangibile sfera mitica. Come Montale precisa nelle *Note*, «bovindo [...] era parola in uso in quei paesi», derivata dalla catacresi e dallo storpiamento delle voci inglesi *bow* e *window* ed indicava un balcone coperto. I «truffatissimi agi» sono invece gli agi pagati con il frutto di truffe.

38-40. *Vennero... nulla*: nella *Farfalla di Dinard*, precisato il finale qui lasciato aperto, si legge: «Ma l'illusione doveva durar poco. I due generi, Ramirez e Bertrán, alti, voraci e forniti di lunghe basette, fecero scempio di tutto ciò che restava e tennero prigioniere le tre donne, caricandole di busse e d'ingiurie [...]. Poi quando non ci fu più nulla da vendere o da fracassare ripartirono tutti e tre "per le Americhe" (come dicevano i compaesani) dove si seppe che avevano fatto una triste vita e una peggior fine. Donna Juanita morì per prima; volle spicciarsi per timore di trovare occupato il *carregín* celeste al quale aspirava» (PR: 21-22).

40-42. *Uno dei discendenti... tripolino*: è Gui, il marito di una delle due figlie di Paquita, che combatté da ufficiale sul Carso, poi in Africa Orientale e infine nella seconda guerra mondiale, dove morì guadagnandosi una medaglia d'argento. L'«inno tripolino» si riferisce alla guerra italo-turca del 1911-1912 per la conquista della Libia.

43-50. *Questi oggetti... centesimi*: il «circolo vitale» è rotto dagli sconvolgimenti bellici, annunciati dal «freddo» della bufera in arrivo, percepito da pochi, tra cui il padre del poeta, ritratto nelle sue abitudini quotidiane che pertanto si caricano di valenze premonitrici, così come la presenza delle «falene» che torneranno a imbiancare lugubrementemente la Firenze percorsa dal «messo infernale» nella *Primavera hitleriana*.

## Visita a Fadin

Pubblicata con il titolo *Passata la Madonna dell'Orto...* in «Lettere d'Oggi», a. v, n. 3-4, Roma, marzo-aprile 1943, insieme a *Dov'era una volta il tennis...* (poi *Dov'era il tennis...*), *Il lieve tintinnio del collarino...* e *La fuga dei porcelli sull'Ambretta* (poi seconda strofa di *Verso Siena*), sotto il comune titolo di *Visite*. Presente in *Fin*<sup>2</sup> nella sezione *Ultime* e in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Riportiamo qui di seguito le varianti più consistenti presenti in rivista, rimandando per quelle minime all'apparato di *OV*: «di zucchero filato» (r. 11), che passa anche in *Fin*<sup>2</sup> e in *47P*; «Infine, l'ultima sosta del viaggio» (r. 12); «sparendo dalle corsie» (r. 14); «per quanto quello in cui ci moviamo noi ritardatari sia certo il solo, così pazzesco com'è, in cui la divinità può svolgere i suoi attributi, recitare dinanzi a se stessa la sua parte. (Di tanto ha bisogno per esistere, l'infelice?)» (rr. 23-28).

Nelle *Note* delle edizioni si legge: «*Visita a Fadin*. Di Sergio Fadin sono poi uscite postume le *Elegie* (con prefazione di Sergio Solmi), Milano, Scheiwiller, 1943». Nelle lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 Montale commenta: «*Visita a Fadin*. Carlina era sua moglie; si è poi risposata e dev'essere morta da poco. Suonava lo strumento degli angeli di Benozzo Gozzoli, forse il liuto» (*SMA*: 1519).

Posta a chiusura di *Intermezzo*, *Visita a Fadin* in realtà precedeva *Dov'era il tennis...* nell'edizione Barbèra di *Finisterre*. La dislocazione in ultima posizione allinea invece la prosa con il più ordinato disegno del libro del 1956, poiché, pur nella brevità della sezione, il *Leitmotiv* geografico-memoriale subisce uno sviluppo interno. Partendo, con *Due nel crepuscolo*, dalla rievocazione di un rapporto strettamente connesso alla sfera privata e affettiva del poeta, l'asse si sposta poi verso la maggiore oggettivazione della prima prosa, ottenuta grazie alla focalizzazione su personaggi esterni nonché implicita nella stessa scelta del genere, per giungere infine alla commemorazione dell'amico morto prematuramente. *Visita a Fadin* ha infatti un legame meno radicato con la terra ligure, che appare solo nel periodo di apertura e nel rapidissimo secondo paragrafo e che solo per una serie di circostanze si trova ad essere lo scenario dell'«ultima sosta del viaggio» del protagonista. Svincolata dalla preponderanza del criterio ambientale, questa seconda prosa si propone dunque di tirare le fila del bilancio retrospettivo compiuto, concentrandosi sull'insegnamento lasciato da Fadin, il cui valore testamentario ben si attaglia alla collocazione conclusiva.

Afferente alla cerchia intellettuale che gravitava attorno a Bazlen e a Solmi, poi frequentatore della casa dei coniugi Rodocanachi (cfr. Marcenaro 1991: 159-165), Sergio Fadin aveva pubblicato una piccola raccolta di poesie, *Prima fiorita*, ottenendo la recensione di Montale sul numero del 9 settembre 1928 della «Fiera Letteraria». Durante la guerra di Etiopia contrasse la tubercolosi (cfr. Barile 1998: 110) e al



ritorno, morto il padre e sopraggiunta la rovina economica (la famiglia di origine si era arricchita nell'industria), si dedicò al giornalismo. Trasferitosi con la madre e la giovane moglie a Rapallo, fu poi ricoverato all'ospedale di Chiavari dove morì l'11 gennaio 1942 a trentuno anni. Le liriche scritte dopo il rientro dall'Africa, già intrise di un malinconico senso della fine, furono raccolte e date alle stampe postume, sotto il titolo di *Elegie* e con un'introduzione di Sergio Solmi (cfr. Solmi 1943: 7-29).

Lo slittamento dalla terza alla seconda persona nel corso della narrazione fa trapelare il coinvolgimento dell'autore, che tuttavia mantiene asciutta la scrittura (cfr. Forti 1973: 241), anche in relazione all'esempio di «chi era sempre vissuto in modo umano, cioè semplice e silenzioso». L'«alta lezione» tramandata come eredità da Fadin è quella della «*decenza quotidiana*», giudicata «la più difficile delle virtù» proprio perché calata nella concretezza e nella ferialità di tutti i giorni. Un ideale di appartata discrezione e dignità, quindi, misurata sull'unico sistema di riferimento che la ragione può concepire finché si è in vita, ossia sul mondo terreno. Lo spazio umano, di quaggiù, emerge in primissimo piano, come il solo cui abbia senso rapportarsi, benché non sia escluso un «ordine diverso» delle cose in comunicazione osmotica con il nostro, se Fadin può uscire da questo per entrare in quello («Exit Fadin. E ora dire che non ci sei più è dire solo che sei entrato in un ordine diverso») e la «divinità» si manifesta nello spazio-tempo del fenomenico («l'unico in cui la divinità può svolgere i propri attributi, riconoscersi e saggiarsi nei limiti di un assunto di cui ignoriamo il significato»).

Il quesito che ne deriva, «Anch'essa, dunque, avrebbe bisogno di noi?», ritornerà in termini simili in due liriche del *Quaderno di quattro anni*: nell'incipitaria *Educazione intellettuale*, dove ribaltando il titolo flaubertiano ci si chiede «Se il caso si presenta in un possibile / non è intenzione se non in un cervello. / E quale testa universale può / fare a meno di noi? C'era un dilemma / da decidere (non per gli innocenti)», e in *Chi è in ascolto*, dove si afferma che «La verità scotta. / Il più che possa dirsi è appunto che / se può farsene a meno / questo è voluto da chi non può / fare a meno di noi». Nella pubblicazione in «Lettere d'Oggi» il problema era posto in modo ancor più radicale, correggendo immediatamente l'ipotesi di una dimensione altra con la considerazione «per quanto quello in cui ci moviamo noi ritardatari sia certo il solo, così pazzesco com'è, in cui la divinità può svolgere i suoi attributi, recitare dinanzi a se stessa la sua parte. (Di tanto ha bisogno per esistere, l'infelice?)». A partire da *Finisterre* l'assertivo «sia certo il solo» viene smorzato nel dubitativo «sembri alla nostra ragione l'unico» e il carattere fittizio della teatralità viene limitato alla «rappresentazione» della vita («il perché della rappresentazione ci sfugge», ma anche «Exit Fadin», che ricalca le didascalie dei copioni drammaturgici).

Ma non è tutto, perché la redazione del 1943 faceva chiaramente dipendere l'esistenza stessa della divinità dall'uomo. E non solo per il principio – proprio dell'empirismo inglese nei suoi sviluppi più estremi, poi dell'idealismo, ma prima ancora della speculazione cartesiana, sebbene volto in questo caso a obiettivi dimostrativi pressoché opposti – che lega la garanzia dell'esistenza alla sua pensabilità. *L'esse est percipi* di Berkeley è infatti piuttosto il pensiero che lascia emergere la lezione *ne varietur*, mentre nella stesura originaria la divinità viene sostanzialmente concepita come un personaggio d'invenzione, creato da autori che poi avrebbero avuto la necessità, un po' alla Feuerbach, di credere in una sua autonomia, di vederla recitare plausibil-

mente «la sua parte». Di nuovo nel 1945 subentra invece un condizionale («avrebbe bisogno di noi») e il *non-sense* del «pazzesco» mondo è imputato all'inopia di mezzi *a parte subiecti* («un assunto di cui ignoriamo il significato»). Nella versione definitiva, insomma, il dubbio insinuato, sempre nell'*understatement* grafico dell'inciso, è più sottile e allora davvero «se è una bestemmia [...] non è neppure la nostra peggiore». Nell'*Augurio* di *Auto da fê* tornerà tuttavia a galla il motivo del divino come ipostasi di forze interne all'uomo:

arte e scienza in tanto valgono, oggi, in quanto in esse e per esse si esprime in noi una forza superiore a noi stessi [...]. È essa, semplicemente, la vecchia battaglia del bene col male, la lotta delle forze divine che combattono in noi con le forze scatenate dell'uomo bestiale, con le buie forze di Arimane. In noi e per noi si realizza così una divinità, terrestre dapprima e poi forse celeste e incomprensibile ai nostri sensi, che senza di noi non potrebbe formarsi e riconoscersi (*SMA*: 66).

Rientrando nel testo così com'è stato inserito nella *Bufera*, se l'oltrecielo non è negato, è però per lo meno messo tra parentesi da un'esistenzialistica attenzione all'universo tangibile, che tra l'altro apre la strada all'adiacente sezione dei '*Flashes*' e *dediche*, a loro volta prodromi dei *Madrigali privati*. «Certo non aveva bisogno di richiamarsi alle questioni supreme, agli universali, chi era sempre vissuto in modo umano», scrive Montale, distaccandosi dunque dal modello di Clizia che fino ad ora non era stato messo in discussione. «Ciò che conta» è dunque vivere essendo «sempre tra i primi e *sapere*», ossia perseguire strenuamente un obiettivo di consapevolezza, non senza un rimando al presentimento del padre di *Dov'era il tennis...*, che per primo aveva percepito il «freddo». Il ruolo del poeta è di testimonianza (cfr. Forti 1973: 242), che diventa doppia, al quadrato, poiché qui il poeta Montale si fa portavoce del poeta Fadin. Nel gioco di specchi rientra allora anche la strategia citazionistica, esplicita nell'appellativo di «angelo musicante» attribuito alla moglie Carlina, che è un esatto calco di un verso della IX *Elegia* di Fadin («E perché fragile / Sei e assorta come un angelo / Musicante, / Non qui ti cercherò sulle gracili / Onde del lago che umile solco»), più celata nella metafora del «viaggio» o nello spiraglio dischiuso sui «compagni occasionali», che riprendono l'elegia *Come cadete, compagni, quanti!* («Vado a un altro viaggio, un'altra morte / Aspetto»).

La prosa prende l'avvio con una descrizione oggettiva, prima del luogo e poi del personaggio, basata su collaudati canoni narrativi e attenta a una precisione spaziale che si avvale anche di toponimi («la Madonna dell'Orto», «seguiti per pochi passi i portici del centro», «svoltai su una rampa che conduce all'ospedale», «sulla balconata degli incurabili»), nonché ai dettagli fisionomici («i capelli cortissimi, rasi da poco, il viso più scavato e rosso agli zigomi, gli occhi bellissimi, come prima, ma dissolti in un alone più profondo»). Prende poi il sopravvento una scrittura più meditativa, parallelamente al passaggio dalla terza alla seconda persona. Il dettato è impostato su una rigorosa sobrietà, anche linguistica (soprattutto rispetto al *pastiche* di *Dov'era il tennis...*), coerentemente con l'ideale di «*decenza quotidiana*» incarnato da Fadin.

\*

1. *la Madonna dell'Orto*: a Chiavari, dove era stato ricoverato Fadin.

4. *balconata degli incurabili*: Fadin era giunto all'ultimo stadio della tubercolosi contratta in Africa.

8-9. *neppure... là*: si tratta della moglie Carla, ribattezzata da Fadin «angelo musicante» in quella che verrà pubblicata nel 1943 come IX *Elegia*.

10-11. *Il mare... arricchiti*: tornano a connotare il paesaggio ligure, con un agancio alla prosa precedente, le sfarzose dimore degli arricchiti, citate anche nell'articolo *Le Cinque Terre*: «un esule di cui non si aveva notizia per trent'anni e che poi tornava, se tornava, per fabbricarsi una casa» (PR: 235). Le «architetture di marzapane» ricordano inoltre «Il convento barocco / di schiuma e di biscotto» di *Verso Vienna* o le «orride villette di biscuit» del *reportage Da Tripoli di Siria* (PR: 281).

12-14. *Ultima... lettucci*: è l'ultima fase del «viaggio» della vita, secondo l'immagine che Fadin stesso aveva usato nella XIV *Elegia*. Altri malati, che la sorte aveva reso «compagni occasionali» di quel soggiorno in sanatorio, erano già morti. Nella prima versione erano «spariti dalle corsie», con un allaccio intertestuale all'opposta sosta «nella corsia / del paradiso» della sorella Marianna, nel secondo dei *Madrigali fiorentini*. Anche in questo caso, tuttavia, la commemorazione passa attraverso una poetica *a parte obiecti*, quasi a voler restituire un'ultima volta la parola al defunto, di cui qui, ancor più dell'ottica, viene proprio recuperata la voce per le disseminate citazioni dalle sue liriche e per il tono sobrio e misurato della narrazione. È il meccanismo che nel *Diario postumo* si farà ancora più sottile, con l'assunzione, da parte del soggetto, del proprio punto di vista *post mortem* o addirittura, come sostiene Zanzotto, di quello esterno dell'apocrifo, del *faux-exprès* di se stesso (cfr. Butcher 2001: 329).

19-28. *Certo... peggiore*: il passo è tutto orchestrato su una serie di antitesi tra «questioni supreme», «universali», «ordine diverso», «divinità» da una parte e «modo umano», «l'unico [ordine]» dall'altra, in relazione di costante permeabilità e interdipendenza, ma con la consapevolezza che, in quanto esseri mortali, non si può che agire all'interno del «pazzesco» mondo di quaggiù. È anzi dagli uomini che in qualche modo dipende la dimensione altra. Prima Locke aveva ricondotto la conoscenza all'attività della ragione e alla sua capacità di stabilire dei segni (che non sono le cose, ma stanno al posto delle cose), scovando nelle sensazioni, filtrate attraverso la riflessione, le uniche fonti delle idee. Poi Berkeley aveva messo in discussione la stessa esistenza delle cose al di fuori della mente conoscente, dichiarando che *esse est percipi*. L'opinione comune che «le case, le montagne, i fiumi e in una parola tutti gli oggetti sensibili abbiano un'esistenza naturale o reale, distinta dal loro essere percepiti dall'intelletto» (Berkeley 1984: 717) si spiegherebbe quindi con un'acquiescenza

passiva ma infondata: è la stessa perplessità espressa nel lontano *osso Forse un mattino andando in un'aria di vetro...* («Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto / alberi case colli per l'inganno consueto»). L'idealismo ingloberà poi l'intera natura nella sfera dell'io, ma già Descartes aveva in fondo preparato il terreno con la formulazione della celebre prova ontologica, secondo la quale l'esistenza di Dio sarebbe dimostrata dalla sua stessa pensabilità, poiché per rivelarsi tale perfezione non può essere manchevole di esistenza. Descartes è più volte citato nelle prose del *Secondo mestiere*, essendo oltretutto elencato nel *Quaderno genovese* tra le letture preferite «dovendo ritirarsi a vita cenobitica» (SMA: 1297). Montale ribalta qui l'ottica, postulando il conseguente corollario per il quale la divinità avrebbe dunque bisogno di chi la pensi per esistere.

29-32. *Essere... virtù*: messa tra parentesi la ricerca di un senso superiore, dell'imprendibile «perché» di una vita che appare (con Shakespeare, Pirandello e molti altri, come già espresso in *Personae separatae*) una mera «rappresentazione» teatrale, «ciò che conta» è allora la consapevolezza e la dignità di un'esistenza che incarna con discrezione e coerenza la «virtù» nel quotidiano.

32. *libro delle tue reliquie*: uscì infatti postuma una *plaque* di *Elegie*, con un'introduzione di Sergio Solmi, che raccoglieva le liriche che negli ultimi tempi Fadin, incoraggiato anche dagli amici, aveva già pensato di dare alle stampe.



#### **IV. 'Flashes' e dediche**



## Verso Siena

Pubblicata in «Paragone», a. I, n. 10, Firenze, ottobre 1950, insieme a *Sulla Greve, Di un Natale metropolitano, Argyll Tour, Vento sulla Mezzaluna e Sulla colonna più alta*, sotto il comune titolo *Col rovescio del binocolo*. La strofa centrale, poi messa tra parentesi, aveva però già visto la luce, con la dedica «A G. P. cartolina», come *La fuga dei porcelli sull'Ambretta...* in «Lettere d'Oggi», a. V, n. 3-4, Roma, marzo-aprile 1943, sotto l'occhiello di *Visite*, che comprendeva anche *Dov'era una volta il tennis...* (poi *Dov'era il tennis...*), *Passata la Madonna dell'Orto...* (poi *Visita a Fadin*) e *Il lieve tintinnio del collarino...* Nella redazione completa è presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

In una lettera del 20 maggio 1950 Montale sottopone a Maria Luisa Spaziani la poesia, con minime varianti rispetto alla versione uscita qualche mese prima su «Paragone»: manca di nuovo la parentesi, come nel frammento di «Lettere d'Oggi», e il v. 6 comincia direttamente con «una luna maggenga». Una seconda stesura dattiloscritta, su un foglio a sé, pone invece tra parentesi lo spunto del viaggio e sostituisce a penna «quella luna maggenga» con «e una luna maggenga», presentando la datazione ad arco «1942-1950» (cfr. Grignani 1998b: 62).

Nella lettera a Silvio Guarnieri del 12 febbraio 1966, passando in rassegna le varie liriche della quarta sezione, Montale precisa: «L'Ambretta non ha acqua; forse l'avremo attraversata a piedi: non credo che il mio dio fosse presente. È un dio in minuscola» (SMA: 1520).

Nella lettera a Silvio Guarnieri del 12 febbraio 1966 alle brevi indicazioni sui luoghi citati nei *'Flashes' e dediche* Montale aggiunge: «Ripeto che nei Flashes sono mescolati troppi eventi perché sia possibile leggerli in chiave autobiografica» (SMA: 1521). Poco prima aveva infatti dichiarato che, fatta qualche eccezione, «non c'è niente di identificabile. Si tratta di esperienze che vengono da tutte le parti della mia vita e spesso sono inventate» (SMA: 1520). In realtà, leggendo la coordinata come un'endiadi, sarebbe forse più corretto dire che l'invenzione consiste proprio nella mescolanza e rielaborazione di ricordi di varia provenienza. Secondo le indagini della Grignani, infatti, la strofa centrale fu composta in seguito a una visita del giugno 1942 a Piero Gadda Conti nella sua tenuta di Giusterna, nell'alto Chianti, tra Siena e Arezzo. Il dettaglio zoologico poi fissato nella poesia emerge anche in una lettera di Carlo Emilio Gadda (cfr. Grignani 1998b: 61), che il 22 dello stesso mese riporta al cugino l'entusiastico resoconto di Montale: «Eusebio era contentissimo e rubizzo, e non finiva più di parlar di te, di Giusterna, del Chianti, dei porcellini, della tua competenza agrológica» (ET: 75).



I versi che inglobano la «cartolina», pubblicata autonoma nel 1943 e così concepita anche nell'indice Macchia del 1949, riesumano il frammento di memoria dal passato e lo incastonano in un diverso e più attuale contesto (si veda la datazione ad arco «1942-1950» della stesura su foglio a sé), riscattando l'omaggio in un significato superiore più complesso. L'avvenimento trova insomma una sorta di giustificazione *a posteriori* all'interno della nuova «religione terrestre», essendo la quartina «*enchâssée* tra un esclamativo sulla memoria incontenibile e uno scatto sul motivo di un Dio finalmente nominato [...], ma in chiave del tutto individuale e temibile». L'occasione del recupero è data dal ritorno del poeta in quei luoghi (per la precisione, a Certaldo) insieme alla Spaziani, per un breve soggiorno a scopo giornalistico che durò dal 29 al 31 ottobre 1949 (Grignani 1998b: 62). In questo senso nella lettera di risposta al Guarnieri Montale può sostenere, senza discostarsi dal vero, che il suo «dio» non era presente al momento del guado dell'Ambretta, che risale all'esperienza del 1942. Lo è però nella lirica, assumendo anzi il ruolo di istigatore del ricordo. È grazie a Volpe che il frammento di testo e di memoria può tornare alla ribalta, compiere un salto di qualità dalla rivista alla raccolta strutturata e acquistare un rilievo prima impensato.

La divinità tutta terrestre della donna ha la capacità di riattivare il passato, conferendogli un nuovo senso. Alla sua luce il poeta reinterpreta persino la propria biografia, modificandone *a posteriori* le tracce, diventate segni profetici, iniziando così a delineare i capisaldi di un motivo che sarà centrale anche nei *Madrigali privati* (si pensi soprattutto a *Per album* e ad *Anniversario*). Se con *Piccolo testamento* termina il *recto* dell'opera poetica montaliana, dopo il quale si procede a un'autorilettura in tutt'altra chiave stilistica che ne restituisce il *verso*, potremmo affermare che all'interno dei confini della *Bufera* un'analogia divisione scaturisce dall'altro testamento presente nel libro, quello lasciato da Fadin. Con la linea aperta dai *'Flashes' e dediche*, e che proseguirà nei *Madrigali privati*, inizia in qualche modo il *verso* della *Bufera*, dove tornano alcuni dei temi finora portanti (la memoria, il divino, le abbacinanti apparizioni, l'amore, la salvezza) e persino i connotati angelici di Clizia sovvertiti nella sostanza, ricalibrati su un metro squisitamente quotidiano e demitizzato. Si muta insomma prospettiva su quel bilancio tracciato tirando le fila di *Finisterre* nelle due sezioni successive, che comunque ne dipendevano.

È l'ora della comparsa di quello che Montale stesso chiama «un dio in minuscola» (*SMA*: 1520), poiché il «Dio» con la maiuscola ha finalmente gettato «la maschera». L'agnizione è duplice, in quanto da una parte si compie l'epifania, la divinità si mostra al «ribelle» con una potenza devastante e annientatrice, ma dall'altra rivela la sua natura del tutto privata, immanente, oseremmo dire sensistica, che non potrà che restare oggetto di un culto individuale («tre cassetine [...] si sarebbero aperte per me solo»: *Per album*; «il dono [...] appartiene a me solo»: *Anniversario*), all'interno di una religione personale non esportabile al di là di se stessa («i ciechi non ti videro / sulle scapole gracili le ali», «se non seppero / crederti più che donnola o che donna, / con chi dividerò la mia scoperta [...]?»): *Se t'hanno assomigliato...*). È un rapporto gelosamente *à deux*, rigorosamente biunivoco tra l'oggetto adorato e il soggetto adorante. Se Clizia, benché lei stessa oltreumana («Clizia fu consumata dal suo Dio / ch'era lei stessa»: *Due destini*), era – e sarà ancora, nelle *Silvae* – un tramite verso l'«Altro», una continuazione dell'«opera Sua», Volpe viene a coincidere *in toto* con il divino

attualmente concepito. «Dio» è qui per la prima volta nominato perché è per la prima volta svelato, messo a nudo, reso tangibile e raggiungibile.

Tre strofe: una quartina di endecasillabi regolari (di cui, al centro, uno proparositono e uno ossitono), chiusi dalla parentesi e incastonati tra un distico (un endecasillabo e un settenario) e una terzina (due endecasillabi e un settenario). Rimano *Ohimè:Gusmè, vetta:Ambretta, trattenga:maggenga, gittò:fulminò*, a cui si aggiunge la rima ipermetra (imperfetta, ma ricca) di *macchina:macchie*, che si ripercuote in virtù della sdrucchiola e dell'allitterazione anche su «maschera». Gli endecasillabi sono tutti *a maiore*. L'enumerazione della parentetica, di per sé inerme (cfr. Bozzola 2006: 75-76), trova il suo significato negli eventi successivi allusi dalle altre due strofe.

\*

1-2. *Ohimè... trattenga*: è da legarsi allo «scatto» della «scatola a sorpresa» dell'ultima strofa, che innesca un'inarrestabile concatenazione di ricordi involontariamente liberati («la memoria sulla vetta / non ha chi la trattenga»), a cui verrà dedicata l'intera strofa centrale, isolata dalla parentesi a dichiarazione dello scarto dei piani temporali. Ci sembra invece meno convincente l'interpretazione di Scaffai, che legge nel distico di apertura un lamento del deperimento della memoria, in contrasto con le prose conclusive di *Intermezzo* e con il *flash* che segue, che sarebbe dunque una risposta a tale consunzione (cfr. Scaffai 2002: 164; ma sostanzialmente anche Zambon 1994: 54).

3. *La fuga... Ambretta*: i «porcelli» sono rammentati anche nella lettera di Carlo Emilio Gadda al cugino Piero Gadda Conti (cfr. Grignani 1998b: 61, su segnalazione, come chiarito in nota, di Franco Nosenzo): «Eusebio era contentissimo e rubizzo, e non finiva più di parlar di te, di Giusterna, del Chianti, dei porcellini, della tua competenza agrologica» (*ET*: 75). L'«Ambretta» è il nome di un torrente che scorre nel Chianti.

5. *che... Gusmè*: la motivazione di «guada» si trova nella lettera di Montale a Silvio Guarnieri: «L'Ambretta non ha acqua; forse l'avremo attraversata a piedi» (*SMA*: 1520). Il «carillon» è il campanile del paese di «San Gusmè» (cfr. Grignani 1998b: 62).

6. *luna maggenga*: di maggio, con aggettivo di derivazione ceccardiana (cfr. Mariani 1958: 141; Mengaldo 1975: 77, n. 104) che solitamente indica l'attività di pascolo e di fienagione compiuti in quel mese. In realtà la visita alla tenuta di Giusterna di Piero Gadda Conti avvenne nel giugno del 1942.

7. *La scatola... scatto*: è la *boîte à surprise* del ricordo che può aprirsi all'improvviso (cfr. Grignani 1998b: 61). Scaffai propone un collegamento con la macchina fotografica, per cui il lampo divino richiama quello meccanico dello strumento, in relazione con il titolo della sezione (cfr. Scaffai 2002: 164). Zambon rimanda giustamente alla «scatola» di *Reliquie*, racconto della *Farfalla di Dinard* già pubblicato nel 1948 sul «Corriere della Sera», in cui la protagonista ricerca vecchie fotografie di animali. Correlativo della «scatola del nostro cervello» (*PR*: 145), si ripropone nella «scatola» («a sorpresa» perché non si sa quali ricordi possano venire fuori una volta sollecitate le sinapsi mentali) di *Verso Siena*, dove, al pari della prosa, la «memoria» recupera immagini che vanno a rinfoltire il già ricco bestiario montaliano (cfr. Zambon 1994: 53-54).

8-9. *sul punto... ribelle*: con questo gesto di collaudata tradizione biblica il Dio-Volpe si manifesta e piega a sé la volontà del poeta. La potenza dirompente della donna emerge lungo tutto il ciclo di poesie a lei dedicate, tanto che la sua «virtù» non potrà che essere «furiosamente angelica», soggiogando il fedele («anzi che tu / apparissi al tuo schiavo»: *Argyll tour*) con manifestazioni sempre in bilico tra l'epifania salvifica e la distruzione («E il suo / volo di fuoco m'accecò sull'altro»: *Dal treno*; «alla scintilla / che si levò fui nuovo e incenerito»: *Luce d'inverno*).

## Sulla Greve

Pubblicata in «Paragone», a. I, n. 10, Firenze, ottobre 1950, insieme a *Verso Siena, Di un Natale metropolitano, Argyll Tour, Vento sulla Mezzaluna e Sulla colonna più alta*, sotto il comune titolo *Col rovescio del binocolo*. Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Come ha reso noto la Grignani, la seconda strofa di *Sulla Greve* compare nel foglio a sé che contiene anche la seconda stesura dattiloscritta di *Verso Siena* (cfr. Grignani 1998b: 62 e 87, n. 24): «M'era pane quel boccio di velluto / che [s'aperse] si schiuse a un glissato di mandolini, / [il fruscio che lambiva la tua testa, / acqua], acqua il fruscio vicino alla tua testa, / le labbra vino». Nella lettera del 20 maggio 1950 a Maria Luisa Spaziani, sempre in calce a *Verso Siena*, si ritrova la stessa strofa con alcune varianti e un commento d'autore (cfr. Grignani 1998b: 62-63):

E ancora:

M'era pane quel boccio di velluto / che si schiuse a un glissato di mandolini, / acqua il fruscio scorrente, il tuo profondo / respiro vino.

Purtroppo non posso mutare il vino in select, come vorrei. Era forse meglio la versione: "acqua il fruscio vicino alla tua testa, / le labbra vino"? Mi pare che io non possa concedermi immagini troppo naturalistiche, ma forse sbaglio.

La composizione della prima strofa è successiva, ma comunque anteriore al 3 giugno 1950 se in quella data Montale scrive alla Spaziani: «Tropo mi sono abituato a 'cenare solo con lo sguardo' (o col pensiero) come dice la mia poesia che hai letto ieri». Nell'archivio Spaziani è inoltre presente un dattiloscritto dell'intera lirica, che coincide con il testo a stampa, con la cassatura al v. 2 di «tu apparivi», corretto a macchina in «ti sporgevi» (cfr. Grignani 1998b: 87, n. 25). Nella lettera a Silvio Guarnieri del 12 febbraio 1966 Montale glossa *en passant*: «La Greve è un paesaggio che esiste; non credo di esserci stato con una donna» (*SMA*: 1520).

La stessa gita in Toscana all'origine della lirica precedente può aver fornito lo spunto per *Sulla Greve* (cfr. Grignani 1998b: 62), interamente incentrata sulla nuova linfa erotico-vitale scaturita dalla relazione con Volpe. L'avvio è infatti dato dalla contrapposizione tra un prima di soli sguardi, incoativo ma frustrante («ti vedevo appena»), e un presente di appagamento. La metafora della cena è chiarita dalla seconda strofa, dove le immagini gastronomiche del «pane», dell'«acqua» e del «vino» tralitterano la seduzione di Volpe. Gli elementi palesemente erotici del «boccio di velluto», a metà tra l'estetica stilnovista e il motivo rinascimentale della rosa, e del «profondo respiro» erano già stati anticipati dal «solco / a imbuto» ricordato all'interno

dell'elencazione ellittica della prima strofa. L'archetipo sessuale continuerà ad agire nei *Madrigali privati*, nella «caverna» di *Nubi color magenta...* così come nella «grotta», nella «tana», nel «fondo», nel «solco / pulsante», nella «pista arroventata» di *Da un lago svizzero* (cfr. Grignani 2002: 65).

In realtà il «pane» e il «vino» riecheggiano anche la cena eucaristica, in concorrenza con il linguaggio religioso che permea le *Silvae*, ma piegato a un ben diverso messaggio, a un misticismo tutto terreno ed erotico (cfr. Luperini 1984: 161). Tuttavia, proprio la matrice evangelica dei simboli, con forse una suggestione dall'elegia *Pane e vino* di Hölderlin, impedisce un discorso più scoperto («Mi pare che io non possa concedermi immagini troppo naturalistiche»), escludendo i dettagli fisionomici delle «labbra» e della «testa», debitamente sostituiti, così come la variante più moderna e mondana del «select» (cfr. Grignani 1998b: 63).

Due strofe: la prima di cinque versi, di cui quattro endecasillabi e un settenario, la seconda di quattro, di cui tre endecasillabi (il secondo è ipermetro) e un quinario. Rimano *imbuto:velluto*, *mondo:profondo* e *mandolino:vino*. I tre periodi di cui si compone la lirica sono costruiti su calibrati equilibri retorici.

Il primo si regge sull'antitesi tra uno *status* presente e il ricordo di un recente passato («Ora non [...] come quando»), in perfetta corrispondenza con le cesure di fine verso. Il secondo, il cui inizio coincide con l'attacco del secondo emistichio del terzo verso, dividendo esattamente a metà la strofa, è un'enumerazione ellittica e asindetica che segue una costante progressione crescente dei membri, per poi ripiegarsi sul «coperchio del mondo». Il terzo è bipartito in due versi incentrati sulla metafora del pane (anche qui principale e subordinata relativa aderiscono alle unità metriche) e due che, con l'acqua e con il vino, ruotano attorno al complementare atto del bere. Il finale è inoltre orchestrato chiasticamente, nella serie che vede susseguirsi predicato nominale («acqua»), soggetto («il fruscio»), aggettivo («scorrente») e nuovamente, in ordine inverso, aggettivo («il tuo profondo»), soggetto («respiro») e predicato nominale («vino»).

\*

1-3. *Ora... appena*: il desiderio maturato durante una frequentazione fatta di segnali convenuti (il «fischio») e di un insufficiente appagamento solo visivo («ti vedevo appena») è soddisfatto nel presente, ora che il poeta può finalmente 'cibarsi' del «pane», dell'«acqua» e del «vino» della donna.

3-5. *Un masso... mondo*: anche in questa lirica scatta, come in *Verso Siena*, la rievocazione del luogo, stavolta riconoscibile solo dal titolo. Ma il «solco / a imbuto» carica l'accumulazione degli addendi di un significato ulteriore, essendo un chiaro archetipo sessuale (cfr. Rebay 1998: 55-56; Grignani 2002: 65). Il «coperchio sul mondo» è una patente citazione dagli *Spleen* di Baudelaire (la Spaziani era infatti una

francesista), con un ribaltamento del sentimento di oppressione e angoscia del modello («Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis») in un isolamento geloso, nel ritaglio di uno spazio privato, a protezione e custodia di quel «mondo» terreno da ingerenze esterne.

6-7. *E m'è pane... mandolino*: in una concatenazione analogica continuamente rilanciata, le «labbra» della versione alternativa ipotizzata nella lettera del 20 maggio 1950 a Maria Luisa Spaziani diventano un «boccio di velluto», passando per il taciuto comun denominatore della rosa. A sua volta il «boccio di velluto» è «pane» e si lega alla voce della donna resa tramite il ricorso a un vocabolario tecnico musicale. Il 'glissando' o 'glissato' è infatti il termine con cui si indica un innalzamento o abbassamento costante e progressivo dell'altezza di un suono, specie in relazione a quello prodotto dalla voce umana.

8-9. *acqua... vino*: il «fruscio scorrente» dei capelli (così ci sembra di poter dedurre dalla variante «il fruscio vicino alla tua testa» della lettera appena citata) evoca invece l'«acqua» e il «respiro» diventa «vino», introducendo altri due elementi evangelici connessi alla figura di Cristo.



## La trota nera

Della poesia esiste un manoscritto (l'originale apparteneva a Luigi Meneghello, mentre una fotocopia si trova nel Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia) datato «Reading, 1948. Caversham Bridge», con un commento a mano, «No trouts in this River!», e sotto alla data la dedica «to Donald Gordon this private poem of Eugenio Montale». La data passa anche nel dattiloscritto riportato in appendice a *CMS* e in *47P*: in entrambi i casi l'indicazione «Reading, 1948» è in calce al testo. Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Nel dattiloscritto di *CMS* e in *47P* «Graduati» del v. 2 è con la maiuscola. Nella lettera a Silvio Guarnieri del 12 febbraio 1966 Montale scrive: «Si tratta di esperienze che vengono da tutte le parti della mia vita e spesso sono inventate. L'ipogeo del tuo ufficio allude a una donna ch'era impiegata; e con questo?? [...] Reading, è una città universitaria inglese. Vi fu carcerato Oscar Wilde, vi insegna Meneghello» (*SMA*: 1520-1521).

Come esplicita l'indicazione topografica, la lirica fa parte della *suite* di poesie britanniche a cui affluiscono anche *Di un Natale metropolitano*, *Argyll Tour*, *Vento sulla mezzaluna* – che, uscite su «Paragone» nell'ottobre del 1950, ne costituiscono il nucleo editoriale originario – e *Lasciando un 'Dove'*, consegnata invece per la prima volta alle stampe per l'edizione Neri Pozza, esattamente come *La trota nera*. Il 1948 è un anno ricco di cambiamenti per Montale. A gennaio è assunto come redattore al «Corriere della Sera», dove divide la stanza con Indro Montanelli, e si trasferisce dunque a Milano presso l'Albergo Ambasciatori di Galleria del Corso, dove soggiorerà fino al trasloco del 1951 in via Bigli. A marzo si reca con Alberto Moravia e Elsa Morante a Londra, dove incontra Eliot, a giugno è di nuovo in Inghilterra come inviato del giornale, a settembre è a Ginevra per gli Incontri Internazionali sull'Arte Contemporanea, a dicembre segue i lavori della Terza Conferenza dell'Unesco a Beirut.

Alla Gran Bretagna sono dedicate anche le prose di quell'anno, in particolare, per quanto riguarda le tangenze con *La trota nera*, *Baffo e C.* e *Honey*, apparse sul «Corriere della Sera» rispettivamente il 29 aprile e il 7 luglio 1948. In *Honey* campeggia infatti un Sir Donald L. «"graduato" onorevolmente a Oxford», la cui cuoca, giunta «da una città nera come il carbone», è, nonostante il nome, un «angelo [...] nerissimo anch'esso» (*PR*: 90). In *Baffo e C.*, invece, nel rispondere alle domande di miss Collins a proposito delle «impressioni» di viaggio, «la memoria insiste [...] su aspetti e particolari che potrebbero sembrare quasi ridicoli»:



[...] seguio i riflessi del ponte sull'acqua, a Reading, presso Caversham Bridge, e le solitarie, assidue ruminazioni dei soci dell'Angling Club. Non ho mai visto tanti pescatori gettar l'amo in un fiume notoriamente privo di pesci.

Lo so, qualche predestinato finisce poi, dopo anni, per tirar su uno storione immenso, di otto, di dieci *stones*. Quanto fa in chilogrammi, miss Collins? Forse quindici, venti chili. Ma sono casi rari; bisogna attenderli tutta la vita. Un vecchio pescatore di Edimburgo mi disse di esserci arrivato una sola volta in sessant'anni. E in Scozia, non so perché, mi immagino che i fiumi siano più pescosi [...]. Baffo era proprio uno di questi pescatori che non pescano [...]. Il pescatore Baffo che esclamava *ostrega* per esprimere il suo disappunto quando alzava dall'acqua l'esca intatta (PR: 249-251).

Dopo l'*incipit* in area toscana, la sezione si apre su viaggi di lungo raggio, allargando all'improvviso l'orizzonte della raccolta verso il nord Europa e il Medioriente, con l'incastro di una rapida tappa in Spagna. I *flashes* non riguardano più un'irraggiungibile terra americana solo immaginata, congelata in un «nimbo di vischi e pugnitopi», nella dimensione leggendaria di *finis terrae* dove dimora l'Assente, bensì luoghi realmente visitati, concretamente nominati in titoli, esergo e toponimi integrati nei versi. Ad agire è una centrifuga spinta verso l'esplorazione del molteplice, che decentra non solo geograficamente la *Bufera*, iniziando a modificare sostanzialmente gli equilibri interni. Torna la trota dell'*Estate* ma in *diminutio*, nell'irriverente gesto di annusare ed andar via, beffandosi di «graduati» e «Dottori» in maiuscola. Il suo «balenio» è di «carbonchio», così vicino al carbone dell'unta e ricciuta *Honey*, che nel racconto cucina, tra le varie pietanze poi bruciate, proprio un analogo pesce (cfr. Martelli 1977: 55). E se anche qui il suo guizzo è latore di un ricordo, l'universo che dischiude non è quello mitico di Arletta-Aretusa, ma l'anfratto degli «ipogei del tuo ufficio» e di un «bagno».

La donna evocata è la stessa della successiva lirica *Di un Natale metropolitano*, ossia «G.B.H., giovane signora italiana impiegata in un'agenzia di viaggi, conosciuta a Firenze nel 1945» (Zampa 1984: LXXIV), originaria di Forlì (cfr. Rebay 1998: 52) e incontrata di nuovo a Londra. Ma, riprendendo l'osservazione di Montale a Silvio Guarnieri («L'ipogeo del tuo ufficio allude a una donna ch'era impiegata; e con questo??»: SMA: 1520), la figura muliebre, che riacquista il ruolo comprimario smarrito in *Dopo* e *Intermezzo* (cfr. Scaffai 2002: 166), vale soprattutto per la funzione 'parodica' che assume, poiché «coagula intorno a sé una serie di correlativi oggettivi, immagini, segnali, prove di trasformazione, in cui si va formando una prima, faticosamente intravista, figura di antibeatrice, che tenta di elaborare le proprie movenze e i propri segnali per rovesciare la cifra di Clizia» (Barile 1998: 65). Non a caso il «sospiro» sale dal basso: il percorso catamorfo che porterà dal celeste *visiting angel* alla terragna Volpe ha il suo principio in questo «anello minimo ma vitalissimo, di rovesciamento» (Barile 1998: 67), con un'immediata riproposizione del motivo nei «gradini automatici che ti slittano in giù» di *Di un Natale metropolitano*.

La vera protagonista tuttavia è la trota, che, sebbene mutata da argentea a nera, ha mantenuto, seguendo l'interpretazione della Barile, la medesima qualità del colore, la natura cangiante, primo attributo della bellezza secondo l'Hopkins di *Pied Beauty*, tradotta da Montale per il numero del 10 ottobre 1948 della «Fiera Letteraria» (cfr. Barile 1998: 66-67). Il «carbonchio» in realtà possiede, come aveva già notato Martelli (cfr. Martelli 1977: 55-56), una semantica ancipite, poiché vive sia del suo signi-

ficato denotativo, essendo a rigori di termini una pietra preziosa (il rubino però e non il diamante come aveva invece sostenuto il critico), sia di quello connotativo, richiamando per affinità fonica il più feriale carbone. Da una parte spiega pertanto il «balenio» luminescente, il luccichio delle scaglie della trota, non distante dai riflessi che nell'*Estate* fanno per un attimo rivivere «la fanciulla morta»; dall'altra si lega al nero del titolo, in virtù del quale può assurgere a *senhal* della mora G.B.H. dai «ricci bergère».

Il *trait d'union* tra la donna e l'animale, ossia proprio il colore che rende l'uno emanazione diretta dell'altra, non è quindi dato *a priori*, ma è costruito lungo il corso della lirica tramite un'intersezione di piani che sovrappone al significato proprio del vocabolo un senso alluso dal suono, complice l'etimologia. È la stessa logica che sottostà alla scelta del verbo 'candire' nell'inaugurale *Buferà*, che indicava sì lo sbiancamento della scena alla luce del fulmine, ma preparava altresì la «grana di zucchero» dei versi successivi. Che l'accezione seconda del «carbonchio» risulti poi quella vincente, assestandosi come principale, è testimoniato da una lettera a Maria Luisa Spaziani del 2 febbraio 1950, dove Montale saluta l'amata con un «Arrivederci, Maria Luisa, nome più nero e più bello del più bel carbonchio». La considerazione che la gemma derivi il suo eteronimo dal rosso del carbone acceso mostra come l'epifania numinosa, il riscatto salvifico possa scaturire dalla realtà più umile e quotidiana. Il carbone, il fango, il limo si fanno pietra preziosa per il poeta capace di scorgere le «gracili [...] ali» che spuntano anche sulle creature terrestri. Gli altisonanti «graduati in Economia» e «Dottori in Divinità» restano invece delusi, non riuscendo a catturare la preda e avendo pochissime probabilità di successo in un «fiume notoriamente privo di pesci», dove l'evento tanto atteso può accadere al massimo una volta nella vita (PR: 250).

Un riferimento ai diplomati in teologia si trova anche in *Auto da fé*, quando, parlando di cattedre di ateismo in Russia, Montale prevede che «Avremo presto dei dottori in Ateismo (DA<sub>t</sub>) da porre di fronte ai britannici dottori in Divinity (DD)» (SMA: 342). La sigla suggerisce il ricorso anche nella lirica alla maiuscola (che nel dattiloscritto di CMS e in 47P si allargava anche a «graduati»), che tuttavia è un tratto distintivo di tutta la sezione, piegato a una sotterranea ironia, soprattutto quando si confronti la ricca costellazione del nome di Dio con la dichiarazione di Montale a Guarnieri sulla presenza di un «dio in minuscola» nei *'Flashes' e dediche* (SMA: 1520). L'atteggiamento canzonatorio e sfuggente della trota è letto da Rossella Bo come emblema, oltre che della donna, della stessa poesia, inafferrabile per chi tenta di decifrarla (cfr. Bo 1990: 112-113). Preferiremmo invece interpretarla come un velato simbolo della verità, che né la dottrina religiosa (i «Dottori in Divinità») né quella scientifica (i «graduati in Economia») sono capaci di fissare e tantomeno di irreggimentare in inamidati sistemi accademici. Del resto, come verrà detto molto più tardi in *Altri versi*, «La verità è nelle nostre mani / ma è inafferrabile e sguiscia come un'anguilla» (*Amici, non credete agli anni-luce...*).

Unica strofa di otto versi, in cui rimano *serale:sale*, *Economia:via*, *Divinità:sfa* e, per ipermetria, *ricciolo:ufficio*. Sintatticamente la struttura è bipartita in due quartine (cfr. Bozzola 2006: 37): la prima riguarda l'apparizione della trota, mentre la seconda fa scattare l'analogia con la donna.

\*

1. *Curvi... serale*: la posa di questi inconsueti pescatori recupera, come ha dimostrato la Bettarini, ben due primitive lezioni di *Dora Markus*, «curvi uomini affondano <le reti>» e «curva sul bordo sorvegli / la carpa che timida abbocca», poi rispettivamente modificate in «rari uomini, quasi immoti, affondano / o salpano le reti» e «china sul bordo sorvegli» (cfr. Bettarini 2009a: 37 e 95).

2-3. *graduati... Divinità*: sono i diplomati in scienze economiche e i dottori in teologia (cfr. Macrí 1996: 187, n. 80).

5-7. *il suo... bagno*: lo scintillio, allo stesso tempo di gemma e di carbone, sprigionato dal guizzo improvviso della trota fa scattare per analogia l'immagine di G.B.H., l'impiegata conosciuta a Firenze e poi frequentata a Londra nel 1948. La Barile cita a proposito, oltre ai montaliani passi dell'*Estate* (il «guizzo argenteo della trota / controcorrente») e dell'*Anguilla* (la «luce scoccata dai castagni»), il v. 4 della *Bellezza cangiante* di Hopkins, dove si descrive la «trota in acqua, il tonfar delle castagne», considerando che la poesia fu tradotta da Montale per la «Fiera letteraria» del 10 ottobre 1948 (cfr. Barile 1998: 66).

7-8. *un sospiro... ufficio*: il «sospiro [...] sale», allitterando con lo «sfa» all'estremità del verso precedente e contrapponendosi al basso degli «ipogei» che, oltre ad essere quelli dell'ufficio di G.B.H., richiamano anche il Gabinetto Vieusseux dove aveva lavorato Montale, più volte designato con questa espressione (cfr. Barile 1998: 67-68).

## Di un Natale metropolitano

Pubblicata con l'indicazione «Londra, 1948» in «Bellezza», a. IX, n. 1, gennaio 1949 e poi, insieme a *Verso Siena, Sulla Greve, Argyll Tour, Vento sulla Mezzaluna* e *Sulla colonna più alta*, sotto il comune titolo *Col rovescio del binocolo*, in «Paragone», a. I, n. 10, Firenze, ottobre 1950. Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Data e luogo si trovano anche, posizionate in calce, in *47P* e nel dattiloscritto riportato in appendice a *CMS*. Qui sono leggibili, benché già cassate e sostituite a mano con le lezioni definitive, le varianti «sulla cornice» (v. 6) e «un bicchiere di cenere» (v. 7). Queste e il fatto che anche l'indicazione «Londra, 1948» sia stata aggiunta a mano potrebbero suggerire una datazione del dattiloscritto anteriore alle altre stesure. Il testo sarebbe poi stato inviato alla Spaziani, con i debiti aggiornamenti, successivamente. Oppure, Montale potrebbe aver trascritto per Volpe il testo uscito su «Bellezza» andando inizialmente a memoria, per poi correggerlo.

La figura muliebre che appare è nuovamente G.B.H., introdotta nella precedente lirica *La trota nera*, da dove derivano anche i «ricci bergère», a precisazione del «ricciolo tuo», e il «bagno», ora arredato di «lavandino» e «specchio ovale». Sebbene non manchino delle sovrapposizioni con le grandi protagoniste della poesia montaliana (il «balenio» della trota richiamava Arletta, mentre il «vischio» non può che riportare a Clizia), l'impiegata londinese possiede una dote inedita, l'«inconsapevolezza», mescolata a un'altra caratteristica, la «sventatezza», propria delle interlocutrici della seconda parte della *Bufera* (cfr. Barile 1998: 68 e 69).

Di fronte a queste nuove qualità il poeta resta smarrito, «piccione incapace» di seguire la donna, fissato nel conato fallimentare del «tardo frullo», parallelo al «pesante volo» del *Gallo cedrone* che «tenterà» in un ultimo sforzo il «muro» lasciando solo «qualche piuma sull'ilice brinata» e inaugurando così la stagione del Vecchio (cfr. Barile 1998: 69). La metafora trova un *pendant* anche in *Sbarco in Inghilterra*, dove compare un «gabbianotto un po' più scuro e dalle ali forse più sfrangiate o spennacchiate» (PR: 246), un «gabbiano tardivo» che giunge sempre «debitamente in ritardo» sul cibo gettato da un viaggiatore del piroscifo Astoria (PR: 247). Anzi, nella prosa del 1946, poi confluita in *Fuori di casa*, risulta chiarito il passaggio mancante, poiché si dice che «probabilmente quel *gentleman* si è... identificato nel gabbiano che restava sempre a becco asciutto. Ha riveduto né più né meno che se stesso» (PR: 248).

Rovesciando parodicamente la catabasi intrapresa da Clizia all'inizio della sua missione, la donna sparisce «sui gradini automatici che ti slittano in giù», sola e non seguita. Il poeta Orfeo non tenta neppure di fermare la nuova incarnazione di Euridice, che è lasciata andare senza l'angoscia dell'abbandono. Interessante è l'opposta in-

terpretazione che di questo affossamento metropolitano è stata fornita, tra l'altro nello stesso anno, da Martelli e da Greco. Per il primo il 'basso', sia esso quello di una «caverna», degli «ipogei» di un ufficio o di un anfratto di cemento, rappresenta il rifugio della vita autentica, che sprofonda dopo essere per un attimo emersa (cfr. Martelli 1977: 71). Per il secondo, invece, l'alienante dimensione cittadina inghiotte la donna in un destino che la trascina via, per cui l'inconsueto uso transitivo del verbo 'slittare' finisce per rivoltarsi contro il suo soggetto, reificandolo (cfr. Greco 1977: 261). Ciò che conta tuttavia è che, riassorbito l'abbozzo di volo nell'immobilismo di sempre, il poeta resta a guardare, rassegnato alla separazione delle due «anime» al «crocicchio», anime che in realtà non «seppero», al pari delle «bottiglie», «aprirsi» in una vera comunicazione.

All'esterno dispersivo e disumanizzante, dove la distanza tra gli individui appare incolmabile, si oppone per un momento un fragilissimo microcosmo ritagliato in un interno. Ai pochi oggetti dimessi e quotidiani è appeso il «fil di ragno della memoria», l'universo affettivo e il bagaglio d'esperienze della protagonista. Il ramoscello di «vischio» celebra il Natale del titolo, collegandosi a una tradizione fedelmente onorata «fin dall'infanzia»; i «santini» testimoniano il substrato culturale, affiancati dalle fotografie di «ragazzi» che ricostruiscono la vita della donna. A queste gozzaniane «buone cose di pessimo gusto» è affidata l'identità. Al ritratto di G.B.H., con i suoi «ricci bergère» e il modo di fare «un po' alla svelta», seguono le immagini di un incontro consumato, testimoniato dalla «caraffa vuota» e dai «bicchierini di cenere e di bucce» non ancora rimessi in ordine. Poi lo sguardo si sposta all'aperto, con le «luci di Mayfair», non distante dal «Marble Arch» ricordato in *Trascolorando*, e il «crocicchio» che separa i due destini.

Inabissata per mezzo delle scale mobili della metropolitana, G.B.H. riemergerà come personaggio a tutto tondo nel *Diario del '71 e del '72*, dove viene recuperata la sua storia, potenziando ciò che già era il «vero nucleo percettivo», l'«unica vera soggettività della poesia» (Bozzola 2006: 17). In *Trascolorando* non solo è chiarito l'antefatto («Fu nello spazio tra i suoi due mariti, / una prenotazione per l'aereo e / bastò qualche parola»), il lavoro presso l'«agenzia turistica / dove la trovò un tale / non meno selenita ma compensabile», le origini italiane («L'uomo la riportava al suo linguaggio / paterno, succulento / e non chiese nemmeno quel che ebbe»), ma anche il senso dell'esistenza trasmesso da lei e dai suoi oggetti-amuleti, giacché «Prese la vita col cucchiaino piccolo / essendo / onninamente fuori e imprendibile». E torna inoltre a galla l'inconsapevolezza, con il conseguente scarto straniante che il dono, prezioso per il poeta, suscita, dal momento che nell'epigrammatica chiusa della lirica del *Diario* l'ignara musa «Felicemente / si ignora. Chi dà luce rischia il buio».

Strofe unica di dodici versi, per lo più endecasillabi, ma anche di misura maggiore, soprattutto nelle parti liminari: i versi 1, 2 e 4 sono dodecasillabi, mentre i versi 9 e 12 sono alessandrini, formati rispettivamente da un doppio settenario piano e dalla somma di un settenario proparossitono e di uno ossitono. Il tessuto fonico della lirica, a un primo sguardo dimesso e prosastico, si rivela sapientemente calibrato nel suo effetto di *understatement*. La rima *santini:bicchierini:gradini* si estende, variata in imperfetta, anche su «pruina» e «lavandino», aggiungendosi a giochi più ricercati

quali la rima inclusiva *incapace:pace* e quella rara *bergère:Mayfair*, apprezzabile solo all'orecchio.

Ma lo scheletro di *Di un Natale metropolitano* si regge principalmente sulla ribattitura della /c/ affricata, sia nell'articolazione mediopalatale della serie «specchio», «bicchierini», «crocicchio», rafforzata dal «vischio» incipitario e contornata da un'alta frequenza di geminate («grappolo», «sullo», «ritratti», «ragazzi», «caraffa», «seppero», «guerra», «frullo», «slittano»), sia in quella prepalatale, che spesso si intreccia alla prima nello spazio del medesimo verso, della sequenza «ricci», «cornice», «cenere», «bucce», «luci», «crocicchio», «pace», «piccione», «automatici». I versi lunghi sono inoltre velocizzati dalle sdruciole: «grappolo», «adombrano», «seppero», «automatici», «slittano».

La sintassi di base è nominale, poiché i verbi compaiono solo all'interno di subordinate, che dipendono da una principale che ne è invece totalmente priva, essendo un'insistita rassegna di immagini legate l'una all'altra per accumulazione. La «lunga didascalia» (Bozzola 2006: 16) non impedisce tuttavia uno sviluppo narrativo (cfr. Greco 1977: 259), se dei verbi comunque sgorgano dall'eternità della reggente ellittica (cfr. Martelli 1977: 76). Anzi è proprio la *diatopia* data dall'enumerazione asindetica, ossia da una sequenzialità spaziale preferita alla simultaneità polisindetica, a generare la diacronia, trasformando la descrizione in racconto (cfr. Bozzola 2006: 16-17).

\*

1-2. *Un vischio... pruina*: il ramoscello di vischio si appende per tradizione durante il periodo natalizio: per questo è connotato dalla «pruina» e diventa testimonianza di «fede». La variante letteraria di 'brina' si ritrova anche nella poesia *dispersa A galla*: «Ecco, e perduto nella rete di echi, / nel soffio di pruina / che discende sugli alberi sfoltiti», condensazione della primitiva «brezza / pungente già di pruina» (cfr. Bettarini 2009a: 13). Se il vischio è solitamente correlato a Clizia, simbolo della gelida terra d'oltreoceano, della «notte del mondo» cui è stata destinata, qui compare nella valenza puramente denotativa di modesto addobbo, paradossalmente desacralizzato proprio nel momento in cui assume il consueto ruolo di «sospeso grappolo / di fede».

2-6. *sul tuo... cornice*: l'ambiente quotidiano già intravisto nel finale della *Trota nera* si precisa nei suoi elementi: un «lavandino», le fotografie inserite nell'interstizio tra il vetro e la «cornice» di uno «specchio ovale» che ricorda quello degli *Orecchini*. La solenne «spera» quasi divinatoria, teatro (seppur vuoto) delle epifanie del *visiting angel*, è ora trasferito nel dimesso interno londinese e «adombrato» non dal «nero-fumo» del suo fondo, non da un'«ombra di voli» e neppure da «mollì / meduse della sera», bensì, più naturalmente, dai «ricci» scuri della donna. Lo specchio, prima testimone di un'assenza (*Gli orecchini*), poi rivelatore di un destino (*Ballata scritta in una clinica*) o di un'aporia conoscitiva (*Due nel crepuscolo*), riflette ora una semplice

presenza che non ha altro significato che se stessa, nell'*hic et nunc* della sua esistenza.

4. *bergère*: la pettinatura detta *à la bergère* consiste in corti riccioli e uno chignon appiattito ed entrò in uso presso la corte francese nella prima metà del Settecento.

6-7. *una caraffa... bucce*: secondo Martelli istituiscono un parallelo con la «mezza caraffa di vino australiano» e i «bicchierini d'intrugli» di *Honey* (cfr. Martelli 1977: 60).

8. *Mayfair*: è una zona centrale di Londra, situata nella City of Westminster e vicina al Marble Arch.

8-10. *poi... pace*: confusione e incomunicabilità dominano l'incontro che non ha saputo tradursi in qualcosa di più, in una reciprocità autentica, tanto che si conclude al crocevia che separa i due protagonisti. Anche il contesto rimane indefinito, non più di «guerra» ma nemmeno di «pace», con una probabile allusione all'incertezza del periodo postbellico, gravato dalla minaccia della guerra fredda (cfr. Croce 1991: 61), passando per la citazione dal capolavoro di Tolstoj.

10-11. *il tardo... seguirti*: di derivazione pascoliana, e già presente in *In limine*, il «frullo» d'ali del «piccione»-poeta è «tardo», «incapace» di spiccare il volo, di seguire le apparizioni numinose che talvolta baluginano inaspettate e di tentare la salvezza travalicando il «muro» del *Gallo cedrone* o la «muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia» della precocissima *Merigiare pallido e assorto*. Con l'interramento di «Giove» in veste di urogallo della penultima *silva* la ricerca si concentrerà al di qua della soglia.

12. *sui gradini... giù*: sono le scale mobili che sembrano acquisire una vita autonoma, inglobando la donna nella città. È una moderna versione, debitamente abbassata di tono, del mito di Euridice.

## Lasciando un 'Dove'

Pubblicata per la prima volta in Poz e presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Una traduzione inglese, di Bernard Wall, era però già uscita sulla rivista londinese «Mandrake», n. 7, dicembre 1950-aprile 1951, con l'indicazione topografica in parentesi tonda «Cattedrale di Ely, 1948» (cfr. Grignani 1998b: 124 e 139, n. 16, su segnalazione della Barile), che si trova anche in *47P*, in calce al testo. Nelle *Note*, a partire da Mond<sup>1</sup>, leggiamo: «Il *Dove* era un tipo di aereo turistico costruito in quel tempo (1948)».

L'evento che entra in tralice nella lirica è riportato più distesamente nella prosa *Grilli folletti e vampiri*, pubblicata sul «Corriere della sera» il 20 giugno 1948 e poi confluita in *Fuori di casa*. L'occasione della trasferta era stata fornita dalla British European Airways, che aveva invitato a scopo promozionale alcuni giornalisti italiani ad assistere alla «distribuzione della posta fatta regolarmente da un elicottero in una catena di paesi del Norfolk» (PR: 259). Alla dimostrazione venne unito un volo sulla Manica:

[...] il sogno di Leonardo è meglio realizzato dai piccoli apparecchi da turismo e dalla grande *Colomba* (*The Dove*) che la società De Havilland ha messo a nostra disposizione per un volo fino a Christchurch, sulla Manica (PR: 260).

Proseguendo nella narrazione, alle «verdi cavallette» dei mezzi d'aviazione della «B.E.A.» e alle «bianche e mistiche colombe» degli aerei da turismo della De Havilland si aggiunge anche la «stupenda vista della cattedrale di Ely» (PR: 261).

La metafora dell'aereo-uccello era quindi già impostata nel *reportage* di quella visita, riproponendosi ora nell'equivoco del *Dove* del titolo, che subito si rifrange nella «colomba bianca» del primo verso, così come nel «cielo» che «s'annida», nel «fuoco che cova» e nella «tomba / che non vola», tutte immagini e scelte verbali derivate dal medesimo *pun* di base. Sulla constatazione che *dove* è anche un vezzeggiativo amoroso, Rebay estende il gioco di parole al «piccione» di *Di un Natale metropolitano*, abbandonato al suo destino d'inadeguatezza per librarsi in volo stimolato dall'incitamento della donna (cfr. Rebay 1998: 53-54). Ma, come ha messo in luce la Barile, il poeta lascia soprattutto la «bianca e mistica colomba» dell'universo di Clizia, con i correlati attributi del «colore del miele» e in particolar modo del «sole», consustanziale al suo stesso nome, per volgersi al «bruno» più terragno (cfr. Barile 1998: 81), al «fuoco che cova» sotto la cenere come la «scintilla» dell'*Anguilla* sotto il «bronco seppellito» (cfr. Luperini 1986: 140-141).



Gli archetipi generatori della Bionda e della Bruna (cfr. Lonardi 2003: 76) emergono insomma nel pieno dell'evidenza, con una metamorfosi cromatica e lo smorzarsi dell'intensa cifra solare che al momento avvengono in nome di G.B.H., ma che già preparano l'avvento di Volpe (cfr. Barile 1998: 82; Grignani 1998b: 139, n. 16; Ioli 2002: 110-111). La dislocazione topografica del viaggio in aereo si compie, complice ancora una volta quel 'Dove' che graficamente collima con l'avverbio di luogo (cfr. Luperini 1986: 140), in parallelo con il mutamento di poetica. In questa cesura, dove il momento di passaggio si concretizza nella ribattitura sull'aggettivo «sospeso» (il «sospeso grappolo» di *Di un Natale metropolitano*, le «Albe e luci, sospese» di *Lasciando un 'Dove'*, le «nubi, sospese» di *Argyll Tour*), si inizia a intravedere una luce diversa, non del tutto celata o spenta, ma seminascosta e notevolmente ridimensionata rispetto all'abbacinio di Clizia («il fuoco che cova»), mistico ma altresì accecante, a cui ora subentra un bagliore più flebile ma sostenibile dall'occhio umano.

Alla salvezza proveniente dall'alto (la «colomba bianca») si sostituisce un opposto movimento dal basso (cfr. Luperini 1986: 141), che promuove la speranza che la «tomba» torni a volare. Anzi, quella stessa direttrice verticale di discesa dal cielo ha portato il poeta in una dimensione sepolcrale, poiché la vita-in-morte dell'angiola ha alla fine causato la morte-in-vita del «fedele», che si ritrova non per niente «fra stelle» e «sotto cuspidi», necessitante del nuovo «sguardo» per tentare di uscire dall'avello. Più che all'*Anguilla* ci sembra allora opportuno rimandare al *Gallo cedrone*, dove «Giove è sotterrato» e torna il potenziale occulto delle «uova», qui preparato dalla «cova» del «fuoco».

Strofe unica di sei versi, di cui cinque endecasillabi *a maggiore* e uno soprannumerario. Rimano *colomba:tomba, stele:miele, s'annida:sfida*. Il passaggio di testimone tra le muse ispiratrici, la transizione dal «colore del miele» al «bruno», è accompagnata a livello fonico da un graduale slittamento vocalico. I primi versi mostrano infatti una filigrana di assonanze sulla /e/ tonica («disceso», «cielo», «stele», «sospese», «miele»), a cui si intreccia, con uno scambio che avviene proprio nei due versi centrali, un'insistita ribattitura sulla /o/ tonica («sole», «colore», «fuoco», «cova», «tomba», «vola»), con un abbassamento fino alla chiusura della /u/ in «bruno».

La struttura asindetica si risolve anche questa volta in un'accumulativa, con un finale perfettamente tripartito nel parallelismo sintattico che unisce le relative («il fuoco che cova», «questa tomba / che non vola», «il tuo sguardo che la sfida»). La reggente («chiedo») reduplica a sua volta, con tanto di identità verbale, il secondo emistichio del verso precedente («chiedo il bruno»). Ma anche la coordinata a cui l'interrogativa indiretta si lega e con la quale instaura un rapporto di antitesi su binario cronologico («ho amato [...] or chiedo») si dirama in due segmenti («ho amato il sole, / il colore del miele»), così come i primi due versi sono architettati su due membri. Il parallelismo che informa la lirica, dalla costruzione sintattica ai singoli sintagmi («Albe e luci»), fino all'esatta divisione, tramite interpunzione, degli ultimi quattro versi negli emistichi che li compongono, restituisce dunque la dicotomia concettuale, l'alternanza dei due modelli femminili mitopoieticamente attivi nella *Bufera*.

\*

1-2. *Una colomba... annida*: letteralmente *dove* significa «colomba» e così era infatti stato ribattezzato nella prosa *Grilli folletti e vampiri* l'aereo da turismo della società De Havilland sul quale Montale aveva sorvolato la Manica nel giugno del 1948. La gita aveva incluso una tappa alla Cattedrale di Ely, di cui qui sono ricordate le «stele» funerarie e le «cuspidi», ossia le guglie che si stagliano in un cielo che sembra quasi rifugiarsi («s'annida»).

3. *Albe... sospese*: in questa dimensione sepolcrale il tempo appare fermo (cfr. Barile 1998: 81). Nell'*incipit* del *Sogno del prigioniero* vi sarà una simile sospensione: «Albe e notti qui variano per pochi segni».

3-4. *ho amato... bruno*: è sostanzialmente una dichiarazione di poetica, poiché si esplicita il passaggio di testimone dalla solare Clizia alla bruna G.B.H., a sua volta antesignana di Volpe.

5. *chiedo... cova*: sempre di «fuoco» si tratta dunque, come quello di Clizia o quello di *Piccolo testamento*, ma sotterraneo e pertanto meno esibito e, in quanto celato agli altri, più personale.

5-6. *questa tomba... sfida*: il «piccione incapace di seguirti» per il «tardo frullo» è diventato una «tomba / che non vola», ma, mentre nella lirica precedente la rinnovata immobilità di Arsenio aveva inibito ogni slancio, impedito qualsiasi tentativo di recupero, ora lo «sguardo» della donna lo «sfida», lasciando intravedere una rinascita. Rebay interpreta questi versi in chiave *tout court* erotica (cfr. Rebay 1998: 54), mentre a nostro avviso, pur alludendo al desiderio di un *Risorgimento* sensuale, la lettura del passo non è da limitare a quell'unica prospettiva. In *a Christabel*, poesia dedicata e inviata a Maria Luisa Spaziani il 24 maggio 1958 (assente nelle raccolte montaliane ma leggibile in *CMS*), si ritroverà infatti, calata in un discorso marcatamente agiografico, un'immagine simile, in cui è venerata «la tua virtù sovrana / di suscitare vita dalle rovine».



## Argyll tour

Pubblicata in «Paragone», a. I, n. 10, Firenze, ottobre 1950, insieme a *Verso Siena, Sulla Greve, Di un Natale metropolitano, Vento sulla Mezzaluna e Sulla colonna più alta*, sotto il comune titolo *Col rovescio del binocolo* e con l'indicazione «Glasgow, 1948» in parentesi tonda, che si trova anche in calce al testo di 47P. Una traduzione inglese, di Bernard Wall, esce sulla rivista londinese «Mandrake», n. 7, dicembre 1950-aprile 1951 (cfr. Grignani 1998b: 139, n. 16, su segnalazione della Barile). Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Tre differenti stesure, documentate dalla Grignani, si trovano tra le lettere inviate a Maria Luisa Spaziani: «la prima con maggior veridicità offre una datazione ad arco "Glasgow, 1948-1950" con titolo *Zoo* e dedica "To the belonging fox"; la stesura progressiva è nella lettera del 16 marzo 1950 intitolata *Glasgow* e con le stesse date della prima, la terza con testo definitivo e indicazione "Glasgow, 1948" sta in un foglio a sé preceduta dal titolo di serie e seguita da *Vento sulla Mezzaluna*» (Grignani 1998b: 56). Si riportano qui di seguito le due versioni precedenti quella definitiva (cfr. Grignani 1998b: 57-58):

### *Zoo*

Il puledrino sotto il cedro, i bimbi  
come funghi sul prato, color muffa,  
il carbone sospeso  
sui canali murati,  
fumate di gabbiani, odor di sego,  
lo stewart che offre il merluzzo, le catene  
(ma le tue le ignoravo) che s'allentano,  
il muggio del barcone, lunghe zuffe  
nel sonno – jene o uccelli – prima che  
tu apparissi al tuo schiavo.

Glasgow, 1948-1950

### *Glasgow*

Il puledrino in gabbia  
con la scritta 'mordace',  
i bimbi sotto il cedro – funghi o muffe  
vivi dopo l'acquata,  
nubi di coke sospese  
sui canali murati,

fumate di gabbiani, odor di sego  
 e di datteri, il muggio  
 del barcone, catene che s'allentano  
 (ma le tue le ignoravo), nella scia  
 salti di tonni, sonno, lunghe zuffe  
 di jene, oscene risa, prima che  
 tu apparissi al tuo schiavo...

1948-1950

Nella missiva del 16 marzo 1950 alla Spaziani Montale così commenta il passaggio dalla prima alla seconda stesura: «Dirai di no ma questa stesura mi pare migliore anche come progresso verso il finale (c'è il *mordace* fin dall'inizio); e lo Stewart era di un decorativo troppo Keepsake; ora c'è sempre il ricordo delle Occasioni ma il sapore complessivo è un altro. Ma dovrai giudicare dalla serie completa, che non ricorda Le Occasioni». Nella lettera a Silvio Guarnieri del 12 febbraio 1966 si specifica invece: «L'Argyll Tour è un giro turistico intorno a Glasgow: comprende la visita alle grotte di Fingal» (*SMA*: 1521). Analogamente le *Note* delle edizioni chiariscono: «*Argyll Tour*: un giro di battello nei dintorni di Glasgow».

A differenza delle altre liriche del ciclo britannico, *Argyll Tour* e *Vento sulla Mezzaluna* non si riferiscono alla doppia trasferta del 1948, bensì a un viaggio anteriore, compiuto nel lontano 1933 (cfr. Barile 1998: 82-83; Grignani 1998b: 59-60). Basti confrontare alcuni indizi di *Argyll Tour* con gli elementi su cui è costruito l'inizio di *Stranieri*, uscito sul «Corriere d'Informazione» di Milano il 3 febbraio 1946:

Di un viaggio in Inghilterra da me compiuto molti anni fa mi sono rimasti nella memoria alcuni incontri singolari. Nel piroscifo *Colomba* che compiva non so quante volte nella settimana l'Argyll Tour, comprendente le grotte di Fingal [sic] e altre rarità turistiche nei pressi di Glasgow, un cameriere o *stewart* che fosse, alto, allampanato, in finanziaria scarlatta, dal quale mi ripromettevo qualche ricordo di vita di mare, mi disse che non era in grado di accontentarmi perché aveva sempre fatto il tenore (*PR*: 667).

La prosa, garantita la corrispondenza topografica (l'«Argyll Tour», «Glasgow», mentre le «grotte di Fingal» saranno prestate a *Nubi color magenta...*), non solo chiarisce il «barcone» della lirica, che sarà quindi da identificare nel «piroscafo *Colomba*», e la serie di oggetti correlati, ma anche lo «stewart» della prima versione.

L'immagine d'apertura, dei «bimbi sotto il cedro», è invece forse da rapportare alla visita a Paul Éluard descritta nel racconto *All'ombra del cedro* (cfr. Barile 1998: 83), apparso anch'esso nel 1946, sul numero del 16 maggio del «Corriere della Sera», poi incluso nella prima edizione della *Farfalla di Dinard* per esserne infine espunto e raccolto da Marco Forti nelle *Prose varie di fantasia e d'invenzione*. Qui «Due bimbi biondi, piccoli come folletti, fuggono fra l'erbe alte, ribelli all'invito» e compare anche una «gabbia», sebbene più canonicamente adibita alla cattività di una tortora e di un canarino. L'elenco di cose, animali, persone che caratterizzano un tempo e un ambiente non ancora visitati dalla numinosa apparizione muta di stesura in stesura verso

un maggior disordine, con lo scopo di allontanare il risultato dallo stile delle *Occasioni* (cfr. Grignani 1998b: 57).

Come afferma Montale nella lettera alla Spaziani del 16 marzo 1950, «il sapore complessivo è un altro», poiché l'affastellamento di addendi alla spasmodica e spesso fallimentare ricerca di un istante di grazia (cfr. Contini 1974: 17-45) è sostituito da un'operazione volta a riscattare gli eventi trascorsi nel segno della nuova musa. Sul solco della rima *ignoravo:schiavo* si stabilisce una netta contrapposizione tra un *ante quem* caratterizzato dal buio dell'ignoranza, da una vuota incoscienza dell'avvenire, e un *post quem* che ha ricevuto il dono della rivelazione, la cui luce stravolge anche il passato, che deve essere per lo meno riletto e profeticamente filtrato in quella chiave. Per questo le figure del protratto periodo nominale risultano, benché stavolta integrate direttamente nel testo senza il ricorso alla segnaletica della parentesi, disarticolate, confusamente eterogenee (cfr. Bozzola 2006: 76-77). L'unico senso che appare ricavabile è semmai quello di uno stravolgimento delle manifestazioni animalesche (il «puledrino in gabbia», le «fumate di gabbiani»), che si verificano in un mondo sottosopra e privo di ordine per l'assenza della donna ancora non apparsa al suo «schiavo» (cfr. Bo 1990: 111, n. 10). La doppia temporalità – o meglio tripla visto che si sovrappongono i ricordi del 1933, il nuovo viaggio in Gran Bretagna del 1948 e la rielaborazione del 1950 per la Spaziani – determina un doppio registro, mescolando ai «bimbi», al «puledrino» e ai «gabbiani» segni negativi quali i «funghi» e le «muffe», i «sorci» (prima «jene») e le «oscene risa» (cfr. Grignani 1998b: 58).

Al quesito posto dalla Barile, se le «catene che s'allentano» fossero quelle d'amore per Clizia, mentre le «tue» dell'inciso presentavano «un'ambiguità quasi indecidibile: Clizia o una nuova figura di antibeatrice, apparsa, stilnovisticamente, al suo "schiavo"?» (Barile 1998: 83), ha risposto la Grignani, che ha ricondotto la lirica sotto il segno della Volpe (cfr. Grignani 1998b: 55). In un gioco di premonizioni *a posteriori*, Montale data infine «Glasgow, 1948» la redazione di *Argyll Tour* per «Paragone», dispiegando a partire da quell'anno un filo verso il passato e un altro verso l'agnizione futura dell'incontro con la Spaziani. Le catene del piroscavo possono venire pertanto comparate alle catene d'amore di Volpe, all'epoca ancora sconosciute (cfr. Grignani 1998b: 61; Grignani 2002: 58-59), coerentemente con l'avvertenza metodologica insita nel titolo complessivo della serie, *Col rovescio del binocolo*, che potrebbe infatti proprio alludere a questo specifico sguardo da lontano, *ex post* (cfr. Gigliucci 2005c: 188, n. 5).

Strofe unica di tredici versi, tutti endecasillabi *a maiore* (il v. 10 è un endecasillabo che si frange nei suoi emistichi) o settenari regolari. In tutte e tre le stesure vi è una ricercata assenza di rime, probabilmente per dare risalto alla sola che incerniera *ignoravo:schiavo*. Con l'effetto di creare un fortissimo legame semantico tra i due termini, facendo ruotare l'intera lirica attorno alla contrapposizione tra il tempo che precede l'avvento di Volpe e quello successivo al suo incontro. La rima esplicita dunque il doppio piano temporale su cui si muove la poesia.

Emergono comunque altri legami fonici, che stringono il nesso soprattutto tra parole adiacenti. Ad esempio, «funghi o muffe» ribattono l'accento sulla /u/, allargandosi oltretutto in una quasi rima del primo termine con «lunghe» e in un'allitterazione del secondo con «mugghio». Allitterano inoltre «nafta a nubi», «sospese / sui» e in

generale gli ultimi versi, giocati sull'alta frequenza della /s/ sia alveodentale («sulla», «salti», «sonno», «strida», «sorci», «risa», «apparissi», «schiavo») che prepalatale («scia», «oscene»). La sequenza «canali murati, fumate» è invece inanellata sull'assonanza e su una rima imperfetta, che regge altresì la coppia «tonni, sonno». Un cortocircuito si innesca infine tra «gabbia e «gabbiani» per la perfetta inclusione del primo termine nel secondo, alludendo tra l'altro alla rima al mezzo per le posizioni conclusive di verso e di emistichio.

Come di consueto in questa sezione, la lirica è costruita su un accumulo di frasi nominali che passano in rassegna, per enumerazione, vari ricordi di eterogenea provenienza. Dalla lunga sequenza priva di verbo reggente dipende la temporale finale «anzi che tu / apparissi al tuo schiavo».

\*

1. *I bimbi sotto il cedro*: per la Barile è da istituirsi un parallelo con i «bimbi» della prosa *All'ombra del cedro* in cui si narra della visita a Paul Éluard (cfr. Barile 1998: 83).

3-4. *il puledrino... 'mordace'*: l'universo anteriore all'apparizione redentrice di Volpe reca segni inquietanti, come quello del «puledrino» – di solito positivamente connotato, come sembra anche ribadire il diminutivo-vezzeggiativo – qui rinchiuso in «gabbia» per la maligna aggressività («mordace»). In questo senso vanno intese le parole di Montale nella missiva alla Spaziani del 16 marzo 1950: «Dirai di no ma questa stesura mi pare migliore anche come progresso verso il finale (c'è il *mordace* fin dall'inizio)».

5-8. *nafta... barcone*: la serie di immagini è da mettere in relazione con il «barcone», ossia il piroscampo *Colomba* rammentato nella prosa *Stranieri*.

9-10a. *catene... ignoravo*: anche le «catene» degli ormeggi che vengono sciolti («s'allentano») per salpare appartengono al «barcone», ma si caricano di un valore aggiuntivo e profetico per le future catene, di ben altra natura, che garantiranno la sudditanza del poeta, stilnovisticamente «schiavo» d'amore, a Volpe (cfr. Grignani 1998b: 55-61; Grignani 2002: 58-59)

10b-12. *sulla scia... risa*: altri fotogrammi che descrivono la scena visibile dal «barcone», con un rincaro di segni negativi nei «sorci» e nelle «oscene risa».

12-13. *anzi... schiavo*: la temporale, retta dall'accumulo di nominali, suggella una forte cesura tra quel mondo, quella vita di prima, e un presente illuminato dalla rivelazione a suo modo divina di Volpe, un'antibeatrice non meno capace di vincolare il poeta a sé, trasformandolo anzi da «fedele» a «schiavo» d'amore.

## Vento sulla Mezzaluna

Pubblicata in «Paragone», a. I, n. 10, Firenze, ottobre 1950, insieme a *Verso Siena*, *Sulla Greve*, *Di un Natale metropolitano*, *Argyll Tour* e *Sulla colonna più alta*, sotto il comune titolo *Col rovescio del binocolo* e con l'indicazione «Edimburgo, 1948» tra parentesi tonda, che si trova anche in calce al testo di *47P*. Una traduzione inglese, di Bernard Wall, esce sul n. 7 di «Mandrake», dicembre 1950-aprile 1951 (cfr. Grignani 1998b: 139, n. 16, su segnalazione della Barile). Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Nelle *Note* delle edizioni si legge: «*Vento sulla Mezzaluna*: crescenti o mezzalune sono chiamate alcune strade semicircolari di Glasgow». Nella lettera a Silvio Guarnieri del 12 febbraio 1966 Montale ribadisce che «Il Crescente è uno dei tanti viali di Edinburgo [sic] in forma di mezza luna (Crescents)» (*SMA*: 1521).

Anche *Vento sulla Mezzaluna*, come *Argyll Tour*, si riallaccia al viaggio compiuto in Gran Bretagna nel 1933 e in particolar modo all'episodio narrato nello scritto *Viaggiatore solitario*, apparso sul «Corriere d'Informazione» di Milano il 14-15 ottobre 1946 insieme a *Sulla porrettana* e poi pubblicato con il titolo *Sosta a Edimburgo* nella seconda edizione della *Farfalla di Dinard*. Il racconto, prendendo l'avvio dalla medesima descrizione delle tipiche piazze a forma di mezzaluna, si concentra sull'interrogativo che nella lirica viene aperto, nella seconda strofa, dal predicatore:

A Edimburgo, città dove le piazze principali hanno forma e nome di «crescente», ovvero di mezzaluna, sorge una chiesa dal perimetro poligonale che ha tutt'intorno una scritta assai più lunga delle tante che decoravano le mura dei nostri villaggi fino a due anni fa. Tale sterminata leggenda che si segue di muro in muro facendo il giro della chiesa e tenendo il naso ben all'insù, non celebra alcun Capo terreno né alcuna gloria del nostro mondo perituro. Procedendo per sapienti esclusioni e negazioni l'avviluppata spirale, dipinta a caratteri d'oro o forse composta con pietre di mosaico (chi se ne ricorda?), dice allo smemorato passante dove il Capo Celeste non si trova, dov'è inutile cercarlo... *God is not where*, Dio non è dove... – e chi legge deve spostarsi di alcuni passi e affrontare un'altra faccia del poligono: *God is not where...* – e tutti i luoghi dove la vita si presenta facile gradevole e umana e dove veramente Dio potrebbe trovarsi o cercarsi sono elencati in lunghe filze che seguono quel ricorrente memento: Dio non è qui, e neppur qui, e neppur qui (*PR*: 199 e 241).

Nella prosa la soluzione al quesito è dunque, secondo la scritta che avvolge la chiesa lungo il perimetro poligonale, quella indicata da una teologia negativa, che definisce Dio solo e *contrario*.

In realtà in *Viaggiatore solitario* è il protagonista a lanciare la domanda:



Un giorno d'estate mi capitò di girare a lungo intorno a quella folta matassa, ritornando continuamente sui miei passi e dicendomi con l'angoscia in cuore e la vertigine in testa: «Ma insomma, dov'è Iddio, dov'è?» (PR: 199 e 241)

a cui per primo risponde «un distinto signore che attraversava il "crescente"», un «colonnello in congedo» (PR: 199 e 241), accanto al quale si formano alcuni «crocchi» di persone, «presbiteriani di stretta osservanza o arminiani di manica larga, battisti, metodisti, darbysti e unitariani, tiepidi e indifferenti, uomini e donne e ragazzi, borghesi e operai, impiegati e *rentiers*», tutti intenti a dare la propria opinione o ad ascoltare (PR: 200 e 242). Ma mentre nel racconto il dubbio rimane sospeso («Lo avevano dunque trovato?»: PR: 200 e 242), anche per la scelta esistenzialista profilata nel finale, quando, incontrato di nuovo il colonnello al termine della discussione, il protagonista prende le distanze da una metafisica in fondo cavillosa e astratta («Non gli chiesi il risultato»: PR: 201 e 243), nella lirica è lo stesso poeta a fornire una risposta.

Il nucleo del componimento risiede dunque proprio in quell'enigmatico responso, che tuttavia è tale solo per il lettore, poiché non vi è traccia di indecisione nella pronta presa di posizione del soggetto, tanto che il predicatore «Scosse il capo» e «Sparve», troncando sul nascere ogni possibilità di dialogo. Non può pertanto trattarsi del *no saber* alla Juan de la Cruz proposto da Macrí, che ritiene che l'«ineffabile negativo» del racconto sia trasmigrato anche in *Vento sulla Mezzaluna* (Macrí 1996: 177, n. 69), sia perché il senso della scritta era sottoposto a una forte critica già nella prosa, sia perché i versi «Lo sapevo / e glielo dissi» sono inequivocabili. Una lunga tradizione critica ha allora indicato in Clizia la soluzione, mentre altri, considerando il contesto della *suite*, hanno proposto la misteriosa donna dell'agenzia turistica londinese (cfr. Marchese 2000: 167).

Ma, come ha sottolineato la Grignani (cfr. Grignani 2002: 62), la risposta va cercata nella destinataria di quelli che si dovevano chiamare *Carmina sacra*, nel «mio Dio» di *Verso Siena*, in Volpe insomma, palesandosi ancora una volta una strategia di stratificazione cronologica, che alla datazione legata alla mera referenza del (secondo) viaggio aggiunge una rielaborazione successiva. Infatti «l'io che fantastica di navigare perfino nelle "chiavi" pur di raggiungere l'amata e il finale alla Chagall col turbine e la pece non sono consoni né al partner né alla scenografia di Clizia, ma si allineano all'abbassamento di tenore e all'incipiente scatologia che segna il soggetto lungo tutto l'arco dei testi per la donna-volpe» (Grignani 1998b: 58). Come confermano le lettere alla Spaziani di quegli anni, la fede del poeta è nel «dio incarnato» (lettera del 28 giugno 1951), anzi, con una svolta più estrema di quella nestoriana proposta nelle *Silvae*, nel dio della carnalità. Una divinità tutt'altro che inattuabile quindi (cfr. invece Scaffai 2002: 168), tanto che le parole del poeta non possono che rimanere implicite, poiché «non pronunciabili, in quanto clamorosamente terrestri e blasfeme» (Grignani 1998b: 59).

Già Renzi aveva prospettato l'ipotesi di un «madrigale in negativo» per Volpe, sovrapponendo la meta cercata nella prima strofa – la donna, raggiungibile non grazie al «grande ponte», che non porta a lei, ma attraverso le «chiavi», che però al momento il poeta non ha le «forze» di affrontare – alla successiva *quête* teologica. La poesia sarebbe dunque una «freddura nestoriana» (Renzi 1985: 88), come del resto

era già possibile intravedere nella prosa, quando si osserva che la scritta elenca esattamente «tutti i luoghi dove la vita si presenta facile gradevole e umana e dove veramente Dio potrebbe trovarsi o cercarsi» (PR: 199 e 241). La lettera scritta a Renzi da Montale il 26 novembre 1976, dalla quale l'identificazione con Volpe parve al critico uscirne smentita pur all'interno di un generale sostegno dell'interpretazione, non nega invece l'intuizione (per quanto si debba dare credito alle delucidazioni biografiche, spesso mistificate, fornite dall'autore): «sono stato sempre hanté da divinità o semidivinità di varia estrazione. Bisognerebbe vedere se in quella serie la visitante-assente sia sempre la stessa. In genere la più angelicata non parrebbe nostra connazionale». Il riferimento è infatti generico, all'intera «serie», in cui infatti si mescolano più vicende e più donne.

Torna inoltre, in stretta analogia con la lirica precedente, la visione di una realtà cupa e sinistra (il «turbine», la «pece») che connota il tempo anteriore all'apparizione di Volpe (cfr. Renzi 1985: 88-89; Grignani 1998b: 59), non senza un rimando all'apocalittica tromba d'aria che già agiva nella «tromba di piombo» di *Arsenio* (cfr. Gigliucci 2005c: 202, n. 34). Le «chiaviche» danno invece l'avvio al filone stercoario che sarà poi sviluppato in *Satura* e che qui evidenzia, di nuovo in *pendant* con *Argyll Tour*, il totale asservimento dello «schiavo» d'amore alla sua *domina*.

Due strofe di cinque versi ciascuna, tutti endecasillabi regolari. La prima è formata da una doppia sequenza di endecasillabi tronco e piano, seguita da uno sdruc-ciolo, mentre la seconda consta di soli endecasillabi parossitoni. Rimano *navigando:comando:stremandosi* e *grande:verande*, oltretutto in quasi rima fra loro, con in filigrana la rima grammaticale, con *variatio* ipermetra, di *portava:andavano:predicava*. Al primo blocco, degli oggetti e pertanto statico (anche perché l'azione che vi compare è solo ipotizzata al condizionale), fa seguito una strofa dinamica, dell'azione (cfr. Renzi 1985: 83), che infatti accelera il ritmo con la centrale frantumazione della sintassi in brevissime frasi.

\*

1. *Il grande... te*: è il Forth Bridge che porta fuori da Edimburgo, verso il nord delle Highlands e dunque alla fine della terra abitata (cfr. Renzi 1985: 81). È per questo che il «grande ponte» non può portare alla nuova divinità muliebre, non rifugiata come Clizia nelle fredde e desolate lande al di là delle Colonne d'Ercole, ma ben radicata nel brulichio della vita che scorre nel mondano *hic et nunc*.

2-3. *T'avrei... comando*: la donna-*domina* esercita un potere assoluto sul suo «schiavo» d'amore, come verrà ulteriormente ribadito nei *Madrigali privati* («vulli vincerti, io vinto»: *Nubi color magenta...*; «Dal tempo della tua nascita / sono in ginocchio, mia volpe», «Resto in ginocchio»: *Anniversario*). Ma le «chiaviche» testimoniano anche l'abbassamento dei toni che la poesia montaliana sta iniziando ad as-

sumere, accogliendo la realtà più dimessa, compromettendosi con il fango e le scorie nella ricerca di un più stretto contatto con il mondo di quaggiù.

3-5. *Ma... stremandosi*: come ricorda Renzi, a Edimburgo le case furono costruite, per l'inclemenza del clima, con grandissime finestre, che non vengono quasi mai oscurate da tende (cfr. Renzi 1985: 81). Le «forze» stremate dalla fine della giornata – come fa supporre il «sole» che brilla obliquo riflettendosi sui vetri – rimandano momentaneamente la realizzazione dell'incontro con l'amata.

6-7. *L'uomo... Dio*: è uno dei «predicatori presbiteriani di stretta osservanza» citati nel racconto *Viaggiatore solitario*, alias *Sosta a Edimburgo* (PR: 200 e 242). Il «Crescente» si riferisce invece, come ha chiarito Montale stesso (cfr. SMA: 1521), all'architettura georgiana sette-ottocentesca della città, con vie e piazze a forma di mezzaluna.

7-8. *Lo sapevo... capo*: la risposta del poeta è netta e assertiva, nonché alle orecchie del predicatore blasfema, come si può intuire dalla reazione dell'interlocutore. Non si tratta quindi di una riposta in negativo come propone la scritta che orna la chiesa di *Viaggiatore solitario* o di un mistico *no saber*, bensì dell'identificazione della divinità con la donna desiderata, nel pieno della terrestrità e seducente carnalità che caratterizza Volpe.

8-10. *Sparve... pece*: un «finale alla Chagall» per la Grignani (Grignani 1998b: 58), apocalittico per Gigliucci (cfr. Gigliucci 2005c: 202, n. 34), che mescola in un «turbine» la «pece» della terra al cielo, annullando anche a livello poetologico una troppo netta dicotomia tra le due sfere. È il «vento» del titolo, che spesso sferza la città di Edimburgo.

## Sulla colonna più alta

Pubblicata con l'indicazione «Moschea di Damasco, 1948» in «Paragone», a. I, n. 10, Firenze, ottobre 1950, insieme a *Verso Siena, Sulla Greve, Di un Natale metropolitano, Argyll Tour e Vento sulla Mezzaluna*, sotto il comune titolo *Col rovescio del binocolo*. La medesima precisazione topografica e cronologica si trova anche in calce al testo di *47P*. Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

La Grignani ha segnalato l'esistenza di una cartolina illustrata con la moschea di Damasco inviata da Montale alla Spaziani, da Firenze, in data 16 giugno 1951, con scritto: «'Sulla colonna più alta' della Moschea / Eugenio / Firenze (ma Damasco)». Una missiva del 28 giugno è altrettanto attributiva: «La mia sterilità non deve incoraggiare la tua. Tu stai in cima alla colonna più alta ma io guardo dall'alto delle Piramidi» (cfr. Grignani 1998b: 67-68). Nella lettera a Silvio Guarnieri del 12 febbraio 1966 Montale scrive a proposito del v. 4: «I sette greti: ce ne sono parecchi a Damasco, ma poca acqua» (*SMA*: 1521).

L'indicazione cronologica che accompagna la lirica in «Paragone» riconduce la visita alla Moschea di Damasco all'occasione del viaggio compiuto nel dicembre del 1948 in Libano e Siria per seguire i lavori della Terza Conferenza dell'Unesco. Dall'esperienza nascono i *reportages* poi riuniti in *Fuori di casa* nella serie narrativa *Da Tripoli di Siria, Si cerca un «ABC» culturale, Un filosofo in trampoli e Sulla strada di Damasco*. In questa prosa, pubblicata per la prima volta sul «Corriere della Sera» dell'11 gennaio 1949, troviamo il paesaggio di «petraie» e «rocce» (*PR*: 292), solcato da pochi rivoli d'acqua, che fa da sfondo al componimento:

[...] percorso un tratto di quel paradiso terrestre, superati certi canali che rompono l'Antilibano per immettere nel deserto, la pista si fa nuda e solenne e gl'incontri diventano rari. Si entra in un mare ondulato di crete color muffa e di scogli calcarei: i contadini vivono in capanne fangose, l'acqua trapela scarsa in qualche *uadi* (*PR*: 294).

Sono inoltre descritti la catena dell'«Antilibano», che tornerà nella lirica insieme ai suoi «geli» e ai «sette greti» che caratterizzano la città:

Il cielo era sereno ma faceva freddo. Damasco sorge infatti a settecento metri d'altezza e tuffata com'è in un'oasi di eucalipti che dura per mezza Siria, non si scopre alla vista che dall'alto della circonvallazione. Solo di lassù la città dei sette fiumi si rivela: goccia di miele che sembra scorrere nella vallata, capitale di uno splendore naturale incomparabile, veramente regina di un mondo che poco ha perduto dell'antica maestà del tempo dei grandi califfi (*PR*: 295)

nonché l'arrivo alla «Grande Moschea», la cui architettura spiega il titolo della poesia:

Rapiti in un altro mondo restiamo a lungo a contemplare i tre minareti, su uno dei quali (quello a oriente) la tradizione afferma che verrà a posarsi Gesù in persona, per combattere l'Anticristo, poco prima del Giudizio Finale (PR: 296).

Il «Cristo giustiziere» è pertanto sì quello apocalittico (cfr. Cambon 1963: 133; Gigliucci 2005c: 188), nuovamente sceso sulla terra alla fine dei tempi, ma letto attraverso la tradizione islamica che lo considera un profeta, di natura interamente umana, asceso al cielo vivo senza aver patito la croce. Secondo l'interpretazione sunnita di un versetto del Corano («Egli non è che un presagio per l'Ora»: *Sura*, XLIII, 61), Gesù sarebbe destinato a tornare nel mondo prima del giorno del Giudizio, apparendo sul minareto della Moschea degli Omayyadi rivolto a Oriente per combattere il Dajjāl, una sorta di Anticristo ingannatore degli uomini (letteralmente significa infatti 'il mentitore'). In tal modo potrebbe inoltre compiere un quarantennio di perfetta vita islamica per poi morire e risorgere nell'imminente ora del Giudizio Finale. Non è tuttavia da escludere, per la metamorfosi del minareto in «Colonna», una contaminazione con la pratica ascetica dello stilitismo, che ha per l'appunto origine in Siria, secondo la quale gli eremiti dovevano vivere in cima ad alte colonne nella più assoluta immobilità.

Montale dimostra di esserne al corrente già in una lettera del 5 dicembre 1933 indirizzata a Irma, dove usa in senso metaforico l'immagine: «È possibile che io stia un anno senza rivedere le tue braccia e le tue ginocchia? Credi che sia uno stilita fermo sulla colonna?». Ma forse la suggestione arriva prima ancora, come ha proposto Fortini, da *Thaïs* di Anatole France, se a un certo punto Pafnuzio «vit en songe une haute colonne de pierre, surmontée d'une figure humaine et il entendit une voix qui disait: – Monte sur cette colonne!». Significativo, vista la continua compromissione della figura di Volpe con un immaginario pagano-cristiano che reintegra le due dimensioni di «dio e phallus» (Zambon 1994: 67), è anche il passo successivo del romanzo di France riportato da Fortini, con la domanda che lo scettico Cotta rivolge al monaco dal basso: «Cette colonne a-t-elle dans ton esprit une signification phallique?» (cfr. Fortini 1974: 152; poi anche Almansi 1979: 118-119).

Comunque sia, nel «crepuscolo» che annuncia con l'offuscamento della luce la distruzione prossima è la donna «sul vertice», a prefigurazione o addirittura in sostituzione di Cristo, inscenando un'apocalisse *in diminutio* in luogo di una più remota parusia (cfr. Gigliucci 2005c: 188). Ma chi è costei? A lungo *Sulla colonna più alta* è stata attribuita a Clizia, sostanzialmente fino alle *Dislocazioni* della Grignani che, con la cartolina del 16 giugno e la lettera del 28 giugno 1951 alla Spaziani, la attirerebbero invece nella sfera d'influenza di Volpe. La lirica è intessuta di *senhals* assestati, di parole-chiave inequivoche se prese singolarmente, ma appartenenti a opposte *imagery* che qui si condensano in un'inscindibile catacresi. A Clizia sembrerebbe riferirsi, infatti, l'indizio delle «ali [...] stronche dai / geli dell'Antilibano», che riassume il «colpo» che le «schianta l'ali» di *Giorno e notte* e le «penne lacerate / dai cicloni» del XII *Mottetto*, fatta però salva la ricorrenza di un simile sintagma anche per Volpe (le «piume lacerate» di *Se t'hanno assomigliato...*). Ma al suo dominio afferi-

scono anche il «lampo», il movimento di discesa verso il basso («posarsi») e la topografia dell'altitudine («lassù», «vertice»), il riferimento all'inflessibile «Legge», nonché l'assimilazione a Cristo, per di più a un «Cristo giustiziere». Non necessariamente invece il «vischio», ormai riutilizzato anche in contesti all'altro, vista la presenza del «sospeso grappolo / di fede e di pruina sul [...] lavandino» di G.B.H. in *Di un Natale metropolitano*.

Altrettanti segni sono tuttavia rapportabili a Volpe: *in primis* il paesaggio stesso, inaspritosi nel «pietrisco», inariditosi nei «greti» e negli «sterpi» di una terzietà arsa, frutto del «lungo incendio» del nuovo amore (*Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco...*). Sicuramente la cromia tipica della *dark lady* Maria Luisa, che la Grignani ha arricchito di testimonianze riportando estratti di missive pieni di appellativi quali «dark sunflower», «dark nightingale», «mio meraviglioso angelo buio» (cfr. Grignani 1998b: 68). La figura che appare sulla colonna è infatti «scura», con un riflesso che si estende sui «corvi» e sulle «capinere» che vi si inchinano, l'epifania si compie durante il «crepuscolo» e torna un'ossimorica luminescenza del nero nei «neri / diademi» («Sei tu che brilli al buio?») verrà retoricamente chiesto in *Da un lago svizzero*. Ma anche l'asservimento delle creature vegetali e animali assume una sfaccettatura più consona a Volpe che a Clizia se è chiamata in gioco l'umiliazione («s'umilieranno»), che non riguarda il rapporto pur adorante del poeta verso l'angelica Cristofora (e come potrebbe dal momento che Clizia è portatrice di libertà?), ma piuttosto la sudditanza verso un ben più dominatore «carnivoro biondo» o «genio perfido / delle fratte» (*Se t'hanno assomigliato...*), di fronte al quale l'io lirico è «schiavo», imprigionato in «catene» (*Argyll Tour*) e costretto a stare «in ginocchio» (*Anniversario*).

Un'ultima prova è inoltre costituita dalla declinazione non più ecumenica di quella «Legge» che a un primo sguardo si collocava a sostegno di un'attribuzione a Clizia, poiché l'aggiunta del «per te sola» la reinquadra all'interno della religione tutta individuale e dell'escatologia privata di Volpe («Per me solo / balenò»: *Dal treno*; «tre cassetine [...] si sarebbero aperte per me solo»: *Per album*; «il dono [...] appartiene a me solo»: *Anniversario*). È dunque probabile che la data apposta su «Paragone» si riferisca ancora una volta all'anno del viaggio in Medioriente, senza una stretta corrispondenza con l'effettivo periodo di composizione. I due scritti indirizzati alla Spaziani nel giugno del 1951 giungerebbero quindi a «commemorare con un ammicco lo spiazzamento di occasione geografica e visionarietà riverberante, il patto clandestino di "dedica" di un testo reso nel contempo pubblico e indecifrabile dall'uscita in rivista» (Grignani 1998b: 67). Oppure l'omaggio può essere avvenuto *a posteriori*, con l'offerta a Maria Luisa di una poesia stesa poco prima per Irma, «quasi a configurare una inconscia profezia del sopravvenire di un nuovo piceo angelo (ovvero della metamorfosi del medesimo) nella propria esistenza» (Gigliucci 2005c: 188). I versi «s'umilieranno corvi e capinere, / ortiche e girasoli» acquistano allora un altro possibile senso: le donne del passato, la capinera-Arletta e il girasole-Clizia, si sottometteranno al potere di «Cristo»-Volpe, nuova, ineguagliabile *Midons*.

Due strofe di sei versi ciascuna: la prima oscilla dalla misura breve del settenario e dell'ottonario a quella dell'endecasillabo, mentre la seconda è tutta formata da endecasillabi, considerando il punto e virgola del v. 9 come una dialefe tra «Antiliba-

no» e «e ancora». Rima di *giustiziere:capinere*, che si estende in una quasi rima, pure inclusiva, fino a «neri», e di *parola:sola*, che con analogo meccanismo abbraccia anche «girasoli».

\*

1-3. *Dovrà... parola*: secondo l'interpretazione di un versetto del Corano (*Sura*, XLIII, 61) sarà Gesù ad annunciare il Giudizio Finale («il Cristo giustiziere / per dire la sua parola»), tornando sulla terra in corrispondenza del minareto più alto, rivolto a Oriente, della Moschea di Damasco («Dovrà posarsi lassù»), per sconfiggere l'Anticristo della tradizione islamica.

4. *Tra... greti*: sono i «sette fiumi» della città citati nella prosa *Sulla strada di Damasco* (PR: 295), ridotti a «greti» perché, come il poeta spiega a Guarnieri, in realtà vi scorre «poca acqua» (SMA: 1521).

4-6. *insieme... girasoli*: alla «parola» del «Cristo giustiziere» si piegherà la natura nelle sue varie forme, animali («corvi», «capinere») e vegetali («ortiche», «girasoli»), alte («capinere», «girasoli») e basse («corvi», «ortiche»). Ma probabilmente non è un caso che ad «umiliarsi» di fronte a lui, sostituito nella seconda strofa da una «scura» donna dalle «ali ingrommate», siano proprio dei «girasoli», simbolo di Clizia, e delle «capinere», legate ad Arletta. Le due muse, di fronte alla nuova apparizione, si rivelano prefigurazioni della vera divinità che è Volpe. Non ci pare invece sostenibile che il «Cristo giustiziere» possa anche essere un *alter ego* dell'autore, sotto il cui potere verrebbero equiparate Clizia e Volpe (cfr. invece Fortini 1974: 155, n. 14).

7. *Ma... vertice*: la forte avversativa scambia il Cristo, la cui venuta è collocata in una remota fine dei tempi, con la donna, presente invece in «quel crepuscolo», che tuttavia, per le luci smorzate e per l'avviarsi al tramonto, già imbastisce i prodromi dell'apocalisse. Nell'XI *Xenion* di *Satura* tornerà l'immagine di un «privato / Giudizio Universale», stavolta interpretato da Mosca.

8-9. *scura... Antilibano*: le ali, devastate dal gelo della catena dell'Antilibano (cfr. PR: 294-295), sono «ingrommate», ossia incrostate. Il termine era già stato utilizzato in *Crisalide* («L'albero verdecupo / si stria di giallo tenero e s'ingromma») e ha dei precedenti in Pascoli («La scabra vite che il lichene ingromma» del *Germoglio*), Dante («si ch'è la muffa dov'era la gromma» di *Par.*, XII, 114; «Le ripe eran grommate d'una muffa» di *Inf.*, XVIII, 106: cfr. Macrí 1996: 163) e D'Annunzio («Ha il viso e il collo... come ingrommati di sangue vetustissimo» e «Un'orecchia e i capelli intorno erano ingrommati» della *Contemplazione della morte*: cfr. Mengaldo 1975: 58, n. 71).

9-11. *e ancora... sterpi*: con un'allusione alla capacità della donna di rivivificare anche la realtà più arida.

11-12. *la Colonna... sola*: in questi versi convivono l'inflessibile rigore morale di Clizia e la rielaborazione in chiave privata a cui il poeta sottopone la propria 'fede' nella devozione a Volpe.





## Verso Finistère

Pubblicata in «Comunità», a. VI, n. 13, Milano, gennaio 1952 insieme a *Dal treno, Siria e Luce d'inverno* nella serie intitolata *Col rovescio del binocolo*, che idealmente continua quella apparsa su «Paragone», a. I, n. 10, Firenze, ottobre 1950. Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Il testo si trova scritto sul *verso* di una missiva di Contini a Montale dell'11 luglio 1951, con l'indicazione del 1950, che però, secondo la Grignani, si riferisce solo all'occasione del viaggio compiuto quell'anno in Bretagna. La lettera contenente la poesia viene infatti girata alla Spaziani il 14 luglio 1951, con l'avvertenza «vedi a tergo (poca cosa, ma tanto per ricominciare!)», che proverebbe la vicinanza cronologica della composizione al giorno dell'invio (cfr. Grignani 1998b: 64). Questa stesura presenta una variante rispetto alla stampa, già indicata da Isella seppur con una svista (cfr. *ET*: 208), corretta dalla Grignani (cfr. Grignani 1998b: 87, n. 26): al v. 1 si legge infatti «di cervo della piovà» al posto di «dei cervi nella piovà».

In una missiva del 24 luglio 1951 Montale risponde a un'obiezione di oscurità di Maria Luisa commentando (cfr. Grignani 1998b: 64):

L'Armor (santi numi!) è la penisola armoricana, cioè la Bretagna. La langouste à l'armoricaine, che si mangia in Francia, non è altro che l'armoricaine, corruzione di questa frase. Gens d'Armor è il titolo di una serie di poesie di Tristan Corbière. Credo che mi lascerai stare questa locuzione dotta e semplice: sostituire con 'bretonne' direbbe troppo e troppo poco, darebbe un senso già troppo più geografico che mitico.

Nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 Montale precisa che «Il titolo Finisterre è usato nel senso più largo e ambiguo (la guerra reale e cosmica); invece ha senso geografico il titolo della poesia bretone Verso Finistère» (*SMA*: 1519), mentre in quella del 12 febbraio 1966 scrive: «Verso Finistère: c'è un interno che rispetta quel che c'è fuori» (*SMA*: 1521).

L'occasione a cui allude *Verso Finistère* è il viaggio compiuto da Montale nel settembre del 1950, insieme a Drusilla, a Glauco Natoli e a sua moglie. Sul versante della prosa ne troviamo testimonianza in *Il giorno del gran salvataggio*, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 29 settembre 1950. Al racconto dell'effetto delle maree sulla baia di Mont Saint-Michel (in Normandia, nonostante quanto affermato da Montale: cfr. *PR*: 342), seguono alcune brevi considerazioni sulla Bretagna, in particolare sui dialetti che in questa regione affiancano il francese (*PR*: 344-345):

Tre, anzi quattro dialetti celtici sopravvivono nella bassa Bretagna, nel Finistère, nel paese di Léon, nella terra di Vannes, nella zona di Goële e in mezzo Morbihan

e sul significato di alcune permanenze:

[...] il bretone, lingua importante in Francia, da parecchi secoli non fa che restringere la propria area. Quel tanto che ne resta – nella toponomastica – è una grazia, una civetteria, niente di più, che piace molto agl'Inglese (PR: 345).

Le notazioni inquadrano dunque il celtico «Armor» del secondo verso, anche se nella scelta sulla «civetteria» prevale una (pascoliana) volontà di recupero di una lingua in via d'estinzione. Per questo Montale si giustificherà poi con la Spaziani reclamando il diritto di esistenza di quell'espressione «dotta e semplice», circondata di un alone mitico che il termine corrente annullerebbe. Infatti «'bretone' direbbe troppo e troppo poco» perché, essendo più immediata la referenza geografica («troppo»), tra l'altro già esplicitata nel titolo («ha senso geografico il titolo della poesia bretone Verso Finistère»: SMA: 1519), finirebbe per limitarne il significato rinchiudendolo nella sua mera denotazione («troppo poco»). Tutto il lessico della poesia tende invece verso il peregrino («bramire», «piova», «Armor», «albane», «prillano»), quasi reagendo al protratto abbassamento di tono, all'insistenza sul vocabolario feriale delle poesie precedenti, in parte a tutela del microcosmo culturale dell'area visitata, in parte (nel sovraccarico stilistico) per ironico *divertissement*, per un beffardo *faux-exprès* di se stesso.

Del resto il toponimo «non può non richiamare la ben più tragica sezione d'apertura» (Grignani 1998b: 55), riprendendone in qualche modo il registro, oltre al concetto di emanazione dello sguardo femminile da quello divino («le tue pupille / d'acquamarina guardano per lui»). Anzi, è la stessa presenza di Volpe a fornire l'unica testimonianza dell'esistenza di Dio, o per lo meno del suo coinvolgimento nel mondo («Forse non ho altra prova / che Dio mi vede»). E se già l'«arco del tuo ciglio», che si spegne col tramonto per riapparire all'alba, ricorda in tralice l'ora topica e la fisionomia di Clizia, il ruolo di mediazione tra l'umano e il divino era un tratto di stretta pertinenza del *visiting angel*. Non solo la figura di Volpe viene dunque a intrudersi in quella di Clizia, ma anche viceversa, ereditando la *black lady* i poteri acquisiti dalla sua precorritrice nel corso di un lungo processo di divinizzazione.

Strofe unica formata da otto endecasillabi (ma il v. 6 è soprannumerario), di cui rimano il primo e il sesto in *piova:prova* e, in modo imperfetto e ipermetro, il quarto e il settimo in *prillano:pupille*. Il lessico risulta particolarmente ricercato, a partire dalla scelta del toponimo disusato «Armor», che oltretutto si lega con forte allitterazione all'adiacente «arco», suscitando un'eco di vibranti lungo tutto il componimento. Frequente anche il ricorso a parole sdruciole («intonaco», «prillano», «alberi», «guardano»).

1-2. *Col bramire... Armor*: l'«Armor», che presso la popolazione celtica locale indicava la marina, passò poi a designare per estensione l'intera penisola bretone. Per il «bramire dei cervi» Mengaldo suggerisce due passi di D'Annunzio, rispettivamente da *Lai* della *Chimera* e da *La morte del cervo* dell'*Alcione*: «e giunge un lontano / di cervi bramire / su 'l vento», «E udii bramire il cervo!» (cfr. Mengaldo 1975: 39). La rima *piova:prova*, dove «piova» è un aulicismo per pioggia, è invece dantesca, da *Purg.*, xxx, vv. 113-117 (cfr. Macrí 1996: 176).

2-6. *l'arco... scossi*: oltre al bramito dei «cervi», sotto la pioggia della Bretagna, al sopraggiungere del «buio», si spegne, insieme al sole, anche lo sguardo della donna (per Gioanola si tratterebbe invece del ricordo di questo: cfr. Gioanola 2011: 111), per tornare poi a manifestarsi in uno scenario aurorale in cui si mescolano interni ed esterni. L'«intonaco albale» è infatti sia l'«intonaco» di una parete chiara come l'alba (della stanza dove i due amanti hanno trascorso la notte e dove ora la donna si risveglia riaprendo gli occhi), sia l'alba che «candisce» il cielo di un bianco simile a quello dell'«intonaco» (in questo senso ci pare che vadano interpretate le enigmatiche parole di Montale, quando afferma al Guarnieri che nella poesia compare «un interno che rispecchia quel che c'è fuori»: *SMA*: 1521). Nel *Ciocco* di Pascoli, riutilizzato da Montale in più luoghi della *Bufera*, va ricercata l'origine dei tecnicismi: vi si ritrova infatti sia il verbo «prillavano» (già Macrí lo aveva classificato come lemma pascoliano: cfr. Macrí 1996: 176) che il «fuso», in relazione all'operazione della filatura. La cittadina di Finistère era infatti un tempo specializzata nella tessitura delle stoffe. Di qui le «ruote» e i «fusi» adibiti a questo scopo, che girano vorticosamente («prillano») e si sovrappongono all'altrettanto frenetico movimento dei rami frondosi («frange») degli «alberi» e dei giochi dei 'raggi' solari. Questa ci pare infatti l'unica spiegazione plausibile per i «razzi», poiché, secondo le leggi della mutazione fonetica che regolano il passaggio dal latino al volgare, studiate dalla filologia romanza a cui Montale, tramite Contini, non era estraneo, 'raggio' e 'razzo' sono due esiti concomitanti del nesso /d + jod/ di *radium*. E, visto che in questo breve componimento Montale complica volutamente l'ordito verbale (quasi a gara con i telai quattrocenteschi di Finistère), ricorrendo a termini arcaici e inusitati («piova» per pioggia, il celtico «Armor» per la Bretagna), potrebbe avere coerentemente scelto la variante più rara, ma etimologicamente giustificata, che gli permettesse altresì di giocare sull'ambiguità del termine, simile, nella catena logico-semantica su cui si inserisce, ad 'arazzi'. Il *pun* linguistico – tra l'altro già insito nel titolo che ammicca per omofonia, nella sua referenza topografica totalmente altra, a quello della prima sezione della raccolta – continua con le «frange», che a prima vista potrebbero essere di tessuto e che poi, a sorpresa, dopo l'inaratura, si connotano invece come propaggini arboree. E, *à rebours*, da un «esterno» che riassorbe l'«interno», i primi due addendi risulteranno altrettanto ancipiti, evocando in filigrana l'idea di «cicli» planetari e «fusi» orari. Allo stesso modo si era del resto costruita l'immagine dell'«arco del tuo ciglio», che, rimanendo nel verso, è senza dubbio quello di un volto femminile, ma, scavalcata l'unità metrica e ricomposta la spezzatura dell'*enjambement*, si fonde con quello del sole giacché si spegne «al primo buio». Il che permette anche al poeta di mettere

in relazione, funzionando l'occhio dell'astro come *tertium comparationis*, lo sguardo della donna con quello di Dio, che è l'assunto centrale della lirica.

6-8. *Forse... lui*: le «pupille» della donna sono allo stesso tempo garanzia e strumento dello sguardo divino sul mondo. Contini ha parlato a proposito di una «fiducia non revocata in dubbio nella delega d'ogni mistica erotica» (Contini 1974: 92).

## Sul Llobregat

Pubblicata per la prima volta in Poz e presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Nelle *Note* delle edizioni si legge: «*Sul Llobregat*. Il Llobregat è un fiume che si incontra andando da Barcellona verso Montserrat». Nella lettera a Guarnieri del 12 febbraio 1966 Montale scrive: «Può darsi che sul Llobregat ci siano piante di canfora» (*SMA*: 1521).

Il riferimento è stavolta a un viaggio compiuto da Montale in veste di *reporter* nel giugno del 1954 in Provenza, Spagna e Portogallo. Un resoconto della sosta a Barcellona appare, con il titolo *L'età d'oro dei «Quattro gatti»*, nel «Corriere della Sera» dell'11 agosto 1954, per confluire poi in *Fuori di casa*:

Barcellona bisogna conquistarsela venendo dalla frontiera francese, quando, verso Gerona, la terra si arrossa e le gazze bianche e nere, già abbastanza frequenti in Provenza, viaggiano a grandi stormi. Solo così si ha il senso di raggiungere una grande capitale. Dall'aereo, invece, la città si mostra sparpagliata, sproporzionata, informe (*PR*: 461).

Verso la conclusione, il discorso si allarga ai dintorni catalani e al monastero di Montserrat:

Ma qui poi la Spagna è presente in tutto: [...] vive e batte ancor oggi in quegli uomini di cultura che dopo aver fatto feroci discorsi da mangiapreti vi conducono sulla cresta rocciosa del Monte Segato – Montserrat, il paesaggio più esoterico, più teofanico del mondo – e giunti dinanzi alla statua della Venere nera – la Moreneta – si fanno il segno della croce e si prosternano in religioso raccoglimento. Forse pregò allo stesso modo il nostro Dino Campana, quando vide spiccarsi dalle cime della Verna la mistica, bianca colomba che gli ispirò una delle sue pagine più alte (*PR*: 465-466).

Benché le tangenze siano minori che nei casi precedenti, il racconto costituisce una premessa necessaria per la comprensione del senso cifrato dei pochi versi di *Sul Llobregat* e della sua presenza all'interno della sezione. La poesia è infatti sì una «quartina d'occasione», scritta in memoria di un tragitto automobilistico da Barcellona a Montserrat in compagnia di una donna guidatrice (Scaffai 2002: 170), ma significa qualcosa di più inserendosi coerentemente nella riflessione sullo specifico rapporto con il femminile che caratterizza *'Flashes' e dediche*. I primi tre versi, di pertinenza del poeta, presentano infatti un'ostentata precisione tecnica: botanica, poiché la specificazione marcata del polisillabo «immarcescibile» calca la natura sempreverde

delle piante di canfora; musicale, nella trasposizione su pentagramma del canto degli uccelli; ornitologica, vista la pronta correzione della «civetta» suggerita dall'interlocutrice in «cucco».

All'atteggiamento analitico e intellettualistico del soggetto la donna risponde su tutt'altro livello, spingendo il piede sull'«acceleratore» e ribadendo così l'incomunicabilità tra i due universi, lo scarto fra i piani. Al pari di G.B.H., la dedicataria di *Sul Llobregat* è una creatura fortemente concreta e istintiva, inconsapevole ma pragmatica, contrapponendosi nella sua innata propensione all'azione alla statutaria *impasse* del poeta, evidentemente ancora ingabbiato nel «delirio [...] d'immobilità» pur nell'incessante esplorazione avviata con la quarta sezione. Secondo Francesco Giusti si tratta ancora una volta della Spaziani (cfr. Giusti 2007: 103), ma la Grignani non inserisce la lirica nel ciclo di Volpe, lasciando alla protagonista un'identità misteriosa. Tuttavia, al di là della possibile corrispondenza biografica, la matrice simbolica che sottostà alla stesura è comunque riconducibile all'«angelo buio» della nuova musa.

La destinazione della trasferta è infatti, com'è chiarito nelle *Note* e nell'*Età d'oro dei «Quattro gatti»*, la località di Montserrat, descritta come «il paesaggio più esoterico, più teofanico del mondo» (PR: 466), terreno fertile quindi per l'apparizione della divinità «furiosamente angelica» di Volpe. A lei riportano anche gli altri particolari dell'ipotesto in prosa, dal «segno della croce» (che diverrà «croce cresima / incantesimo jattura» in *Se t'hanno assomigliato...*) al «prosternarsi» dei fedeli (che indurrà anche il poeta «in ginocchio» in *Anniversario*), non a caso di fronte a una «Venere nera». Ma c'è di più, perché l'ultima notazione della narrazione, su Dino Campana che si ispirò a una «mistica, bianca colomba», non può non riportare alla medesima «colomba bianca» di *Lasciando un 'Dove'*, compreso il relativo retroterra delle «bianche e mistiche colombe» degli aerei da turismo della De Havilland citati in *Grilli folletti e vampiri* (PR: 261). Le due liriche apparse direttamente nell'edizione Pozza sono dunque legate anche da questo nesso sotterraneo, con la conseguenza che se la prima funziona da prologo di Volpe, probabilmente, in un modo o nell'altro, finisce per cadere nella sua sfera gravitazionale anche questa.

Una sola quartina di versi lunghi conclusi da un endecasillabo. Alla rima *maggiore:acceleratore* si aggiunge la consonanza tra «civetta» e «scatto» e tra «intanto» e «spinto».

\*

1. *Dal verde... canfora*: «Può darsi che sul Llobregat ci siano piante di canfora» (SMA: 1521), che sono alberi sempreverdi («verde immarcescibile»).

2. *due... maggiore*: il canto del «cucco» è subito tradotto, all'orecchio del melomane, in precise note separate da un «intervallo di terza maggiore», come nel caso

del «merlo acquaiolo» riconosciuto «a un gruppetto / di flauto» (*Da una torre*) e caratterizzato dalle «tre note» che ricordano il motivo che «precede il sogno di De Griex, nella *Manon* di Massenet» (*SMP*: 870).

3. *Il cucco... dissi*: il «cucco» è il nome popolare del cuculo. Dal suono del suo canto il poeta riconosce la specie, correggendo la «civetta» chiamata impropriamente in causa dalla donna.

3-4. *ma intanto... acceleratore*: non solo è la donna a guidare, ribadendo così il senso di impotenza che racchiude il soggetto dei *'Flashes' e dediche*, ma la sua azione repentina distrugge in un attimo la bolla di erudizione del poeta, impedendo ogni possibile scatto mnestico-lirico con il ben più prosaico ma pragmatico «scatto» dell'«acceleratore». Dunque una sorta di reazione «dinanzi alla morte» come aveva intuito Scrivano (cfr. Scrivano 1966: 333), ma tramite l'irruzione dissesante di una vitalità più istintiva e immediata. Come ricorda Maria Luisa Spaziani in un'intervista per il «Corriere della Sera» del 13 settembre 2006, Montale «non sapeva ballare, non sapeva andare in bicicletta né guidare la macchina». Se c'è la rottura di un idillio musicale, tutto privato e autisticamente delibato dal poeta, questa si connota però come parodia di uno dei tanti miracoli mancati delle *Occasioni*.





## Dal treno

Pubblicata in «Comunità», a. VI, n. 13, Milano, gennaio 1952 insieme a *Verso Finistère, Siria e Luce d'inverno* nella serie intitolata *Col rovescio del binocolo*. Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Una stesura dattiloscritta, datata «Lago Maggiore, 18 sett. 1951», presentava il titolo *Le tortore*, cancellato e sostituito da quello attuale, e si concludeva in modo differente, con «E certo / non leggerò domani la notizia» ai vv. 8-9 (cfr. Grignani 1998b: 109-110).

Nella lettera a Silvio Guarnieri del 12 febbraio 1966 Montale scrive: «Il collare giallo delle tortore fa pensare per analogia ad altro collare (gocce forse) che si sgrana fuori» (SMA: 1521).

Dopo l'aereo di *Lasciando un 'Dove'*, il battello di *Argyll Tour* e l'automobile di *Sul Llobregat* è la volta di un'istantanea *Dal treno*, che per un momento riporta l'itinerario dei *'Flashes' e dediche* entro i confini italiani, ma riprendendo il *fil rouge* ornitologico della poesia precedente. Anzi, è come se il potenziale oracolare accennato nelle «note» della quartina di *Sul Llobregat*, che il poeta aveva iniziato a interpretare («Il cucco, non la civetta», «un intervallo di terza maggiore») e che la spinta della donna sull'«acceleratore» aveva bruscamente bloccato, capovolgendo la situazione in una sorta di parodia dei miracoli mancati delle *Occasioni*, proseguisse nella promessa di apparizione di una rara specie di «tortore» in *Dal treno*. Così almeno «annunziano / i giornali», spingendo il soggetto alla ricerca dell'eccezionale visione. L'evento delle «tortore colore solferino [...] a Sesto Calende per la prima / volta a memoria d'uomo» le trasforma infatti automaticamente in mediatrici di straordinarie epifanie.

Gli attesi volatili non compariranno, ma al loro posto «balena» improvviso, evocato da quello degli animali, il «collare» della donna, che ne ribadisce l'invincibile potere, piegando il «giunco» al pari della volontà del poeta-«schiavo». Coerentemente con la logica che permea le sezioni per Volpe, la scia luminosa che accompagna la visionaria meteora è percettibile solo dal fedele d'amore («Per me solo / balenò»). Per lo stesso motivo, tra l'altro, la primitiva versione si concludeva con un epigrammatico «E certo / non leggerò domani la notizia», poi sostituito in quanto «*pointe* troppo 'moderna' e cronachistica» più adatta allo stile di *Satura* (cfr. Grignani 1998b: 134), che comunque proprio nei *'Flashes' e dediche* getta le basi della sua sperimentazione. Rimane infatti anche nella stesura *ne varietur* il riferimento esplicito al mondo del giornalismo, alla dimensione della cronaca come metro su cui si scandisce la vita, essendo oltretutto garantito l'accesso a toponimi privi di risvolti mitico-allegorici quali appunto «Sesto Calende» (in *Se t'hanno assomigliato...* troveremo il «Cottolen-

go)), accanto a nomi trasfigurati in direzione più evocativa come l'«Armor» di *Verso Finistère*.

Le due sfere non sono infatti più scisse come in *Su una lettera non scritta*, dove «Ben altro è sulla terra» rispetto all'oltrecielo, bensì la teofania di Volpe, pur abbagliante e dirompente, risulta perfettamente compatibile con lo scorrere quotidiano dell'esistenza, con i piccoli accadimenti in cui «s'incollani / in ore e in anni» l'allora disperatamente ricercato «fiocco della vita». Sia Clizia che Volpe sono evocate a partire da occasioni inaspettate, anche minime, che «fanno scatto», ma nel primo caso l'apparizione le transustanzia sovrastandole e dischiudendo superiori dimensioni, mentre nel secondo si integra nel mondo, riscattandolo nella (e non dalla) sua imperfezione, che rimane tale. Questo non significa che le visioni ascrivibili al ciclo del «carnivoro biondo» siano meno numinose o non compromesse comunque con un'*imagery* religiosa: il volo – per metonimia, attraverso il «collare» – della figura femminile «in picchiata e in combustione verso il basso» (Grignani 1998b: 133) ricorda infatti la parabola di una stella cadente che indica la strada da seguire. Con il collaudato effetto di mistico accecamento per la pienezza della visione («m'accecò sull'altro»).

Strofe unica di nove versi, tutti endecasillabi *a maggiore* tranne i due conclusivi, che sono *a minore*. Rimano *solferino:finestrino, piegava:sgranava, balenò:m'accecò, solo:volò*, mentre *l'incipit* presenta una rima per l'occhio tra «tortore» e «colore» e un'imbastitura fonica sull'allitterazione della /s/ («solferino», «sono», «Sesto»).

\*

1-4. *Le tortore... giornali*: l'eccezionalità dell'evento, ossia l'avvistamento di una rara specie di tortore dal colore rosso violaceo («solferino»), si fonde con la realtà assolutamente concreta e feriale di «Sesto Calende», comune in provincia di Varese situato sul capo meridionale del Lago Maggiore (la stesura dattiloscritta è infatti datata «Lago Maggiore, 18 sett. 1951»). E i «giornali» ne diventano significativamente il tramite conoscitivo.

4-7. *Affacciato... sgranava*: la ricerca a prima vista fallimentare, come quella di molte liriche delle *Occasioni*, si apre invece ad esiti inaspettati. Attraverso una catena di analogie sottintese, che passa per il *tertium comparationis* del «collare», si giunge infatti all'ornamento femminile che appare dal «finestrino» del treno a ribadire il dominio amoroso. Il punto di partenza è il collare di piume delle tortore, taciuto nel testo della poesia ma recuperabile nella dichiarazione rilasciata a Silvio Guarnieri («Il collare giallo delle tortore»), che, sebbene non avvistato, agisce *in absentia* perché «fa pensare per analogia ad altro collare», portato da Volpe, di diversa «tinta» ma sempre di piume. L'evocazione di un altro simulacro, *imago* memoriale ma oggetto-metonymia dell'amata, è resa possibile dall'unico elemento effettivamente presente

nel quadro, che lega l'uccello (stavolta non sofferente, come invece era per Clizia) alla donna, ossia il «giunco», o meglio la sovrimpressionazione delle «gocce» della pioggia che «si sgrana» sul «finestrino» (*SMA*: 1521) ai ciuffi dell'«umile pianta» purgatoriale.

7-9. *Per me... altro*: si ribatte ancora una volta l'accento sulla natura squisitamente privata della salvezza offerta da Volpe, capace tuttavia di egual potenza accecante e totalizzante della sua precorritrice («ero / già troppo ricco per contenerti viva» verrà detto in *Per album*).



## Siria

Pubblicata in «Comunità», a. VI, n. 13, Milano, gennaio 1952 insieme a *Verso Finistère, Dal treno e Luce d'inverno* nella serie intitolata *Col rovescio del binocolo*. Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

La Grignani segnala una stesura dattiloscritta conservata nel Fondo Spaziani (cfr. Grignani 1998b: 88, n. 29):

Dicevano gli antichi che la poesia  
è scala a Dio. Forse non è così  
se mi leggi. Ma il giorno io lo seppi  
che ritrovai per te la voce, fuori  
dalle piste, tra bave di falaschi  
stillanti, [in un] nel dirompersi dei greppi  
ultimi in nebbia e greggi,  
mentre un guasto al motore mi arrestava  
sulla strada di Aleppo.

La distribuzione delle poesie d'ambientazione mediorientale infrange l'ordine a 'blocchi' che governa la successione interna dei *'Flashes' e dediche*. Il filo logico che allinea due liriche toscane (*Verso Siena, Sulla Greve*), i componimenti della *suite* britannica (*La trota nera, Di un Natale metropolitano, Lasciando un 'Dove', Argyll Tour, Vento sulla Mezzaluna*) e i pezzi estravaganti (*Verso Finistère, Sul Llobregat, Dal treno*) è infatti interrotto dalla dislocazione di *Sulla colonna più alta* rispetto alle compagne *Siria* e *Luce d'inverno*. Per una ragione di continuità cronologica sono in realtà queste due a risultare eccezionalmente posticipate, riferendosi al viaggio in Libano e Siria compiuto nel dicembre del 1948, stesso anno della duplice trasferta in Gran Bretagna. Ma appare piuttosto fuori sede *Sulla colonna più alta*, poiché il misticismo che caratterizza le poesie mediorientali le accorpa per omogeneità stilistica a *Per un 'omaggio a Rimbaud'* e *Incantesimo*, in estremità di sezione per aprire la strada alle *Silvae*.

L'anticipazione di *Sulla colonna più alta* potrebbe dunque essere dovuta a ragioni di affinità tematica, alla stretta correlazione tra la donna apocalittica, *alias* «Cristo giustiziere», e la donna-Dio implicita nella risposta fornita dal poeta al predicatore di *Vento sulla Mezzaluna*. Tanto più che in quella posizione, la ventinovesima, cadeva l'esatto spartiacque del libro («io, non so perché, do importanza al numero» si legge nella lettera del 4 maggio 1949 di Montale a Contini), luogo perfetto, dunque, per sancire la sottomissione di «girasoli» e «capinere» alla nuova *Midons*. L'avantesto di *Siria* va pertanto recuperato dal medesimo antefatto, riportato nelle prose apparse a

cavallo tra il 1948 e il 1949 sul «Corriere della Sera» in occasione della Terza Conferenza dell'Unesco. In particolare, in *Sulla strada di Damasco* si racconta del guasto al motore accennato in coda al componimento:

[...] le macchine slittavano e ne superammo più d'una che fumava a motore aperto e sembrava incapace di proseguire. I petali della neve si facevano sempre più fitti, le ruote potevano passare solo dov'erano rimasti i solchi neri e fangosi delle macchine precedenti. [...] E [...] l'autista tripolino percorse ancora qualche chilometro per poi arrestarsi sotto una pioggia violenta ai piedi di un'oscura e ruscellante salita. C'era un guasto ma non grave, qualcosa che non funzionava nelle candele (PR: 292-293)

a cui segue l'ospitalità offerta da «un grosso mercante di tessuti, nativo di Aleppo» e appassionato di cucina (PR: 293).

L'*incipit* di *Siria*, invariato dalla stesura dattiloscritta alla stampa, sperimenta modalità poi proprie del post-*Bufera*. Innanzi tutto la consuetudine di affidare la parola ad altri, spesso riportando un'opinione generalmente condivisa con la quale il poeta intende dialogare, solitamente per confutarla. «Dicevano gli antichi» è dunque la prima di una lunga serie di introduzioni del tipo «I critici ripetonono», «Dicono che», «Si ritiene», che ha il suo apice nell'insistenza anaforica di *Divinità in incognito* («Dicono», «Molte persone dubitano», «Dicono», «credono», «Dicono», a cui si contrappone con forza l'«Io dico» della seconda strofa). Si potrebbe anzi apparentare la costruzione dei primi versi di *Siria* alla tecnica della 'citazione distintiva' descritta da Roberto Orlando per l'ultimo Montale. Accanto al mero *repêchage*, nelle opere più tarde si possono infatti trovare delle allusioni strutturate in un paralogismo che consta di tre momenti: una premessa maggiore, costituita da un'affermazione esogena, una premessa minore, che nega la precedente, e una conclusione data da un paradosso espresso in forma concessiva (cfr. Orlando 1998: 95-120).

Il detto degli «antichi» è infatti immediatamente ridimensionato, in sintonia con l'abbassamento di tono della sezione («Forse non è così»), per essere però ripreso e relazionato a un evento particolare, quello della rinata ispirazione sulla «via di Aleppo», nel segno di Volpe. Il concetto della poesia come «scala a Dio» riecheggia la filosofia plotiniana, inserendosi tra gli elementi neoplatonici che costellano le ultime quattro liriche dei *'Flashes' e dediche*, dove Volpe assume più che altrove alcuni connotati tipici di Clizia (cfr. Carpi 1971: 115). Il tutto filtrato da Hölderlin, che allarga il binomio all'amore, attraverso il quale si manifesta il divino (cfr. Carpi 1971: 115; Grignani 1998b: 69). Ma se vogliamo il *primum* è ancora una volta dantesco, come ci sembra di intuire da un passo dell'*Esposizione sopra Dante* del 1965, dove Montale pone l'accento proprio su questo nucleo, ricordando come Beatrice sia rimasta presso i posteri «l'immagine di una perfezione assoluta e come il tramite necessario della scalata di Dante a Dio» (SMP: 2675), senza dimenticare di citare Irma:

A un lavoro analitico nel senso indicato, [...] si è dedicata Irma Brandeis nel suo libro *The Ladder of Vision* (1961) che è quanto di più suggestivo io abbia letto sull'argomento della scala che porta a Dio e che non per nulla si pone sotto il patronato di San Bonaventura (SMP: 2686).

Alcuni critici vedono in contrapposizione l'affermazione iniziale con il ritrovamento della vena lirica sul pungolo sentimentale, per cui l'intromissione della donna nella vita del poeta andrebbe a recidere il prospettato legame con il divino (cfr. Scarpati 1973: 119). Altri invece leggono *Siria* come una conferma della funzione della poesia, elevata al superiore e intangibile livello del sacro (cfr. Luperini 1986: 109; Scaffai 2002: 170; Gioanola 2011: 110). In realtà, l'esperienza amorosa ha acquistato una forza ineguagliabile, tanto da intrecciarsi alla *quête* ontologica impostata in *Finiterre* e qui mutata di senso. La «poesia» è sì «scala a Dio», ma a quel «dio in minuscola» (*SMA*: 1520) incarnato in forma muliebre, oggetto di adorazione di un misticismo essenzialmente erotico. Concordiamo pertanto con l'ipotesi della Grignani, che riconduce l'incidente dell'automobile, fermatasi in quel paesaggio inospitale dove però appare una «freccia di sangue» a fornire la corretta indicazione da seguire, a un segno profetico, col senno di poi premonitore della nuova musa che Montale avrebbe incontrato al rientro in Italia (cfr. Grignani 1998b: 68-69). La «via di Aleppo» che va a sostituire la «strada di Aleppo» della versione dattiloscritta rende il soggetto «un S. Paolo folgorato da più laiche rivelazioni» (Grignani 1998b: 88, n. 29), alle quali concorre anche il fatto che la direzione suggerita dalla «freccia» sia opposta all'itinerario compiuto dal santo verso Damasco, mutando la meta in una ben più feriale e terrena (cfr. Bárberi Squarotti 1983: 180; Vacante 2006: 85). Una «freccia» oltretutto del colore del «sangue», che lascia trapelare un senso corposamente carnale del segno, pur sempre però riscattato da un sottinteso *background* religioso che lo fa tangere anche con la sfera del sacro.

Strofe unica di undici versi, tutti endecasillabi *a maggiore*, ad esclusione del v. 2 che è *a minore* e del v. 11 che è un quinario (e approssimando la misura dei vv. 1 e 3 per difetto e per eccesso). Rimano *Dicevano:fondevano, poesia:via, greppo:Aleppo*, legati oltretutto con «seppi» per rima imperfetta, che regge anche *pruno:luna e falasco:guasto*.

\*

1-3. *Dicevano... leggi*: l'allusione sfiora soltanto la solennità del concetto neoplatonico, ridimensionando immediatamente la portata nella genericità dell'attribuzione («gli antichi») e nel distacco che la mediazione di quel «Dicevano» frapponne. Oltretutto il verbo sottrae subito qualsiasi ambizione di universalità all'affermazione, riducendola a opinione, a *doxa*. Vi si contrappone infatti la frase successiva, pur collocata anch'essa, nel rifiuto di apodittiche prese di posizione, nel campo del possibile («Forse»). Il senso della confutazione rimane tuttavia ambiguo. Non diremmo che derivi da una negazione della divinità, dalla presa di coscienza che l'unica visione possibile sia quella di un mondo desolato, dominato dolo dalle «ipostasi demoniache» di «capre» e «nuvoli» (Bárberi Squarotti 1983: 180). Proporranno invece due ipotesi. Il fatto che la dedicataria legga la lirica potrebbe testimoniare un'interruzione



dell'*itinerarium in Deum* da parte del poeta, che non ha evidentemente raggiunto la meta se è ancora attardato nell'attività secolare della scrittura, se è insomma ancora operante in questo mondo, intento a forgiare versi e inviarli all'amata, con un irriverente *understatement* nell'interpretazione della massima. Montale giocherebbe dunque nel prenderla prima ironicamente alla lettera, per poi restituirle il significato metaforico nell'ispirazione originata da Volpe, meritevole della riscoperta del senso 'alto' di quelle parole. Oppure potrebbe indicare una lontananza non colmata tra il fedele d'amore e la donna-divinità, in comunicazione ancora indiretta per mezzo di omaggi poetici. Se Volpe sta infatti leggendo la lirica in questione, spedita da Montale, vuol dire che al momento il soggetto non è presso di lei e dunque non è giunto a «Dio».

3-4. *Ma il giorno... voce*: il detto degli «antichi» ha rivelato il suo fondo di verità nel momento in cui il poeta ha ritrovato la vena creativa nella passione amorosa per la destinataria. Non ci limiteremmo però ad asserire che «alla donna si attribuisce il merito di avere ridato al poeta la sicurezza che la poesia porta al divino» (Gioanola 2011: 336). È infatti proprio la scintilla erotico-sentimentale che permette di innescare il meccanismo salvifico della poesia, di metterne in moto le potenzialità trasumananti, riattivando un trittico stilnovista, dove tuttavia il ruolo della donna non è più ancillare, andando a collidere se non a sostituire quello della stessa divinità, facendosi, da tramite, meta ultima della ricerca.

4-8. *sciolto... fondevano*: l'illuminazione avviene nel paesaggio brullo e decentrato della terra siriana, nel cui cielo si affastellano le nuvole che provocheranno le forti piogge di *Sulla strada di Damasco* (cfr. PR: 293) e che prendono in prestito alle «capre» l'immagine del «gregge». La profezia dell'ardore per Volpe non può che consumarsi in un ambiente estremo, dove gli animali si protendono dal fianco scosceso di un monte («greppo») per cercare la sussistenza nelle rare parti tenere ed edibili («bave») di «pruni» (frutici spinosi che nascono spontaneamente nei terreni incolti) e «falschi» (piante delle Ciperacee). Persino i corpi celesti sono resi «scarni» dal clima inospitale, fondendosi apocalitticamente l'uno nell'altro.

9-11. *il motore... Aleppo*: l'incidente, che ripropone in chiave ironico-moderna la caduta da cavallo di San Paolo (cfr. Bárberi Squarotti 1983: 180), si trasforma in segno rivelatore, per l'apparizione di un'erotica «freccia / di sangue» che, mescolando passione mistica e passione amorosa, indica la via verso una folgorazione di origine fortemente terrena.

## Luce d'inverno

Pubblicata in «Comunità», a. VI, n. 13, Milano, gennaio 1952 insieme a *Verso Finistère, Dal treno e Siria* nella serie intitolata *Col rovescio del binocolo*. Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Le tre strofa, già delineate in «Comunità», risultano erroneamente fuse a partire da Poz fino al restauro filologico di *OV*. In rivista i vv. 8-9 recavano la lezione «(oh quei denti che segano / il cuore rattappito!)». Il testo donato alla Spaziani in data 30 novembre 1951 e segnalato dalla Grignani si intitolava invece *Sole e ghiaccio* (cfr. Grignani 1998b: 70):

Quando scesi dal cielo di Palmira  
su palme nane e propilei canditi  
e un'unghiata alla gola m'avverti  
che mi avresti rapito;

quando scesi dal cielo dell'Acropoli  
e incontrai, a chilometri, cavagni  
di polpi e di murene  
(oh quei denti che segano  
il cuore rattappito!) –

quando lasciavi le sponde delle aurore  
spaventose pel gelido museo  
di mummie e scarabei (tu stavi male)  
della tua terra, e confrontavi la lava  
col ghiaccio, il sole [col diamante] con la sabbia, il tufo  
con l'argilla divina  
... alla scintilla  
che si levò fui nuovo e incenerito.

La missiva del 6 dicembre 1951 conferma la dedica a Volpe e il meccanismo della «doppia temporalità» che sottostà alla maggior parte dei *'Flashes' e dediche*: «Ti mando una poesiola della serie 'Col rovescio del binocolo' retrospettivamente dedicata a te» (cfr. Grignani 1998b: 71-72). Nella lettera a Silvio Guarnieri del 12 febbraio 1966 Montale invece precisa: «L'Acropoli è quella di Atene, forse ce ne sarà una a Palmira ma non credo» (*SMA*: 1521).

La visione aerea di Palmira, con tanto di palme e monumenti, ha un precedente nel *reportage Si cerca un «ABC» culturale*, apparso sul «Corriere della Sera» il 16 dicembre 1948:

Palmira ha un complesso monumentale più imponente di quello di Ba'albek: vista dall'aereo, tra le dune, le palme e le sfilate dei dromedari che si dilungano in ogni direzione, essa offre un colpo d'occhio veramente incomparabile (PR: 287)

dove viene ricordato anche il particolare effetto del sole sulla «grande oasi»:

Per noi visitatori, le questioni intestine delle due giovani repubbliche perdono un poco della loro importanza alla luce del sole che s'indugia sulla grande oasi di Palmira, dove ci siamo spinti per alcune ore (PR: 286)

Ma l'ambientazione mediorientale, memore del viaggio in Libano e Siria del 1948, interessa solo la prima quartina della lirica, che si snoda lungo un variegato itinerario che ha nella città di Volpe la meta finale. L'operazione di «montaggio di immagini geograficamente, cronologicamente e psicologicamente divaricate e riaccorpate» (Grignani 1998b: 71) dipende da una dichiarata volontà di dedica retrospettiva, di reinterpretazione del passato alla luce della folgorante epifania della giovane donna, preparata dal caleidoscopio delle recenti esperienze periegetiche ad insaputa del protagonista, che solo adesso può comprendere il senso più profondo di alcuni accadimenti.

È a questo incontro che la *Luce d'inverno* del titolo si riferisce, probabilmente appoggiandosi anche al dato reale del cielo siriano descritto nella prosa, che però vale comunque solo in quanto prodromo della successiva «scintilla» scoccata nel gennaio del 1949. La potenza dell'apparizione è pari a quella di Clizia nel *Ventaglio*, ma con la sostanziale differenza che lì la discesa dell'apocalittico *visiting angel* riguardava ancora l'intera collettività («scrosci / sull'orde»), mentre qui il tutto si consuma all'interno di una relazione strettamente personale (cfr. Scaffai 2002: 171). La terza strofa nasconde infatti un ammicco alla storia privata, alludendo alla visita al museo egizio di Torino effettuata all'indomani della serata trascorsa al teatro Carignano, dove Montale aveva conosciuto la Spaziani. Gli indizi sono tuttavia dissimulati nel contesto, fino a formare una *koinè* che amalgama le «palme nane e propilei canditi» di Palmira, i «cavagni / di polpi e di murene» di Atene e le «mummie e scarabei» del museo. La forza dirompente di cui Volpe è portatrice si distribuisce anch'essa sui tre pannelli del polittico che articola la 'narrazione' della poesia, costellata di segni che fondono ambigualmente estatiche rivelazioni e manifestazioni violente.

In particolare, l'«unghiata alla gola» è affine – per la modalità in cui si declina la teofania, non per identità delle donne evocate – a quella provocata dall'«artiglio» che scenderà in *'Ezekiel saw the Wheel...'* a «ghermire» il poeta («Ghermito m'hai dall'intrico / dell'edera, mano straniera?», «i petali del pesco su me scesero / e con essi / il tuo artiglio, come ora»), in un rapimento che è anche, come aveva già notato Macrí per *Gli orecchini, raptus* mistico (cfr. Macrí 1996: 145). L'altra premonizione ribatte invece l'accento sullo *status* di aridità dei sensi precedente il miracoloso *Risorgimento*, già sottolineato nell'arco della sezione nella metaforica «tomba / che non vola» e nelle contrapposte spinte dello «sguardo che la sfida» o dell'occasione siriana dove

finalmente il poeta ritrova «per te la voce». Il leopardiano «cor gelato» diventa il «cuore rattappito» (talmente rattappito da esser sigillato dalla parentesi) della seconda strofa, che verrà ravvivato dalla donna previa rigenerazione plenaria («fui nuovo e incenerito»). Non a caso la domanda che campeggia nella lirica che apre ai *Canti* pisano-recanatesi, «Siete pur voi quell'unica / luce de' giorni miei?», tornerà specularmente in *Da un lago svizzero*, in quel «Sei tu che brilli al buio?» che recupera altresì, *mutata mutandis*, l'opzione verbale di «in voi non brilla amor».

*Luce d'inverno* si costruisce pertanto come elenco di circostanze che all'improvviso appaiono teleologicamente indirizzate, seguendo la logica sintattica del parallelismo. Si susseguono infatti tre subordinate temporali – a loro volta bipartite in un'indicazione geografica e nella comparsa del profetico indizio – che confluiscono nella reggente fino all'ultimo posticipata (cfr. Bozzola 2007: 105), creando una sospensione di messianica attesa. La struttura triadica su interna base binaria abbraccia anche la comparazione tra le coppie di elementi (cfr. Luperini 1986: 141), che fa scattare l'agnizione finale. Il prezzo da scontare per godere della rivelazione è tuttavia l'incenerimento, poiché, come verrà detto in *Piccolo testamento*, «una storia non dura che nella cenere / e persistenza è solo l'estinzione», forse anche sulla scia di John Donne che nel XIV *Holy Sonnet* scriveva «That I may rise, o'erthrow mee, 'and bend / Your force, to breake, blowe, burn and make me new» (cfr. Nosenzo 1995-1996: 60).

Il confronto tra «la pomice / e il diaspro, la sabbia e il sole, il fango / e l'argilla divina» sembra svelare la differente qualità di situazioni a prima vista analoghe. Come «le cime delle aurore / disumane» precorrono ma non coincidono con il «gelido museo» torinese, poiché questo è il vero teatro dell'epifania, così il «diaspro», il «sole» e l'«argilla divina» inverano gli altri materiali dimessi finora incontrati di una sostanzialità di diverso ordine, appartenendo, come ha notato Jacomuzzi, a una holderliniana sfera dell'ontologico-permanente contrapposta al transeunte (cfr. Jacomuzzi 1978: 94). Il soggetto, arrivato al termine del percorso di formazione, del lungo viaggio preparatorio, ha acquisito la capacità critica che gli permette di discernere il valore in mezzo al «fango» dell'esistenza quotidiana, dove le divinità si aggirano «in incognito» e vanno scovate.

Tre strofe di endecasillabi e settenari (il v. 15 è un endecasillabo franto nei suoi emistichi, che si riuniscono per sinalefe), in ordine crescente per numero di versi e legate fra loro dall'anafora di «quando» e dalla rima in *-ito*, che le conclude imitando le modalità della ballata, con un illustre precedente nel Leopardi del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*.

La poesia si snoda su un'accumulazione di subordinate temporali che precedono la reggente, collocata a suggellarle conferendo loro una compiutezza di senso, tanto grammaticale quanto concettuale. La struttura è a più livelli tripartita, per il numero di strofe, di luoghi passati in rassegna, di elementi naturali confrontati, ma si regge a sua volta sulle cellule binarie delle «palme» e dei «propilei», dei «polpi» e delle «murene», delle «mummie» e degli «scarabei», della «pomice» e del «diaspro», della «sabbia» e del «sole», del «fango» e dell'«argilla divina».

Le parole che rimano in clausola di strofa, *rapito:rattappito:incenerito*, si legano per rima imperfetta anche a «canditi», essendo oltretutto la prima una lassa assonanzata sulla vocale tonica /i/. Alle rime grammaticali date dal ricorso al passato re-

moto si aggiungono *propilei:scarabei*, con un'eco nell'adiacente «museo», *nane:disumane, cuore:aurora e argilla:scintilla*.

\*

1-2. *Quando... canditi*: le «palme» e il «complesso monumentale» di Palmira (PR: 287) sono descritti, con la medesima panoramica dall'alto, anche in *Si cerca un «ABC» culturale, reportage* del viaggio in Libano e Siria del dicembre 1948. I «propilei» designano propriamente l'«insieme degli edifici che costituiscono l'accesso monumentale a un tempio» (GDLI), con un rimando suggerito da Macrí all'Hölderlin di *Lebensalter* nella traduzione di Leone Traverso: «Voi città dell'Eufrate! / vicoli di Palmira! / Voi selve di colonne sulla pianura del deserto, / che siete voi?» (cfr. Macrí 1996: 170). La Grignani ha infatti segnalato, al di là della figura di Diotima in *Incantesimo*, una fitta presenza del nome del poeta tedesco nelle missive inviate alla Spaziani (cfr. Grignani 1998b: 69).

3-4. *e un'unghiata... rapito*: nella terra mediorientale compaiono i primi segni della futura agnizione, che si manifestano con la stessa violenza dell'«artiglio» rapitore della mistico-visionaria *'Ezekiel saw the Wheel...'*.

5. *quando... Acropoli*: il luogo è mutato poiché, come chiarisce lo stesso Montale, l'«Acropoli è quella di Atene» (SMA: 1521).

6-9. *e incontrai... rattrappito*: «cavagni» è un termine dialettale che sta per «cesta, canestro, panier» (GDLI), qui contenente animali pescati dagli abissi e quindi (come sempre nella *Bufera* quando si ha a che fare con creature marine) minacciosi e repellenti. Le «murene» hanno una «bocca ampia munita di denti robusti e aguzzi» (GDLI): di qui «la sega di quei denti», che può agire «sul cuore rattrappito» del poeta («rattrappito» è anche nel *Ciocco* pascoliano, da cui era già stato tratto il verbo «prillano» in *Verso Finistère*). Come fa notare Stefano Agosti, dietro alla murena è adombrata la figura femminile, anche se ci sembra che ad agire, più che il meccanismo di conservazione tramite incorporazione (cfr. Agosti 1987: 112-113), sia l'immaginario della donna vampiro. L'animale anguiforme in un certo senso rappresenta, anticipandola, l'altra faccia, il risvolto inquietante della vitale anguilla.

10-13. *quando... vita*: il lungo peregrinare giunge infine a destinazione. Le «mummie e scarabei» si riferiscono infatti al «museo» egizio di Torino, che Montale visitò insieme alla Spaziani e che più volte torna nell'epistolario come «luogo memorabile» (Grignani 1998b: 71).

13-15a. *e confrontai... divina*: ai primi termini di ogni coppia, connotati dalla caducità effimera, si contrappongono i secondi, dalla natura permanente (cfr. Jacomuz-

zi 1978: 94). Ma la distinzione risiede anche in altro. La «pomice» è una «varietà porosa, con pasta vitrea, di roccia effusiva, appartenente alla famiglia delle Trachiti, [...] di colore bianco-grigiastro, ruvida, tagliente lungo gli spigoli» (GDLI), mentre il «diaspro» è una «varietà di quarzo impuro, opaco, assai duro, variamente colorato» (GDLI) e quindi, pur avendo alcune caratteristiche in comune con la roccia che gli è appaiata (l'opacità, l'impurità), se ne differenzia perché possiede nel contempo una durezza inscalfibile. Così la «sabbia» rappresenta solo il lato consunto, sterilmente inaridito del clima torrido, mentre il «sole» ha in sé una potenzialità ancipite in quanto può bruciare ma anche infondere vita. Ed è il medesimo scarto che intercorre tra il mero «fango» e l'«argilla», solo apparentemente somigliante perché capace invece di plasmare nuove forme per mezzo di un creatore afflato divino. Pur agendo in Montale l'archetipo della cripta (cfr. Agosti 1987: 105-120; Noferi 1997: 147-187), non ci spingeremmo fino a vedere in queste coppie la prova di una declinazione del tentativo di custodia dell'oggetto in strutture di incorporazione relativamente agli elementi classificabili come 'resti', espliciti nelle «mummie» e negli «scarabei», e in strutture di introiezione relativamente alle loro sublimazioni mentali (cfr. invece Agosto 1987: 109). Piuttosto la realtà più feriale, il leopardiano «fango» del mondo con cui il poeta si è dovuto confrontare una volta svanito il sogno di Clizia acquista finalmente un senso, nella scoperta che tra di esso può, alla «luce» di Volpe, trovarsi dell'«argilla».

15b-16. *alla scintilla... incenerito*: il fuoco di Volpe è distruttore e rigenerante. L'apparizione della nuova musa necessita di una ricostruzione *ex novo* della vita del soggetto e della sua poetica.



## Per un 'omaggio a Rimbaud'

Della lirica esiste un manoscritto, dove è visibile la data «30/6/1950» anche se cancellata, appartenuto a Vanni Scheiwiller, da cui deriva il testo a stampa dal titolo *Dopo una 'lettura' di A.R.* per l'opera collettiva *Omaggio a Rimbaud*, Milano, Scheiwiller, 1954. Una stesura dattiloscritta segnalata dalla Grignani riassume l'indicazione cronologica «30/6/1950» e si intitola invece *Espresso di città*. Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Il manoscritto reca come v. 2 «mia farfalla che sfiori da una cattedra» e come v. 7 «sull'asfalto di via [- '- -]! Il volo», con una nota a piè di pagina che chiarisce «[- '- -]: nome piano, trisillabo, *ad libitum*». Il dattiloscritto, oltre alla medesima lezione del manoscritto al v. 2, presenta le seguenti varianti rispetto alla versione della *Bufera*: «l'angelo» al posto di «l'esule» al v. 3, «oh non lasciar» al v. 5, «piume spezzate» al v. 6, «sull'asfalto di via Cernaia!» al v. 7, «se fatto / con quest'ali» ai vv. 8-9, «figlia di Febo, figlia del suo primo» al v. 11, «padrona sua là in alto...» al v. 12. In tutte le edizioni a partire da Poz e fino a *OV* il v. 1 reca inoltre la lezione «uscita da bozzolo» in luogo di «uscita dal bozzolo».

Nella lettera a Silvio Guarnieri del 12 febbraio 1966 Montale laconicamente commenta: «L'omaggio a Rimbaud si riferisce ad una che leggeva e commentava Rimbaud da una cattedra» (*SMA*: 1521).

Il tessuto della lirica intreccia motivi che a prima vista perterrebbero alla sfera di Clizia: le «piume stroncate» come le «penne» del XII *Mottetto* «lacerate / dai cicloni» o le «ali» di *Giorno e notte* «schiantate» da un «improvviso [...] colpo»; il «volo / tuo» che ribalta per l'appunto *Il tuo volo* di *Finisterre*; l'«alone scarlatto» che ricorda le «edere scarlatte» di *Finestra fiesolana*; l'esclamazione «oh non seguirlo» che ricalca «Oh ch'io non oda / nulla di te» di *Su una lettera non scritta*. Ma soprattutto l'apparente eliotropismo di un appellativo quale «figlia del sole», il dominio dei cieli («padrona sua lassù») e la funzione ancillare («serva»), di mediazione del divino, «primo pensiero» così come nelle *Silvae* sarà «oscuro / pensiero di Dio».

Il ritrovamento delle stesure precedenti la stampa non lascia tuttavia più adito a dubbi sulla dedica della poesia a Maria Luisa Spaziani (cfr. però Marchese 2000: 257, che continua ad attribuirle a Clizia), che nel 1950 era impegnata in una serie di lezioni su Rimbaud a Milano, alloggiando in quella «via Cernaia» che per un attimo appare nella versione intermedia (cfr. Grignani 1998b: 117 e 138, n. 11). Il toponimo era infatti stato inizialmente celato, nel manoscritto, da un imprecisato «nome piano, trisillabo, *ad libitum*» rappresentato addirittura da un piede metrico, secondo un intento crittografico che riadattava gli espedienti stilnovisti dello 'schermo' a una modalità enigmistica (e si veda a questo proposito sia la ripresa dell'indovinello della Sfin-



ge in *Per album*, sia la «rubrica enigmistica» del *Racconto d'uno sconosciuto* della *Farfalla di Dinard*). Era poi emerso nella sua piena referenzialità nel dattiloscritto, che in compenso però ometteva, nel mutamento del titolo in *Espresso di città*, l'immediato rapporto con la letteratura francese studiata dalla Spaziani fin dai tempi della tesi di laurea su Proust.

Nella stesura definitiva rimane l'omaggio galante all'amata agli esordi dell'attività critica (cfr. Grignani 1998b: 117), che anzi si ripercuote anche nel titolo rafforzando il carattere di poesia d'occasione e rendendo ancipite il tributo, ma l'indizio è sostituito da un più generico «nero ghiaccio dell'asfalto». L'oscillazione tra geloso occultamento e desiderio di disvelamento in cifra tornerà anche nei *Madrigali privati* (cfr. Rebay 1998: 34-35), in particolar modo nell'acrostico di *Da una lago svizzero* e nel conclusivo *Anniversario*, cronologicamente precedenti a *Per un 'omaggio a Rimbaud'*. Il legame con il «sole» si ritroverà invece nel componimento d'apertura della sesta sezione, se il poeta sa «che un raggio di sole (di Dio?) ancora / può incarnarsi» in Volpe, «ai piedi della statua» (ma ben presto ci si inginocchierà solo davanti a quelli della donna) che si trovava proprio nell'«androne» del palazzo di «via Cernaia». Il dattiloscritto risulta ancora una volta chiarificatore, poiché la variante «figlia di Febo» esplicitava l'accezione pagana da attribuire al senso del divino qui espresso. Si tratta insomma di un «sole» ben diverso da quello in cui Clizia figgerà lo sguardo nella *Primavera hitleriana*.

La simbologia è ancora una volta hölderliniana, con echi neoplatonici (cfr. Carpi 1971: 115; Jacomuzzi 1978: 93; Grignani 1998b: 76 e 117-118) e danteschi (cfr. Marín 1996: 169) nel processo di emanazione dal «primo pensiero». L'ambiguità di dominio e servitù («serva del suo primo / pensiero e ormai padrona sua lassù») è inoltre propria di Volpe, dotata di insolubili «catene» con cui imprigionare lo «schiavo» d'amore in *Argyll Tour*, insieme neofita e dea del proprio culto in *Se t'hanno assomiigliato...* Come già in *Sulla colonna più alta*, la mescolanza dei tratti muliebri è però particolarmente accentuata, in virtù della funzione di raccordo degli ultimi due *flashes* con le *Silvae*, nuovamente dedicate a Clizia.

Ma al di sotto dell'omaggio, che pure non è mero ironico pretesto (cfr. invece Jacomuzzi 1978: 93), il discorso si fa più complesso, aprendo il filone metapoetico che sarà sempre in qualche modo implicato nei *Madrigali privati*. Non a caso la lirica reca la data «30/6/1950», collocandosi per composizione dopo di essi (fatte salve *Nubi color magenta...*, coeva, e l'incertezza su *Per album*, pubblicata nel 1953 ma con ogni probabilità risalente ad alcuni anni prima). *Per un 'omaggio a Rimbaud'* riassume allora l'intera esperienza poetica della *Bufera*, avendo in realtà già attraversato anche la «melma» dell'*Anguilla*, nascendo la «farfalla» da quel «bruco» che vive nell'ombra del *Gallo cedrone*. Seguendo significativamente le orme dantesche, la «mirabile / farfalla» non si inserisce tanto nell'ottica della dicotomia di Boito (che resta tale per quanto ricucita nella *coincidentia oppositorum* dell'animo del poeta) di «luce ed ombra; angelica / farfalla o verme immondo», ma rielabora piuttosto i versi del X canto del *Purgatorio*, «noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla».

Come ha notato Jacomuzzi, non è l'«insetto orribile dal becco / aguzzo» di *Vecchi versi* a fare di nuovo la sua comparsa, ma semmai la «farfallina color zafferano» che si aggirerà per il caffè del racconto eponimo della *Farfalla di Dinard*, anche lì indizio insieme della donna e della poesia (cfr. Jacomuzzi 1978: 100-102). Non se-

guiremmo però il critico quando al rifiuto del modello del veggente rimbaudiano contrappone una ripresa di Hölderlin anche sul piano della negazione della consistenza e dell'autosufficienza del mondo visibile (cfr. Jacomuzzi 1978: 97). A nostro avviso si tratta invece più che altro di un ammicco alle comuni letture con Volpe, poiché non è su un differente tipo di visionarietà che si attua una presa di distanza, bensì su basi di segno completamente opposto. Già in *Variazioni*, recensione a *Una donna all'inferno* di Arrigo Benedetti apparsa in «Il Mondo» il 21 aprile 1945, Montale scriveva a proposito della concezione della poesia come «incanto» e «fosforescenza [...] dell'intelletto»:

Vorremmo augurarci che teorie o pseudoteorie simili non fossero accolte e diffuse da noi senza subire almeno un energico correttivo. Ciò ch'esse contengono di vero è troppo ovvio per essere dimostrato. Ha ragione Gide quando dice che senza incantesimo potrebbero esistere dei versi, non della poesia; la quale, al contrario, può esistere talvolta nella semplice prosa. Ma egli sembra dimenticare che l'accordo, o se volete, il compromesso fra suono e significato non consente soluzioni parziali a favore dell'uno o dell'altro dei due termini. (In questo senso ben più sicura la definizione che della poesia dette Tommaso Ceva: un sogno fatto alla presenza della ragione; che vale per tutta l'arte, non solo per la lirica). L'aver dimenticato tale verità ha progressivamente isterilito la poesia francese post-baudelairiana; ci ha dato esemplari meravigliosi di una poesia che è spesso *un'altra cosa* e che sfugge ad ogni valutazione critica perché ha tagliato tutti i ponti con l'intelletto (PR: 618-619).

Nel passaggio dagli *Ossi* e dalle *Occasioni* alla terza raccolta le fonti simboliste si vanno infatti sempre più rastremando a favore di Dante e dei metafisici inglesi. Chiedendosi se *Esiste un decadentismo in Italia?*, intervento pubblicato su «La Lettura» il 29 giugno 1946, il favore dell'autore risulta evidente nonostante l'apparente oggettività della classificazione, non fosse altro che per i nomi citati nella seconda categoria, tutti fondamentali per l'esegesi della *Bufera*:

Naturalmente non v'è poeta moderno che appartenga rigidamente a una di queste due scuole, tra le quali avvengono perenni scambi e feconde confusioni. Ma intesa la distinzione in modo molto elastico citerei fra i primi (fra i lirici del puro lampeggiamento intuitivo) il Coleridge di *Kubla Khan*, il Rimbaud delle *Illuminazioni* e l'Ungaretti di molte poesie; e porrei fra i secondi il Foscolo dei *Sepolcri*, il Hopkins delle liriche più pensate, il Valéry del *Cimitero marino* e l'Eliot dei *Quartetti* (PR: 674).

Nel 1950 l'invito a diffidare del «rapinoso / volo di starna» si arricchisce del mutamento di prospettiva adottato nelle poesie per Volpe, dell'introiezione, cioè, di ciò che è terrestrità e quotidianità.

È dal «fango», dalle realtà dimesse, dall'informe «bozzolo» che deve scaturire la «farfalla». L'imprudente «volo», indotto da un irrazionalistico slancio lirico, rischia infatti lo schianto «sul nero ghiaccio dell'asfalto», che mantiene la luminescenza del buio propria dell'alone che circonda Volpe. Oltre alle «foglie di gardenia» precipiterebbero «piume stroncate», ripetendo insomma la parabola di Clizia. Niente più esili invece, né della musa né del poeta di Charleville, poiché non è nella «fuga» («l'orgoglio / non era fuga» verrà infatti ribadito in *Piccolo testamento*) che può risolversi la poesia. Alla tentazione del cedimento orfico si contrappone la «terribile» «mirabili-

ità» di una poesia lavorata, che porterà all'«alone scarlatto», ma nascendo faticosamente dal bruco.

Del resto già nel lontano 1931 Montale aveva dichiarato che:

[...] non si dà poesia senza artificio. Il poeta non deve soltanto effondere il proprio sentimento, ma deve altresì lavorare una sua materia, verbale, «fino a un certo segno», dare della propria intuizione quello che Eliot chiama un «correlativo obiettivo». Solo quando è giunta a questo stadio la poesia esiste, e lascia un'eco, un'ossessione di sé. Talora vive per proprio conto e l'autore stesso non la riconosce più: poco importa (*SMA*: 1530-1531).

L'anfibologia donna-poesia permane dunque anche negli ultimi versi, dove Volpe, «figlia» della divinità naturale e fecondatrice del «sole», è sua diretta emanazione ma anche «ormai» sua «padrona», così come la poesia scaturisce dall'assiduo lavoro del suo autore per poi vivere «per proprio conto».

Strofe unica di dodici versi, tutti endecasillabi tranne il v. 3, settenario. Rimano solo *nero:pensiero*, ma l'*incipit* è giocato su una sequenza di termini sdruciolli («bozzolo», «mirabile», «cattedra», «esule»), poi ripresa in «terribile» e «polline» dei versi centrali.

\*

1-3. *Tardi... Charleville*: la presa di distanza dalla poetica rimbaudiana si esplicita fin dall'attacco, poiché la tardività (più metaforica che reale, in quanto nel 1950 Maria Luisa non aveva nemmeno ventisei anni) si contrappone implicitamente alla precocità dell'*enfant prodige*, in costante vagabondaggio e fuga, a partire dall'età di sedici anni, quando lasciò la natia Charleville alla volta di Parigi («esule»). Laureatasi con una tesi su Proust, la Spaziani teneva in quel periodo delle lezioni di letteratura francese a Milano, spiegando «da una cattedra» la poesia di Rimbaud. Il verbo 'disfiore' è una variante rara di 'deflorare' ed è di dantesca memoria: nella *Commedia* compare, nel senso di 'guastare', a proposito di Vincislao, figlio del re di Boemia «Ottacchero», citato nella rassegna di principi negligenti del VII canto del *Purgatorio* («morì fuggendo e disfiorendo il giglio»: *Purg.*, VIII, 105). Riteniamo che qui prevalga l'accezione letterale di staccare ad uno ad uno i petali, in un'immagine che mira a restituire l'impegno del lavoro didattico di analisi e diffusione della lirica rimbaudiana, tuttavia non senza una sottesa implicazione con la violenza in qualche modo profanatrice che tale operazione critica comporta.

4-7. *oh... asfalto*: dal *côté* di una poesia ragionata e lavorata, che esce con fatica dal «bozzolo», l'invito rivolto all'amata (anch'essa poetessa) è quello di non seguire gli slanci orfici di Rimbaud, che compose le opere più importanti nell'arco di pochissimi anni per poi tacere (il «rapinoso volo di starna» va a nostro avviso interpretato

alla luce di questa duplice allusione, alle «intuitive» *illuminations* ma anche al breve fervore dell'attività dell'*enfant prodige*). Il volo della starna (*Perdix perdix*) è veloce e radente, alternando rapidi battiti d'ali a momenti di planata. Se le «piume stroncate» ricordano il volo di Clizia, a cui rimandava, nel dattiloscritto, anche la variante «angelo» del v. 3, il «nero ghiaccio dell'asfalto» e le «gardenie» appartengono invece alla sfera di Volpe. Il «nero» è infatti il colore della *black lady*, il «ghiaccio» era già nel «gelido museo» di *Luce d'inverno* e l'«asfalto» tornerà nel «selciato» di *Se t'hanno assomigliato...* Per quanto riguarda i fiori, la Spaziani ha dichiarato che Montale era solito regalarle «due gardenie il 7 dicembre di ogni anno» per il suo compleanno (così si legge nel numero del 13 settembre 2006 del «Corriere della Sera»).

7-10. *Il volo... credi*: sarà più efficace una poesia che parta invece dalle stesse «ali di polline e di seta», apparentemente più delicate e fragili, dell'esperienza della stessa autrice, «mirabile / farfalla», per poi elevarsi nell'«alone scarlato» di hölderliniana memoria. Nonostante il richiamo lessicale, non diremmo che vi sia da intravedere un collegamento con le «edere scarlatte» di *Finestra fiesolana* o con la simbologia dell'amore sacrificale del *Giglio rosso* (cfr. invece Marchese 2000: 257; ma anche Jacomuzzi 1978: 109-111), bensì con il mito solare di Hölderlin che genererà la «fiamma leggera che t'avvolge», in un'indissolubile unione di amore e poesia, di *Incantesimo* (cfr. Grignani 1998b: 117-118).

11-12. *figlia... lassù*: l'appellativo di «figlia del sole» ha fatto parlare anche recentemente di «estremo eliotropismo di Clizia» (Marchese 2000: 257). Si tratta invece di Volpe, riletta tramite il filtro hölderlino, e di un «sole» che, più che divino in senso cristiano, lo è nel recupero del mondo classico pagano («figlia di Febo» si leggeva nel dattiloscritto). Sua plotiniana emanazione (con una formula piena di risonanze filosofiche e teologiche: cfr. Jacomuzzi 1978: 118-119), ne ha ora il dominio. Contrariamente a quanto sostiene Jacomuzzi (cfr. Jacomuzzi 1978: 118), leggeremmo proprio l'antitesi come rovesciamento di ruolo da «serva» a «padrona» nei confronti del «sole», di cui ha 'usurato' il potere regale e divino, e non solo del «primo pensiero».



## Incantesimo

Pubblicata per la prima volta in Poz e presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Il testo si trova nell'archivio Spaziani, datato 26 luglio 1952. In una missiva a Maria Luisa del 30 luglio si legge: «Sono contento che ti sia piaciuta la mia ultima poesia; non l'ho più riletta e non so se dovrà subire correzioni. È un caso raro, per me, quello di scrivere a fuoco acceso, prima che le impressioni si siano raffreddate. [...] A presto, dunque (per modo di dire) mia impareggiabile Diotima. Tenta di vivere luminosa e serena come sempre e il tuo Dio (che certo esiste anche se non sappiamo nulla dell'*altro Dio*) ti ricompenserà a dismisura» (cfr. Grignani 1998b: 72 e 75-76). Nella lettera a Silvio Guarnieri del 12 febbraio 1966 Montale scriverà invece: «Incantesimo; ha somiglianze con Iride, Diotima è Clizia, le cicale erano in un giardino ma servono a preparare l'evocazione della Galilea» (SMA: 1521).

Gli intrecci intertestuali di *Per un 'omaggio a Rimbaud'* si intensificano in *Incantesimo*, che ne costituisce una sorta di *pendant* per la matrice hölderliniana, che allo stesso tempo prepara l'innalzamento di tono delle *Silvae* e la cifra fortemente metaletteraria dei *Madrigali privati*. Se di rimandi è piena tutta la raccolta, in queste due liriche il dialogo con gli ipotesti non vale più solo come filigrana integrativa, bensì diventa centrale, imprescindibile per la comprensione della stessa *littera*. In *Per un 'omaggio a Rimbaud'* l'identificazione (tra l'altro risolta dal titolo definitivo) dell'«esule di Charleville» è infatti fondamentale per la chiarificazione del livello anche più immediato del discorso, ossia l'augurio rivolto all'amata per l'intrapresa attività critica e l'invito a non seguire però il modello orfico sul versante della creazione poetica. Allo stesso modo in *Incantesimo* è innanzi tutto necessario individuare chi si celi dietro alla figura di «Diotima, / colei che tanto ti rassomigliava».

Sono state date sostanzialmente tre letture, succedutesi nel tempo di pari passo con la diffusione di maggiori informazioni sulle dedicatorie della poesia montaliana. In un primo momento era stata ipotizzata una sorta di sdoppiamento di Clizia, vedendo in Diotima una «forma superiore», una tappa ulteriore nello sviluppo del personaggio (Macrí 1996: 171), o una mediazione tra l'umanità di Irma e la *figura Christi* di Iride (cfr. Marchese 1977: 182-183; ma ancora in Marchese 2000: 257-258). Secondo questa prospettiva in *Incantesimo* si sarebbero insomma sostanziate le due nature, platonico-sacrale ed erotico-terrena, della donna (cfr. Scarpati 1973: 119). Poi, riconosciuta la presenza di Volpe anche nei *'Flashes'* e *dediche*, il paragone è stato interpretato come confronto tra le due muse, l'una apportatrice di un legame spirituale con Dio e l'altra di un «amore profano» (cfr. Bonora 1983: 112), oppure come pas-

saggio di testimone, con un cortocircuito di elementi riversati in blocco sulla nuova relazione (cfr. Croce 1998: 492).

Luperini, anch'egli a favore di un trasferimento di consegne, basato sulla consapevolezza dell'arbitrarietà del valore mediatico della donna, indica nel «ciliégio del tuo giardino» l'«albero» più volte citato nei *Madrigali privati* (per Macrí e Croce si trattava invece del giardino di Clizia: cfr. Macrí 1996: 170-171; Croce 1998: 492), ma soprattutto rintraccia la chiave con cui va decriptato l'inserimento di tasselli hölderliniani nel trittico conclusivo dei *'Flashes' e dediche* (cfr. Luperini 1986: 139-140). Nella *Lettera da Albenga di Auto da fê*, del 1963, Montale infatti scriverà:

I Greci avevano risolto il problema in altro modo: inventando gli Dei, divinità *ad hoc* fatte a loro misura. Non diverso il pensiero di Hölderlin che credeva all'esistenza di divinità terrestri, viventi in incognito tra di noi. Ma non è facile incontrarne qualcuna; solo ai poeti è concessa tale possibilità. Ed è questo ancor oggi l'unico modo di avere un'esperienza concreta del divino (*SMA*: 373).

Il poeta tedesco viene allora chiamato in causa non per negare il mondo visibile (cfr. invece Jacomuzzi 1978: 97), ma per il concetto di «divinità terrestri», da rintracciare, come in *Se t'hanno assomigliato...*, al di là della cecità degli altri.

Le tracce hölderliniane finora disseminate (i simboli neoplatonici di *Luce d'inverno* e il mito solare di *Per un omaggio a Rimbaud*) avevano allora un valore preparatorio, in vista della sovrapposizione tra Volpe e Diotima di *Incantesimo*. Infatti, se è vero che nella lettera a Silvio Guarnieri del 12 febbraio 1966 Montale affermerà che «Diotima è Clizia» (*SMA*: 1521), la data di composizione (26 luglio 1952) e il reperimento del testo nell'archivio della Spaziani, collocano la lirica all'interno del ciclo di Volpe. Del resto suonerebbe strano un esplicito accostamento tra una Diotima-Clizia e la nuova musa («colei che tanto ti rassomigliava!»), connotata da una terzietà e ferialità volontariamente agli antipodi del carattere del *visiting angel*.

Le lettere rese in parte note dalla Grignani sembrano infatti non lasciare adito a dubbi (cfr. Grignani 1998b: 75-76): «Sto veramente in ginocchio dinnanzi a Diotima col cappellino viola. Hoelderlin ti avrebbe amato: come potrai impedirmi di farlo?» (12 gennaio 1952); «Ti dirò solo che fino a qualche tempo fa tu eri per me mezzo Clizia e mezzo Mandetta di Tolosa, anzi di Torino, cioè un angelo sovrapposto per fotomontage a un altro angelo, forse più reale, e (per l'altra metà) una meravigliosa ragazza che aveva scritto cose interessanti, ma che in fondo avrebbe anche potuto non scriverle. [...] Da qualche tempo [...] le due immagini si sono fuse e tutti i miei sentimenti si sono unificati in una sola, unica e costante adorazione che non trova voce ma non per questo è meno reale» (6 febbraio 1952); «Sono contento che ti sia piaciuta la mia ultima poesia [...]. A presto, dunque (per modo di dire) mia impareggiabile Diotima. Tenta di vivere luminosa e serena come sempre e il tuo Dio (che certo esiste anche se non sappiamo nulla dell'*altro Dio*) ti ricompenserà a dismisura» (30 luglio 1952); «Gli effetti della mazzata di Fox-Diotima continuano» (2 agosto 1952).

Le dichiarazioni di Montale a Guarnieri andranno allora interpretate come tentativo di depistaggio o di iscrizione *a posteriori* di *Incantesimo* nella sfera di Clizia, considerando che nel 1966 la stesura delle *Conclusioni provvisorie* aveva già ribilanciato la raccolta a favore dell'amata americana («il mio sogno di te non è finito» sug-

gella infatti la *Bufer* nel suo nome) e che, a libro ultimato, la logica del macrotesto imponeva un collegamento della chiusa dei *'Flashes' e dediche* con le *Silvae*. Infatti, nella stessa lettera a Guarnieri, Montale come prima cosa sottolinea che *Incantesimo* «ha somiglianze con Iride», salvo poi avvertire subito dopo «che nei *Flashes* sono mescolati troppi eventi perché sia possibile leggerli in chiave autobiografica» (*SMA*: 1521).

Come specifica la Grignani, la rielaborazione di Hölderlin nel trittico che chiude la sezione assume allora anche un ulteriore significato, di «predestinazione degli amanti [...], di una loro fatale unione *prima* della vita nell'Anteeliso e *dopo* nel ricongiungimento palinogenetico» (Grignani 1998b: 73), come verrà ribadito anche nei *Madrigali privati* (si pensi a *Per album* o ad *Anniversario*) e come testimoniato dalla lettera di Montale del 13 gennaio 1950: «Ma prima dell'incontro fisico ci fu senza dubbio un incontro *metafisico*. Tutte le linee *convergevano* verso quel punto e quel giorno!». Diotima sta dunque proprio per il personaggio letterario di Hölderlin, per la dedicataria delle lettere di *Iperione*, a sua volta tratta dalla Diotima del *Convito* di Platone, dove rappresenta la funzione artistico-conoscitiva dell'eros (cfr. Grignani 1998b: 73-75).

Nel dialogo platonico Diotima di Mantinea sostiene infatti la natura demonica dell'eros, che costituisce dunque una sorta di tramite tra divino e umano e che, aspirando alla conoscenza e al possesso della bellezza, condivide la ricerca propria della filosofia. Volpe è quindi Diotima perché in lei si fondono amore e poesia. L'eros di cui è portatrice si configura allora come la via individuata da Montale per continuare il percorso poetico-conoscitivo: l'«amorosa cicala» non canta solo versi d'occasione, ma costituisce una rivisitata versione della *quête* sapienziale che permea tutta la raccolta. L'amore per Volpe è insomma accesso privilegiato alle questioni *de rerum natura*, all'intrinseca mutevolezza del mondo e, allo stesso tempo, *medium* di un non estinto senso del sacro. Una divinità incarnata, appunto, ma anche «poesia fatta vita» (Grignani 1998b: 75).

La «cicala» tornerà nell'*Ombra della magnolia...* come «vuota scorza» destinata a tacere («La lima che sottile / incide tacerà»), abbandonando definitivamente la scommessa sotterrica fino ad allora più volta rilanciata. Ma la linearità della sequenza narrativa (l'«amorosa cicala» che diventa «vuota scorza», per poi lasciare il posto ai nuovi emblemi bestiarci del gallo cedrone e dell'anguilla) nasconde tuttavia, se si recupera la successione genetica, un differente significato originario. La constatazione della fine del «tempo dell'unisono vocale» con Clizia indebolisce il canto («Vibra intermittente / in vetta una cicala») fino a ipotizzare il silenzio («tacerà»). Ma questa previsione (datata 1947) sarà invece smentita, poiché in Diotima-Volpe l'«amorosa cicala» troverà una voce ancora più intensa («vibra più forte»). L'arretramento alla quarta sezione è ancora una volta dovuto a strategie profetiche: mentre Volpe è in attesa («attendi») del futuro incontro, la carica del suo «amore profano» viene annunciato *ante litteram*, trasportato per *incantesimo* in un luogo consono a tale rivelazione come la «Galilea».

È una sorta di «viaggio a ritroso capace di risalire cronologie e geografie, fino alla terra sacra per eccellenza e desacralizzata (o ri-sacralizzata) dall'elemento attivo rappresentato dalla donna» (Grignani 1998b: 73). Sulla «Galilea» si riversa infatti l'«incandescente» marchio di Volpe, ora «lava» ora «lungo incendio», e attraverso di



lei i segni dell'archetipo amoroso di *Iperione*, che risemantizza persino il ben reale «cherry tree», visto che anche nel romanzo hölderliniano ricorre il motivo dell'albero e del giardino dell'amata (cfr. Grignani 1998b: 76). Solo grazie a questa mediazione si spiega oltretutto l'espressione «fidanzata al tuo Dio», se, come avverte nuovamente la Grignani, nel *Compianto di Menone per Diotima* (posseduto da Montale nella traduzione di Vincenzo Errante) si legge: «e nel parlarci teneri e sommessi, / sentivamo ciascuno il proprio Iddio» (cfr. Grignani 1998b: 76). Da qui Montale prende spunto per il gioco di ruoli in clausola alla lirica, ribadito nella lettera del 30 luglio 1952: «Tenta di vivere luminosa e serena come sempre e il tuo Dio (che certo esiste anche se non sappiamo nulla dell'*altro Dio*) ti ricompenserà a dismisura».

Strofe unica di tredici versi di misura variabile, ma con una prevalenza di endecasillabi. La sintassi è piuttosto piana e individua tre periodi, corrispondenti ai nuclei concettuali della lirica. Rimano *rassomigliava:lava, intorno:giorno e mio:Dio*, che, seguendo l'interpretazione della Grignani che identifica il «Dio» cui andrà in sposa «Diotima» con Montale stesso (cfr. Grignani 1998b: 76), stabilisce attraverso il legame fonico anche uno concettuale.

\*

1-2. *Oh... mio*: coerentemente con il gioco profetico che Montale sta conducendo, la donna abita al momento solo le «isole / del tuo pensiero e del mio», ossia uno spazio «metafisico» (il *distinguo* si trova nella lettera del 13 gennaio 1950). In questa sorta di platonico Iperurano gli amanti, il cui legame è, come nel romanzo di Hölderlin, già predestinato (cfr. Grignani 1998b: 73), non sono ancora soggetti alle leggi fenomeniche dell'esistenza («libera»), ma, proprio per questo sono anche imprigionati («chiusa», «isole») in una condizione meramente mentale, in uno *status* di primigenia e perfetta unità, ma antecedente l'incarnazione.

3-6. *nella... rassomigliava*: è la stessa «fiamma» che circonda la Diotima di *Iperione* e che chiarisce retroattivamente anche l'«alone scarlatto» di *Per un 'omaggio a Rimbaud'* (cfr. Grignani 1998b: 76 e 117). La somiglianza è tra il personaggio platonico-hölderliniano e Volpe, che ne replica il connubio di amore e poesia, di eros e conoscenza.

7-8. *In lei... giardino*: sotto il segno di Diotima il canto per Volpe «vibra più forte», ossia acquista un significato ulteriore, che travalica la mera referenzialità delle vicende amorose o dell'omaggio galante per farsi tramite (l'unico ormai possibile) della conoscenza, nonché per attuare un recupero sotto nuova forma (più immanente, umana) del senso del sacro. Il «ciliegio» è quello del «giardino» della Spaziani, ubicato nel «suburbio» torinese (*Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco...*), «presso il Cottolengo» (*Se t'hanno assomigliato...*). Qui si integra ancora una volta

con la memoria dell'ipotesto hölderliniano (cfr. Grignani 1998b: 76 e 120), ma non è da escludere che l'insistenza sulla forma anglofona «cherry tree», che ritorna più volte nell'epistolario di quegli anni, sia da imputare anche a una fonte di tutt'altro ambito letterario, che potrebbe aver incuriosito il Montale estimatore di *Alice in Wonderland*. Al 17 Cherry Tree Lane sta la casa dove Mary Poppins – il primo libro, dal titolo eponimo, fu pubblicato nel 1934, l'anno in cui Montale scrive a Irma parole di apprezzamento per Carroll – arriva portata dal vento dell'est. La magica bambinaria, che, in qualche modo come Volpe, ha, tra gli altri, il potere sovrumano di parlare con gli animali e i raggi di sole, se ne andrà invece con il sopraggiungere di un vento che soffia da ovest, che ricorda un po' il *vento sulla Mezzaluna* se la donna, sollevata «alta nell'aria, navigava lontano, sopra gli alberi di ciliegio e i tetti delle case» (così si legge nella traduzione per l'edizione Bompiani del 1945).

9-11. *Intorno... profano*: l'ambiente circostante all'improvviso sbiadisce, sopraffatto dalla manifestazione numinosa della donna. In *Finisterre* «un'iride / con intermessi palpiti si stinge» per il sopraggiungere di un *sonno* rivelatore; qui «il mondo stinge» di fronte alla luce «incandescente» di Volpe, il cui «amore profano» (l'eros, contrapposto a quello mistico di Clizia) è trasportato nella terra sacra per antonomasia, che oltretutto rievoca quel Medioriente visitato da Montale e teatro delle prime profezie.

11-13. *attendi... Dio*: anche Volpe, nella logica della predestinazione dei due amanti, è in attesa del momento in cui l'incontro già prestabilito («t'ha un giorno fidanzata / al tuo Dio») avverrà. Quel «velo» non ha dunque nulla a che vedere con eventuali reminiscenze schopenhaueriane o con il «drappo bianco» di *Iride*, ma è il «velo» da sposa, alzato («scoprire») nel rito di celebrazione del matrimonio, che concretizza il fidanzamento avvenuto «anzi giorno» (*Per album*) nello spazio metafisico che precede la temporalità umana. Questi versi di chiusa hanno indotto i critici, confortati in realtà dalle stesse dichiarazioni rilasciate da Montale a Guarnieri (cfr. *SMA*: 1521), a pensare che si trattasse di Clizia, legata da mistico amore a «Dio» (cfr. Bonora 1983: 112), con un appellativo tratto dal *Religio Poetae* del Patmore (cfr. Macrí 1996: 148, n. 9) o dalla definizione paolina della Chiesa (cfr. Marchese 2000: 258-259). La soluzione dell'enigma è stata trovata dalla Grignani, che cita il *Compianto di Menone per Diotima* nella traduzione di Vincenzo Errante («e nel parlarci teneri e sommessi, / sentivamo ciascuno il proprio Iddio») e la lettera di Montale alla Spaziani del 30 luglio 1952 («Tenta di vivere luminosa e serena come sempre e il tuo Dio (che certo esiste anche se non sappiamo nulla dell'altro Dio) ti ricompenserà a dismisura»: cfr. Grignani 1998b: 76). In questo caso, dunque, il poeta allude a se stesso, alla realizzazione dell'unione, fisica e divina allo stesso tempo, dei due amanti.



**v. Silvae**



## Iride

Publicata in «Poesia», Quaderno Secondo, Milano, maggio 1945 con in calce la data «1943-1944» tra parentesi tonda e presente in *Fin*<sup>2</sup> e in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Per le vicende degli errori tipografici nella spaziatura tra le strofe fino al ripristino dell'edizione critica si rimanda direttamente all'apparato di *OV* e al saggio della Bettarini che ne ricostruisce il percorso filologico (cfr. Bettarini 2009a: 165-169). Per quanto riguarda le varianti, a parte il refuso che compare in tutte le edizioni a stampa fino a *OV* e che muterebbe la «notte del mondo» in la «notte nel mondo», in rivista e in *Fin*<sup>2</sup> si leggeva «tra» al posto di «fra» al v. 19, «resine» al plurale al v. 20 e, anche in *47P*, «l'uccello mosca dell'alloro» al v. 24.

Nelle *Note* di *Fin*<sup>2</sup> si legge: «*Iride*. Il personaggio è quello del mio *Giglio rosso*, in particolare, e di tutta la serie di *Finisterre*; ma con nuovi motivi. È una poesia che ho sognato e trascritto; ne sono forse più il medium che l'autore». Nelle *Note* di Poz: «*Iride*. Il personaggio è quello del *Giglio rosso*, in particolare, e di tutta la serie di *Finisterre*. Ritorna anche nella *Primavera hitleriana*. *Iride* è una poesia che ho sognato e poi tradotto da una lingua inesistente; ne sono forse più il medium che l'autore. Altre poesie propriamente 'oniriche' non ho scritto». Nelle *Note* delle edizioni a partire da Mond<sup>1</sup>: «*Silvae. Iride*: il personaggio è quello del *Giglio rosso* e di tutta la serie di *Finisterre*. Ritorna in *Primavera hitleriana*, in varie *Silvae* (anche col nome di Clizia) e nel *Piccolo testamento*. Già si era incontrato in molte poesie delle *Occasioni*: p. es. nei *Mottetti* e nelle *Nuove stanze*. *Iride* è una poesia che ho sognato e poi tradotto da una lingua inesistente: ne sono forse più il medium che l'autore. Altra è la figura della *Ballata scritta in una clinica*; altra ancora quella dei '*Flashes*' e *dediche* e dei *Madrigali*». Sempre nelle *Note*, ma relative all'intera sezione delle *Silvae*, si trova indicata la data, previa correzione di *OV*: «Le *Silvae* (esclusa *Iride* che è del '44) sono state scritte tra il '46 e il '50».

Nella lettera a Glauco Cambon del 16 ottobre 1961 su *Giorno e notte* si rimanda anche alla cronologia di *Iride*: «vedi *Iride* pubblicata nel '43 e inclusa nella seconda edizione di *Finisterre*, pubblicata dal Barbèra» (*SMA*: 1498). Nell'*Intervista immaginaria* del 1946 si trova inoltre una consistente digressione sulla genesi e sui due protagonisti della lirica:

In chiave, terribilmente in chiave, tra quelle aggiunte, c'è *Iride*, nella quale la sfinge delle *Nuove Stanze*, che aveva lasciato l'oriente per illuminare i ghiacci e le brume del nord, torna a noi come continuatrice e simbolo dell'eterno sacrificio cristiano. Paga lei per tutti, sconta per tutti. E chi la riconosce è il Nestoriano, l'uomo che meglio conosce le affinità che legano Dio alle creature incarnate, non già lo sciocco spiritua-

lista o il rigido e astratto monofisita. Ho sognato due volte e ritrascritto questa poesia: come potevo farla più chiara correggendola e interpretandola arbitrariamente io stesso? Essa mi sembra la sola che meriti gli appunti di *obscurisme* mossimi di recente da Sinisgalli; ma anche così non mi pare da buttarsi via (SMA: 1483-1484)

con l'aggiunta, nel 1960, della precisazione: «Arsenio e il Nestoriano sono proiezioni di me» (SMA: 1603).

Nell'intervista poi raccolta da Ferdinando Camon in *Il mestiere di poeta* Montale afferma che: «può essere un motivo cristiano *Iride*, l'ebrea che io chiamo Cristofora o portatrice di Cristo. Qualche fermento cristiano è senz'altro in me, ma non sono un cristiano praticante; io rispetto *tutte* le Chiese come istituzioni» (Camon 1965: 81; SMA: 1644).

«Ho sognato due volte e ritrascritto questa poesia» (SMA: 1483): ben nota è questa dichiarazione di Montale, che giustifica l'*obscurisme* della lirica forse più refrattaria agli innumerevoli tentativi di affondo esegetico chiamando in causa l'eccezionalità della genesi. Fin su questo punto i critici hanno dibattuto, dividendosi tra i sostenitori di un'effettiva mitopoiesi onirica e gli assertori di una salda struttura logica al di là delle affermazioni dell'autore. Glauco Cambon, ad esempio, ha pienamente accettato l'idea di un «subitaneo accesso visionario, anteriore a qualsiasi elaborazione razziocinante» (Cambon 1983: 227), a patto però di parlare poi di un'«accecante chiarezza della visione» derivata da un ordine innato, «riconducibile alla logica del noumeno, a quella facoltà che Kant [...] chiamava *Vernunft*» (Cambon 1983: 228). Giorgio Orelli ha incentrato l'intera analisi sulle regole che governano il linguaggio del sogno, individuando nell'immagine d'apertura di San Martino che «smotta / le sue braci» la figura del sommovimento della sostanza fonica, che immette nel testo inconsci rimandi al sema del desiderio, a Clizia e allo stesso Montale *alias* Arsenio-Nestorio, in specifiche scelte terminologiche quali «Iride», «attizza», «Ontario» (cfr. Orelli 1984: 69-72).

Allo stesso modo Luciano Rebay ha accomunato, tramite la logica del rovesciamento, la «lince» dalla vista acuta e l'«uccello mosca», riconoscendovi una trasposizione della miope Drusilla (cfr. Rebay 1983: 288). Sergio Campailla ha invece avvertito i rischi di una lettura eccessivamente sbilanciata sul versante psicanalitico, dal momento che anche la sola studiata ossatura metrico-sintattica rivela un fitto lavoro di rielaborazione. La cautela di Montale scaturirebbe dunque per il critico da una sorta di «segreto ritegno» volto a custodire il bagliore di una rinata, «larvata fiducia» (Campailla 1973: 216). Così Rosanna Bettarini ha ricostruito la corretta lezione del distico finale partendo dalla constatazione che *Iride* sia un «testo formalmente tutt'altro che onirico» (Bettarini 2009a: 168). Occorre infatti ricordare la definizione di Tommaso Ceva adottata da Montale della poesia come «sogno fatto alla presenza della ragione» (SMP: 619 e 2538), in nome della quale si rifuggono gli esiti estremi del simbolismo postbaudelaireano o del nostrano ermetismo. Benché Montale difenda l'impossibilità di «farla più chiara correggendola e interpretandola arbitrariamente», asserisce altresì di aver «ritrascritto» (SMA: 1483) e «tradotto» *Iride*: anche se declinato in un demiurgico ruolo di «medium» (OV: 962), l'intervento dell'autore non è dunque affatto negato.

Resta pertanto salvo il principio che «non si dà poesia senza artificio» (*SMA*: 1530), perché l'effusione va sottoposta al controllo ordinatore e «tout le reste est littérature» tanto quanto quella dei «vecchi parnassiani» (*SMA*: 1531). Anche sulle dichiarazioni inerenti al sogno e all'intermediazione agisce infatti una solida matrice culturale. Il *topos* dello *scriba Dei* è diffusissimo nella produzione dantesca e petrarchesca (cfr. Bettarini 2009a: 167), tanto che l'affermazione rilasciata nel 1971, «In certo modo io mi lascio scrivere», costeggia molto da vicino i versi di *Purg.*, XXIV, 52-54: «l' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, ed a quel modo / ch'ei ditta dentro vo significando» (cfr. Cambon 1983: 241-243). Ma la storia della filiazione di un componimento da una visione onirica ha un precedente soprattutto nel Coleridge di *Kubla Kahn, or a Vision in a Dream. A Fragment* (cfr. Macrí 1996: 159; Rebay 1983: 287), più volte citato da Montale, anche attraverso il filtro di altri scrittori. Nella recensione del 1963 a *Altre inquisizioni* è infatti riportata l'ipotesi di Borges che «rende spiegabile il mistero del *Kubla Khan*»:

Il poeta inglese sognò e descrisse in una sua poesia rimasta incompiuta il palazzo di Kubla Kahn edificato nel XIII secolo e al Coleridge perfettamente sconosciuto. (Non esiste testo di sinologia anteriore al 1816, data della pubblicazione della poesia, in cui si descrive in tale modo il leggendario edificio). L'imperatore mongolo sognò il palazzo prima di farlo costruire: il poeta, che ignorò il sogno dell'altro, ottenne dal sogno la possibilità di raffigurare il palazzo. «Forse» conclude il Borges «un archetipo non ancora rivelato agli uomini, un oggetto eterno, sta entrando gradatamente nel mondo: la sua prima manifestazione fu il palazzo, la seconda il poema. Chi li avesse paragonati avrebbe visto ch'erano essenzialmente uguali (*SMP*: 2606).

La spiegazione fornita a proposito dell'origine di *Iride* non autorizza quindi un'interpretazione basata sui soli meccanismi dell'inconscio, ma può semmai indurre a evitare l'attesa di sistemi simbolici organicamente strutturati o univocamente interrelati. Intendiamo dire che probabilmente le immagini evocate, quand'anche scaturiscano da memorie bibliche o letterarie, sono utilizzate in modo più allusivo che allegorico, nate, un po' come per il Coleridge secondo Borges, da archetipi radicati e legate tra loro per sovrapposizioni analogiche. La sequenza degli «zaffiri celesti / e palmizi e cicogne su una zampa» sarà ad esempio da leggere nell'insieme, senza forzarne il significato cercando di attribuire a ogni elemento uno specifico referente extrapoetico. La precisazione delle «due volte» in cui il poeta avrebbe sognato la lirica andrà invece rapportata alle due fasi di stesura di *Iride*, che infatti in «Poesia» recava in calce la datazione ad arco «1943-1944» e che è non a caso secata da asterischi.

La prima parte è fortemente unitaria poiché coagula le tre strofe di cui si compone in un *continuum* sintattico, che trova il punto fermo solo al verso conclusivo. È una nuova breccia aperta da Clizia dopo il lungo dominio dei '*Flashes*' e *dediche* da parte di Volpe. Di «colpo» un'occasione porta al «povero / Nestoriano smarrito» un «segno» della donna ormai lontana. L'estate di San Martino riaccende, insieme al clima che diventa più mite, il ricordo, così che improvvisi «schicchi di pigne verdi fra la cenere» – che è anche quella di una relazione 'bruciata' dagli eventi avversi (ma del resto «una storia non dura che nella cenere») – o un prodigioso «fumo d'un infuso di papaveri» diventano tracce dell'assente, superstiti indizi nel «naufragio» provocato dalla guerra ancora in corso. Gioanola ipotizza il riaffiorare alla memoria di un mo-



mento vissuto con l'amata (cfr. Gioanola 1986: 430), ma il potere evocativo è già insito nel crepitio delle pigne, che in qualche modo ripropone la situazione di *Notizie dall'Amiata*: «il focolare / dove i marroni esplodono, le vene / di salnitro e di muffa sono il quadro / dove tra poco romperai». Per Walter Siti si tratta anzi della «materia che si spacca sotto la pressione del metafisico» (Siti 1983: 99), non senza un'allusione al gioco fonico della poesia, in grado di richiamare la donna, considerando l'annotazione sul «suono scoppiettante di pigna verde buttata nel fuoco ch'è proprio di tutta la poesia catalana» (*OV*: 1157) che Montale farà traducendo il *Cant espiritual* di Maragall (cfr. Siti 1983: 100).

Le *intermittences* uditive, che oltretutto condensano anche l'ampio ordito fonosimbolico delle pascoliane «castagne» che «cricchiano» sulla «brace» del *Ciocco* (da cui sono stati tratti già molti prestiti nella *Bufera*), si uniscono all'emanazione sonnifera dell'«infuso», che ricorda un po' i riti di *Nuove stanze* o di *Notizie dall'Amiata*, ma con la donna ormai passata oltre ciò che allora poteva solo intravedere (cfr. Siti 1983: 101). Si dischiude pertanto un varco, ripristinando per un attimo la comunicazione a lungo interrotta (Gioanola ha addirittura parlato di uno stato di *trance*: cfr. Gioanola 1986: 430). Se questo è a grandi linee il senso della prima strofa, più complessa risulta la connessione tra il «cupo / fornello dell'Ontario» e «San Martino». Alcuni vi hanno individuato una metafora del tramonto (cfr. Siti 1983: 99; Gioanola 1986: 431), ma ci sembra più probabile che lo smottamento delle «braci» alluda più direttamente al fenomeno dell'improvviso innalzamento della temperatura che si verifica agli inizi di novembre (cfr. Bárberi Squarotti-Jacomuzzi 1963: 272; Scrivano 1966: 325), tanto più che il parallelo con i bagliori del crepuscolo riflessi nel lago Ontario sarebbe contraddetto dallo scarto del fuso orario. Per altri è la personificazione dell'autunno che tinge di rosso gli alberi (cfr. Ott 2003: 94). L'estate di San Martino, conosciuta in America come *Indian Summer*, riaccende, nel freddo di un mondo devastato dalla bufera, la speranza di una salvezza, ristabilisce una comunione con l'amata. Ma nei paesi del Commonwealth, tra cui il Canada, l'11 novembre coincide anche con il *Remembrance day*, in cui si commemorano i caduti della prima guerra mondiale, ricorrendo tra l'altro all'uso di papaveri sulla scia della poesia di John McCrae, *In Flanders Fields*.

Altro oggetto legato a Clizia è il «Volto insanguinato» di Gesù impresso «sul sudario», ossia la Veronica, che tuttavia ha un ruolo ancipite poiché «mi divide da te». La critica ha sostanzialmente offerto due spiegazioni per questo verso: in nome della 'vera icona' di Cristo, per seguirne fino in fondo la parola di redenzione, Clizia è partita per l'America, abbandonando il poeta, diffidente nestoriano-arsenio (cfr. Bonalumi 1983: 476; Gioanola 1986: 430); oppure, la differente tradizione di appartenenza, ebraica e cristiana, distingue i due protagonisti (cfr. Scrivano 1966: 325-326; Cambon 1983: 229). L'*imagery* della lirica, costruita tra simboli della Passione e venature paoline di operosità del Verbo nella storia (cfr. Jacomuzzi 1978: 40-41), porta invece Campailla a insistere sul rimando alla suprema colpa che grava il mondo e che si traduce nella condanna di Montale a scontare la dolorosa separazione dall'amata (cfr. Campailla 1983: 222).

Ci convince maggiormente l'ipotesi della diversità di confessione religiosa, intesa però come motivazione esterna, vale a dire come causa dell'allontanamento di Irma dall'Europa a seguito delle persecuzioni antisemite. E se è vero che quella «maschera

sul drappo bianco» torna nella seconda parte a «guidare» la donna, ciò non impedisce che il «divide» della prima strofa sia invece da rapportare alle contingenze della guerra più che all'accensione mistica di Iride, visto che, oltretutto, il *primum* dell'«effigie di porpora» nell'«avventura» di Clizia è comunque posto all'interno di un'interrogativa («o è forse quella maschera sul drappo bianco, / quell'effigie di porpora che t'ha guidata?»). Dalle dichiarazioni d'autore, inoltre, non emerge una frattura, bensì una sorta di segreta alleanza tra Iride e il Nestoriano, se egli soltanto «la riconosce», in quanto capace più di ogni altro di cogliere «le affinità che legano Dio alle creature incarnate» (*SMA*: 1483).

Dal «naufragio delle mie genti, delle tue» – che nella giustapposizione per asineto ribadisce il deleterio esito dello iato tra le due stirpi, la distruzione e dispersione a cui il *distinguo* ha portato – arriva «questo e poco altro» da Clizia. Sempre che si possa, senza cadere nella blasfemia, definire «poco» un qualsiasi «segno» che giunga dall'amata («se poco è il lampo del tuo sguardo» Montale si correggeva già in *Nuove stanze*). Nella «lotta» che infuria e che «sospinge» il poeta in un «ossario», che è allo stesso tempo il «reliquiario» di ricordi di *In limine* e l'«enorme / presenza dei morti» della *Ballata scritta in una clinica*, le consolazioni puramente spirituali non bastano al «Nestoriano». L'accento, con l'inciso delle «spalle / al muro», all'impossibilità di scelta e di azione, a un irrisolvibile stato di *impasse*, insiste però anche sui motivi della famosa *Lettera non scritta*, che emergevano con urgenza in *Finisterre*. La «lotta» si riallaccia allora in filigrana anche al «supplizio» della personale *struggle*, come Montale aveva definito la quotidiana battaglia con Mosca nella lettera a Clizia del 7 febbraio 1935, nella quale si era domandato «ma I.[rma] esiste o l'ho sognata?».

Al nestoriano, per il quale conta soprattutto il risvolto terreno e umano del divino, le «eleganti immagini di una indecifrabile simbologia consolatoria» (Croce 1998: 484) non possono nascondere l'«atroce vista» di un mondo straziato dalla morte, privo del «perduto / senso» di Clizia. Gli «zàffiri celesti» derivano, con accento anticipato come già in *Tempi di Bellosguardo*, dal «Dolce color d'oriental zaffiro» (*Purg.*, I, 13) o dal «bel zaffiro / del quale il ciel più chiaro s'inzaffira», (*Par.*, XXIII, 100-102) di dantesca memoria (cfr. Campailla 1973: 223); più criptica è invece la scelta dei «palmizi e cicogne su una zampa». In generale, la sequenza nel suo insieme viene interpretata, secondo le coordinate dell'iconografia edenica o della biblica Terra Promessa, come metafora del trascendente, del rifugio nella sfera religiosa (cfr. Bárberi Squarotti-Jacomuzzi 1963: 273; Cambon 1983: 230; Gioanola 1986: 430-431; Pieraccini 1996: 293), o comunque come simbolo di una fittizia serenità paradisiaca (cfr. Scrivano 1966: 326; Forti 1973: 256).

Diversa è la posizione di Martelli, che parla di «frammenti di esistenza marmorizzata» che il poeta tenta di sottrarre al flusso del divenire, ma che di continuo si trasformano, nonostante le seducenti apparenze, in un sempre più vasto «ossario» di memorie inermi (Martelli 1977: 66). Vi è anche chi ha tentato di attribuire a ciascun elemento un più specifico valore simbolico, leggendo ad esempio nella cicogna l'annuncio della nuova venuta di Cristo e nelle palme il trionfo della Resurrezione (cfr. Siti 1983: 111-112). E chi ha richiamato le figure di *pietas* e fede che solitamente popolano gli affreschi e i mosaici dei cimiteri (cfr. Bonora 1983: 475), o l'eco di un passo del romanzo *Thaïs* di Anatole France (cfr. Fortini 1974: 153) o la novella del cuoco Chichibio del Boccaccio (cfr. Bárberi Squarotti 1983: 183). Gli «zàffiri celesti

/ e palmizi e cicogne su una zampa» sono dunque i correlativi, forse suggeriti da qualche illustrazione medievale, del credo del «rigido e astratto monofisita» (*SMA*: 1483), che non riesce a consolare del dramma dell'esistenza, delle atrocità della guerra, della perdita di Clizia, poiché il poeta è appunto un «Nestoriano» e come tale non può escludere il «*quaggiù*» né la presenza tangibile e carnale della Cristofora.

Come notò già Contini, la formula è da collegarsi a quel «fuggo / l'iddia che non s'incarna» degli *Orecchini*, anche se non diremmo che con essa si sancisce «un divorzio fra Dio e uomo» (Contini 1974: 92), ma solo un più complesso rapporto tra immanenza e trascendenza che porterà alle *Divinità in incognito* di *Satura*. La dottrina di Nestorio, patriarca di Costantinopoli del V secolo, era infatti stata bollata come eretica perché accusata di negare l'unione ipostatica delle due nature in Cristo. Il difisismo venne poi sempre più piegato verso l'umanità di Cristo, fino a confondersi con la negazione del carattere divino (cfr. Bonalumi 1983: 474), tanto che alcune sette ebraiche, come quella degli ebioniti, che credevano in Gesù ritenendolo un profeta sul quale era discesa la potenza di Dio tramite il battesimo, confluirono in quella chiesa (cfr. De Caro 1999: 53). Nel «Nestoriano» di Montale filtra l'attenzione per la sofferenza creaturale (cfr. Zambon 1974: 66-67) e una «religiosità dell'esigenza» (Marchese 1977: 183) che vive nel conflitto (cfr. de Rogatis 2004: 80). Ed è «povero» e «smarrito» non tanto perché insicuro dei valori che incarna (cfr. invece Croce 1998: 484) o perché perduto in una dantesca «selva oscura» (cfr. invece Marchese 2000: 250), e nemmeno per un'«indigenza spirituale» che causa un orroroso sgomento di fronte all'«ossario» (Bonalumi 1983: 477), ma perché privato di un'essenza fondamentale della divinità, ossia della presenza fisica e concreta di Clizia.

Il «Nestoriano» proprio in questo si differenzia dallo «sciocco spiritualista» e dal «rigido e astratto monofisita» (*SMA*: 1483) che crede nella sola natura divina di Cristo, poiché, come era già stato ribattuto in *A mia madre*, «la spoglia [...] non è un'ombra». Diremmo allora che l'«atroce vista» che gli si offre è anche quella del sepolcro vuoto, del Cristo morto come uomo e asceso al cielo, che comporta una perdita che nemmeno la prospettiva paradisiaca degli «zàffiri celesti / e palmizi e cicogne su una zampa» può fino in fondo ricompensare. La condizione di orfananza, l'assenza, la lontananza dell'amata e la sofferenza della storia non trovano in nessun modo riscatto. Infatti la prima parte di *Iride* si conclude con la dichiarazione che «altro rosario / fra le dita non ho», se non quello che in qualche modo ricongiunge il poeta alla donna, all'interno di una fede mai del tutto spenta che legge nella realtà i segni della sua esistenza. E tra questi c'è quel «fuoco / di gelo» che, con un meccanismo simile a quello dei simboli paleocristiani, reca, al di sotto del riferimento all'estate di San Martino, il nome di Irma Brandeis (cfr. Rebay 1983: 290; ma già Contini 1981a: 13-18).

Da qui inizia a delinarsi la presa di coscienza del distacco definitivo tra il poeta e la Cristofora, che permea tutta la seconda parte della lirica. Mentre la prima *tirade* è incentrata su ciò che ancora li congiunge, sui pochi indizi che da lei promanano e sul richiamo-preghiera di «resine e di bacche» che lui intraprende, la seconda approfondisce la distanza, rendendo incolmabile la mancanza del nestoriano. Clizia si è «dileguata» (la scelta verbale è inequivocabile) e se mai dovesse riapparire non sarebbe più lei: «il burchio non torna indietro». Il nuovo blocco di *lasse* (concluso da una *cauda* di verso isolato più distico) si apre con una delle strofe più criptiche della

poesia montaliana. Premesso che «Cuore d'altri non è simile al tuo», a chi allude la «lince» e a chi il «bel soriano / che apposta l'uccello mosca sull'alloro»? Siti punta sulla distinzione tra l'Amore severo che lacera e penetra, basato sulla vera conoscenza (la «lince»), e uno spiritualismo estetizzante, di misticheggiante posa sensuale e letteraria (il domestico felino), pur non escludendo *a priori* anche un'opposta lettura che attribuisca invece al «bel soriano» la generosità del sacrificio di Clizia e all'animale selvatico la violenza del mondo che lo annienta (cfr. Siti 1983: 119-122; ma sulla lince come simbolo di crudeltà cfr. anche Bárberi Squarotti-Jacomuzzi 1963: 273). Macrí propende con minore indecisione per una connotazione positiva, di lotta aperta, della «lince» dall'acuto intelletto, negativa del «soriano» che vilmente tende un agguato (cfr. Macrí 1996: 160).

Martelli rimane coerente alla chiave poetologica proposta per Montale – che recentemente è stata ripresa anche da Christine Ott (cfr. Ott 2003: 97-99) – traducendo l'immagine in quella del poeta intento a catturare la realtà tramite il linguaggio (cfr. Martelli 1977: 59-64; ma anche Montano 1986: 133). Ma la grande maggioranza interpreta il passo alla luce di un'antitesi tra Clizia e altre figure muliebri, identificando Irma ora nel «bel soriano» (Forti 1973: 257; Rebay 1983: 288; Lonardi 2010), ora nell'indomita e selvaggia «lince», incomparabile con altre ben più domestiche presenze (cfr. Cambon 1983: 231). Gioanola segue questa linea per il verso «Cuore d'altri non è simile al tuo», ma poi sovrappone gli emblemi del bestiario riconducendoli entrambi a Clizia, prima ispiratrice di un amore profano, in grado di insidiare Mosca negli affetti domestici (con l'alloro come ingrediente da cucina come in *Dora Markus*), poi trasmutata nella lince dagli «occhi d'acciaio» votata alla propria missione (cfr. Gioanola 1986: 433; ora anche Gioanola 2011: 318). Così Zambon li interpreta come simulacri deformi ma reciprocamente speculari, «in una formula tipica del *trobar clus* guittoniano» che condensa la figura dell'Altro a cui la messaggera si contrappone ma in cui in qualche modo si deve anche identificare (Zambon 1974: 64).

Altri fanno invece coincidere la «lince» con il terzo animale citato, l'«uccello mosca». Partendo dalla premessa della trasposizione di un sogno, Rebay vede nella «lince» – mediata dalla «lonza» dantesca – l'immagine onirica e pertanto rovesciata della miope Mosca, che subito dopo appare ridimensionata nelle sembianze del piccolo uccello che allude al suo soprannome. Il «soriano» sarebbe allora, anche in virtù del legame con la Siria, l'ebrea Irma che minaccia Drusilla nel casalingo territorio dell'«alloro», allo stesso tempo pianta domestica e ironico *alter ego* del poeta (cfr. Rebay 1983: 287-288 e 302, n. 27). L'ipotesi è ripresa da De Caro, che collega l'identità che Clizia percepisce tra sé e Mosca («li credi tu eguali») alla sostanziale uguaglianza tra tutte le creature che, secondo la dottrina eckhartista, l'Amore di Cristo genera (cfr. De Caro 1999: 253). Tuttavia ci sembra che il confronto istituito dal primo verso, «Cuore d'altri non è simile al tuo», debba essere riportato all'interno della dialettica che regge l'intera lirica, ossia a quella tra il soggetto e l'interlocutrice. Come abbiamo già accennato, l'ennesimo tentativo di ripristinare una comunicazione con l'amata svela in realtà l'incolmabile distanza che impone al «Nestoriano smarrito» l'accettazione, suo malgrado, del nuovo ruolo della donna.

Anche la strofa che inaugura la seconda parte potrebbe allora giocare sullo stesso divario, tra il «cuore» di Clizia, impavidamente disposto al sacrificio totale, e quello del poeta, incapace di seguire lo stesso estremismo nelle scelte. L'impegno ri-

chiesto da Iride non è assolvibile da parte del soggetto, poiché diverso dalla «lince» sprezzante del pericolo è il domestico «soriano», in cui confluisce per omofonia il «Nestoriano» (cfr. Orelli 1984: 75), che a sua volta propone una variante del mai sopito Arsenio (cfr. Jacomuzzi 1978: 41; Bonalumi 1983: 474; Orelli 1984: 72). Nell'*Elegia di Pico Farnese* già comparivano i «mollì soriani», con un aggettivo che, come insegna Macrí (cfr. Macrí 1996: 144-146), in Montale è sempre implicato con l'idea di vischiosità, di non-risolto, di accidioso stallo, in opposizione all'«impronta» e poi alla «forma» di Clizia. Il «bel soriano» sta oltretutto sull'«alloro», che mantiene pur nella declinazione casalinga un incancellabile legame (anche ironico se vogliamo) con l'universo poetico, e «apposta l'uccello mosca», che potrebbe alludere al rapporto, di tensione e ricatti affettivi, che si era venuto a creare con Drusilla in seguito al progetto americano di Montale. «Ho già impedito (a torto o a ragione, chissà?) due suicidii» scriveva infatti Montale a Irma il 16 maggio 1939, ribadendo il concetto nella lettera, sostanzialmente di addio, del 23 giugno: la «lince» coraggiosa è partita, mentre il «soriano» resta in territorio domestico, ad occuparsi di poesia («alloro») e a fare la guardia a Mosca, affinché non ripeta il drammatico gesto.

Inoltre riteniamo che l'*analogon* della «lince» – tra l'altro assai diffusa in America – si attagli meglio alla capacità analitica e chiaroveggente di Clizia («l'ora che tu leggevi chiara come in un libro», per limitarci a citare dalla vicina *L'orto*), essendo troppo discosto, pur considerato secondo la logica del rovesciamento, dall'*imagery* di Mosca, tutta impostata su un tono volutamente minore. Insomma, tra le molte letture possibili, seguiremmo Montano nella focalizzazione sulla diversità psicologica tra i due protagonisti come fulcro del paragone (cfr. Montano 1986: 133). Resta però da spiegare perché la donna li ritenga invece «eguali [...] fuor dell'ombra del sicomoro». Scrivano ha per primo suggerito il parallelo con la parabola evangelica del pubblicano Zaccheo (Luca, XIX, 1-10) – ma la matrice biblica era già stata registrata da Carpi (cfr. Carpi 1971: 112-113) e da Balduino (cfr. Balduino 1976: 15) –, per cui l'accoglienza della luce della fede porterebbe alla consapevolezza dell'uguaglianza tra gli uomini. Anche ammesso il rimando, seguito dalla maggior parte dei critici (cfr., ad esempio, Bárberi Squarotti 1983: 182; Siti 1983: 124; Gioanola 1986: 433), non ci sembra tuttavia giustificata la successiva identificazione dell'«uccello mosca» con Zaccheo e del «bel soriano» con Cristo (cfr. Scrivano 1966: 327; ma anche Forti 1973: 257).

Inoltre Zaccheo – che già ci pare poco probabile possa rappresentare, pur metaforicamente, il tu dell'interlocutrice – non si era rifugiato sotto l'albero, ma vi era salito sopra, particolare che mal si concilia con il movimento di uscita dall'«ombra» della sua chioma. Altri esegeti preferiscono infatti interpretare il passo come la sortita di Clizia da un ambito di protezione e il suo ridestarsi nell'azione, dunque l'abbandono della terra ebraica d'origine per quella americana, entrambe simbolicamente legate alla pianta (cfr. Cambon 1983: 232-233; Rebay 1983: 288; Borghello 1993: 147-152). Anche a nostro avviso si tratta dell'allontanamento della donna, che proprio in virtù della distanza non è più in grado di rendersi conto della differenza d'animo e di situazione che impone scelte diverse al poeta. Ma, essendo il sicomoro preñado di valenze funebri e associato ai cimiteri, più che alla fuoriuscita da un involucro ovattato, sosterremmo che alluda alla partenza da un'Europa oscurata dalla morte. Certamente l'albero è comunque strettamente legato all'Oriente. Andrea Zanzotto ricorda che Cli-

zia «apparteneva a un gruppo culturale ebraico che cercava un avvicinamento al cattolicesimo su una base che aveva anche un elemento laico» (Butcher 2001: 327), per cui l'allontanamento potrebbe anche essere dall'ebraismo ortodosso, smussato e ripensato sotto la guida del messaggio cristiano («o è forse quella maschera sul drappo bianco, / quell'effigie di porpora che t'ha guidato?»). Da tale prospettiva Clizia repunterà affratellati («eguali») «linci» e «soriani», le «mie genti» e le «tue», cristiani ed ebrei.

Clizia si è dunque definitivamente «dileguata / in quel nimbo di vischi e pugnitiopi» per completare la trasformazione, affinché la sua «opera [...] fiorisse in altre luci» e in altra forma. L'amore terreno è totalmente votato a un Amore ecumenico e salvifico, in un superamento dell'*ego* che rinnova la comunione con il divino. Iride, figlia di Taumante ed Elettra, è appunto la messaggera per antonomasia. Il solo nome irradia un fascio di significati compresenti: in quanto arcobaleno è il tramite tra il cielo e la terra, tra gli dei e gli uomini e quindi tra la trascendenza mistica e l'immanenza del nestoriano (cfr. Campailla 1983: 223). Nell'Antico Testamento è infatti il simbolo dell'alleanza con Dio; in Esiodo è la «veloce Iri» (cfr. Macchia 1983: 310), che si ripete nella stessa forma abbreviata anche in Dante («come iri da iri / pareo riflesso», *Par.* XXXIII, 118-119; cfr. Campailla 1983: 220). Ma, al di là delle tangenze letterarie, è anche la più biografica *iris* fiorentina del *Giglio rosso* e il suono-essenza del nome Irma. Appartenente oltretutto alla stessa natura della bufera, ne annuncia il termine, con un arco che tratteggia i viaggi della «trasmigratrice» (cfr. Zambon 1974: 60)

Iride è tutto questo, poiché con le *Silvae* la scommessa nella salvezza dell'umanità chiama in causa l'intero universo culturale dell'autore, in un'ultima densissima sintesi, nel tentativo olistico di integrazione dei vari frammenti in vista di un «perduto / senso» da ritrovare, in una *summa* che crei una religione dell'unità e non della divisione. Entrano a pieno titolo in gioco, tra l'altro proprio tramite gli studi e gli interessi della Brandeis, le influenze della teosofia e dell'eckhartismo, con spunti dal mistico Giovanni di Ruysbroek (cfr. De Caro 1999: 251). «Prima della *Bufera* non c'è Dio, non c'è Dio né come nome né come concetto» (Campailla 1983: 217) e ora che compare si incarna nella donna-messia, come per Jacob Frank (cfr. De Caro 1999: 45-51). L'apparizione «riporta» il poeta «sotto la pergola», nei luoghi del vissuto condiviso (il «nostro fiume») e quindi, poi, del ricordo. Ma il tempo è drammaticamente necessitato, «il burchio non torna indietro», con una congiunzione «e» che in realtà possiede un fortissimo valore avversativo, al pari di quel «Ma» del periodo successivo.

La Clizia creaturale, umana è scomparsa, poiché «se ritorni non sei tu». Non solo, Iride, completamente trasfigurata, non è nemmeno più nel tempo («non hai sguardi, né ieri né domani»). E tuttavia resta il tramite imprescindibile, l'anello necessario tra «l'*opera Sua*» e la storia, pena la riduzione del sacrificio della Passione a uno stilizzato *hortus conclusus* di «palmizi e cicogne». Per Montale «l'opera di Cristo sembra essere incompiuta, avere bisogno – a suo modo nestorianamente – di rinnovate ipostasi, di un pluralistico convergere di "persone" nell'azione redentrice» (Croce 1998: 484). Una redenzione che non deve in nessun modo comportare una «deviazione dal solco della storia terrena, ma un mutamento misterioso di questa, ribaltata sul versante dell'eterno che la può colmare di significato» (Jacomuzzi 1978: 44).

Composta da due parti separate da asterischi, *Iride* consta di sei strofe di sette versi ciascuna, concluse da un verso isolato e un distico. L'isomorfismo delle dimensioni e la prevalenza di endecasillabi e settenari ricordano la struttura della canzone. Il primo blocco è metricamente più regolare, essendo anche i versi stravaganti riconducibili a quelle misure: il v. 8 può essere considerato un settenario ipermetro, il v. 12 è un alessandrino scomponibile in un settenario piano e uno sdrucchiolo, il v. 21 può essere letto come quinario con dialefe e quindi rientrare nella tradizione della canzone. La seconda *tirade* (il termine è usato a proposito di questa poesia dalla Bettarini, che a sua volta lo mutua da Albert Henry: cfr. Bettarini 2009a: 167) si apre invece di frequente al verso lungo, di dodici, tredici e anche quattordici sillabe.

L'inizio è un «efficace *resumé* dei fenomeni di sintassi lunga» (Bozzola 2006: 97), essendo le prime tre strofe compassate in un unico periodo; poi subentra un andamento più paratattico, spezzato da frequenti cesure e da un ritmo meno tensivo (cfr. Cambon 1983: 234). Le rime sono piuttosto rare e distanziate, ma si dipanano lungo i fili conduttori del testo: *Ontario:sudario:ossario:rosario, smotta:lotta, smarrito:investito, poco:fuoco, Nestoriano:soriano, germani:domani, alloro:sicomoro, tua:Sua:prua, forma:trasforma*. Numerose, invece, le vere e proprie ripetizioni: *San Martino:San Martino, poco:poco, cuore:cuore, opera:opera, fiorisse:fiori*.

\*

1-2. *Quando... braci*: quando all'improvviso sopraggiunge l'estate di San Martino, che scuote le «braci» per ridestarle e portare in pieno autunno qualche giornata più temperata. Implicito è il rimando al *San Martino* del Carducci, «Gira su' ceppi accesi / Lo spiedo scoppiettando» (cfr. Nosenzo 1995-1996: 369). Non ci sembra necessario, invece, chiamare in causa il rosso del tramonto o delle foglie degli alberi.

2-3. *e le attizza... Ontario*: il fenomeno si verifica anche in America, dove è più conosciuto con il nome di *Indian Summer*. Ma in Canada, di cui l'«Ontario» è una provincia oltre che il lago al confine con gli Stati Uniti, l'11 novembre è anche il giorno del *Remembrance day*, a quei tempi celebrato ancora in memoria della sola prima guerra mondiale. Walter Siti ricorda che il 'brand' di Brandeis significa in tedesco e in inglese il 'tizzone del focolare', la 'brace', mentre la *brandea* indica nel latino patristico la reliquia costituita da panni o da veli applicati sul corpo dei santi (cfr. Siti 1983: 103).

4. *schiocchi... cenere*: lo scoppiettare delle pigne in un focolare, in un tessuto fonosimbolico che riprende quello pascolianiano del *Ciocco*, ma anche, a detta dello stesso autore, quello di tutta la poesia catalana (cfr. Siti 1983: 100). L'immagine evoca la donna lontana se anche in *Notizie dall'Amiata* «il focolare / dove i marroni esplodono, le vene / di salnitro e di muffa sono il quadro / dove tra poco romperai». Gli stessi

elementi (il «focolare», le «pigne», il «sonno», i medesimi rumori e colori) erano già presenti in *Il fuoco che scoppietta...* della suite *Sarcofaghi*: «Il fuoco che scoppietta / nel caminetto verdeggia / e un'aria oscura grava / sopra un mondo indeciso. Un vecchio stanco / dorme accanto a un alare / il sonno dell'abbandonato [...] un ramo aggiungi alla fiamma / del focolare e una pigna /matura».

5. *o il fumo... papaveri*: alla preparazione dell'epifania partecipa anche il «fumo d'un infuso», che ricorda certi riti delle *Occasioni*. I papaveri sono noti per le proprietà oppiacee, ma sono anche i fiori simbolo del *Remembrance day*. Escluderemmo invece che possa trattarsi di un'allusione al «sonno eterno» (Bárberi Squarotti-Jacomuzzi 1963: 272).

6-7. *e il Volto... te*: l'intera lirica sottintende un costante riferimento alla Passione di Cristo. Il «Volto insanguinato sul sudario» è la Veronica, letteralmente 'vera icona' di Gesù. Questo terzo oggetto elencato «divide» però in qualche modo i due protagonisti, o perché per seguirne l'insegnamento Clizia ha abbandonato il poeta (cfr. Bonalumi 1983: 476; Gioanola 1986: 430), o perché la differente appartenenza alle tradizioni cristiana ed ebraica li diversifica (cfr. Scrivano 1966: 325-326; Cambon 1983: 229). Le persecuzioni antisemite avevano infatti indotto Irma a tornare in America. Il sangue del «Volto» fa affiorare allora anche tutto quello sparso in nome di tale distinzione.

8-9. *questo... ammicco*: un'analogia ripetizione in epanortosi (cfr. Lonardi 2010) era già in *Nuove stanze* («follia di morte non si placa a poco / prezzo, se poco è il lampo del tuo sguardo»). Anche solo un «segno», o, ancor meno, un «ammicco» da parte di Clizia va accolto con la reverenza che spetta alla divinità. Si riaccende, dopo un lungo intermezzo, la speranza di una comunicazione con l'amata lontana e di una palingenesi dell'umanità, ancora falciata da odio e guerra.

9-11. *nella lotta... muro*: è in *primis* l'imperversare della guerra (siamo nel 1943-1944), ma in filigrana anche la personalissima *struggle* che il poeta dovette affrontare con Mosca. Entrambe lo hanno «sospinto in un ossario», ossia in una condizione di morte – delle vittime del conflitto, ma pure, metaforicamente, la propria – e di sterile persistenza di ricordi, ormai non rivitalizzabili («e il burchio non torna indietro»). Quella delle «spalle al muro» è l'immutabile condizione dei condannati alla fucilazione (cfr. Lonardi 2010), l'assenza di vie d'uscita, la ribadita impossibilità di aver avuto altra scelta.

11-13. *dove... vista*: le consolazioni meramente spirituali (cfr. Cambon 1983: 230; Gioanola 1986: 430-431; Pieraccini 1996: 293) e una pace fittizia (cfr. Scrivano 1966: 326; Forti 1973: 256) non bastano ad appagare il «Nestoriano», che, rimasto in mezzo alla 'bufera', continua lucidamente a percepire l'«atroce vista» di un mondo abbandonato a se stesso, dilaniato dalla violenza e privo della presenza 'salutare' della donna, che ha lasciato la forma terrena per risorgere sublimata nella lontana terra «di vischi e punitopi». Gli «zàffiri», tassello di derivazione dantesca (cfr. Campailla 1973: 223), sono già in *Tempi di Bellosguardo* e creano un'atmosfera primaverile,



mentre le «cicogne» (a cui è dedicata la prosa *Storie naturali* di *Fuori di casa*) alludono, in quanto appoggiate «su una zampa», a un momento di riposo. Fortini, basandosi sulle affinità tra il nestorianesimo del poeta e l'arianesimo del protagonista di *Thaïs* di Anatole France, che al colmo della disperazione invoca «c'est ton humanité que je prie, mon Jésus, mon frère Jesus» (cfr. Fortini 1974: 152), richiama il passo del romanzo in cui Pafnuzio giunge a una «ville muette» dove «c'étaient des tombeaux»: «Ayant traversé cette ville funèbre Paphnuce tomba extenué devant un tombeau qui s'élevait à l'écart près d'une source couronnée de palmiers... Voilà, – soupira-t-il – ma demeure d'élection...». In quella necropoli una voce gli ordina di contemplare delle immagini dipinte sulla parete («des peintures qui représentaient des scènes riantes et familières»), che però il monaco interpreta come ombre che vogliono far dimenticare la presenza dei morti sotto le celle (cfr. Fortini 1974: 153). Bárberi Squarotti cita invece Boccaccio per le «cicogne su una zampa» e *Arsenio* per i «palmizi», che rappresenterebbero quindi l'incapacità della forma poetica di nascondere l'orrore del mondo (cfr. Bárberi Squarotti 1983: 183).

13-14. *al povero... smarrito*: il nestoriano è «l'uomo che meglio conosce le affinità che legano Dio alle creature incarnate, non già lo sciocco spiritualista o il rigido e astratto monofisita» (*SMA*: 1483). È, insomma, colui che è consapevole che «la spoglia [...] non è un'ombra» e che la tensione alla trascendenza necessita di conciliarsi con «una / vita che non è un'altra ma se stessa» (*A mia madre*), poiché il nostro «ordine» è «l'unico in cui la divinità può svolgere i propri attributi» (*Visita a Fadin*). Per questo, di fronte a un Cristo e a una Clizia completamente sublimati, non può che restare «smarrito». La figura del nestoriano probabilmente deriva a Montale dagli stessi studi di Irma, che, seguendo le lezioni dantesche di Dino Bigongiari, si avvicinò alla patristica e in particolare alle dottrine cristologiche e alle dispute conciliari sulla natura di Gesù. Un accenno è anche in *Un filosofo in trampoli*, in *Fuori di casa*, dove, a completare il quadro della cristianità in Libano, ci sono anche i «Siriani ortodossi (un ramo della vecchia eresia nestoriana)» (*PR*: 289).

15-16. *è quanto... tue*: questi pochi segni (gli «schiocchi di pigne verdi», il «fumo d'un infuso di papaveri», il «Volto insanguinato») sono quanto di Clizia giunge al poeta nel «naufragio» della guerra che – con una metafora coerente con l'*imagery* della *Bufera* e che oltretutto va ad avvalorare la mutazione dell'*Arca* dal mito di Noè – ha disperso e sconvolto sia il popolo cristiano che quello ebreo (non il «naufragio» rovinoso di Italia e Germania come si legge in Bárberi Squarotti-Jacomuzzi 1963: 272). L'insistenza sulla distinzione delle «genti» rafforza inoltre l'interpretazione che abbiamo preferito per quel «divide» relativo al «Volto insanguinato».

16-18. *or che... vedesti*: il «fuoco / di gelo» dell'estate di San Martino riporta alla memoria la Palestina, ossia il «suolo» a cui la donna, sebbene non vi si sia mai recata, è legata per «eredità atavica» (Rebay 1983: 304, n. 38). Ma è anche un *pun* in cui è celato lo stesso ossimorico cognome di Irma (cfr. Rebay 1983: 290), nonché una formula petrarchesca mediata forse dai versi iniziali dell'eliotiano *Little Gidding* (cfr. Siti 1983: 103). Luperini vi legge (ma ci sembra eccessivo) il simbolo di una fede che si colloca oltre l'umano, perché nata da un ardore mistico che pericolosamente

coincide con una passione cieca (cfr. Luperini 1984: 110-111). Sicuramente non si tratta di un'allusione ai forni crematori, al loro 'fuoco che dà morte' (cfr. invece Bárberi Squarotti-Jacomuzzi 1963: 272).

18-21. *e altro... investito*: solitamente gli esegeti attribuiscono al «rosario» la fattura «di resina e di bacche», ma, per correttezza grammaticale, il complemento di materia è legato solo alla «vampa». Per cui il poeta, che ha in Clizia il suo credo, non ha «altro rosario / fra le dita» se non quello costituito dai pochi «segni» che giungono dall'Assente e solo la fiamma del focolare della prima strofa ha «investito» la donna, facendo fallire ogni tentativo di riavvicinamento. Il termine «vampa» è filtrato dalla memoria dantesca («manda fuor la vampa / del tuo desio», *Par.* XVII, 7-8: cfr. Campailla 1973: 226) e verdiana (cfr. Lonardi 2003: 78 e 225, n. 19).

22. *Cuore... tuo*: l'espressione verrà riutilizzata pressoché identica in *Un alone che non vedi* del *Diario postumo* («cuore d'altri non c'è simile al tuo»). Il confronto potrebbe essere tra Clizia e altre donne, oppure, come abbiamo preferito sostenere, tra Clizia e il poeta.

23-24. *la lince... alloro*: tra tutte le ipotesi proposte (e già esposte nel cappello introduttivo), le più probabili ci sembrano quella di Gioanola (cfr. Gioanola 1986: 433) e di Montano (cfr. Montano 1986: 133). Il primo vede nella «lince» la trasfigurazione di Clizia in Cristofora, ormai assai distante dalla Irma ispiratrice di un amor profano e pertanto volta a insidiare il ruolo di Mosca nell'ambito degli affetti domestici, ma la lettura, seppur suggestiva, ci sembra entrare però in contraddizione con quel «Cuore d'altri non è simile al tuo», dove la distinzione è operata tra (almeno) due identità separate. Il secondo riconduce la «lince» a Clizia e il «bel soriano» al Montale, ma poi interpreta, sulla scia di Martelli, l'appostamento dell'«uccello mosca sull'alloro» come metafora metapoetica, mentre a nostro avviso il colibrì va comunque valorizzato nell'allusione che il nome più popolare qui scelto comporta, ossia nel riferimento a Drusilla.

25-26. *ma... sicomoro*: da lontano, fuori dall'Europa oscurata dalle stragi della guerra (l'«ombra del sicomoro»), Clizia può credere «eguali» il proprio «Cuore» e quello del poeta, che invece non può seguirla nel pieno sacrificio di sé. Ma Iride li ritiene «eguali» anche per il messaggio unitario di cui si fa portavoce. Irma storicizzò infatti la tradizione ebraica in una comprensione più larga che abbracciasse anche la credenza cristiana, individuando più una continuità che una rottura tra Nuovo e Vecchio Testamento (cfr. De Caro 1999: 40). L'«avventurarsi» ricorda le imprese dei paladini dei poemi cavallereschi, come già la cerimonia di vestizione intravista nel finale degli *Orecchini*.

27-28. *o è forse... guidata*: è stata Clizia, *sua sponte*, a lanciarsi nell'impresa o è stata guidata da una forza superiore, rappresentata nuovamente dalla Veronica?

29-30. *Perché... luci*: Clizia si è immolata e allontanata affinché la sua «opera», il suo potere salvifico, che è un'incarnazione della volontà divina, desse i suoi frutti an-

che in altre terre. La «forma» è infatti, come avverte la Grignani, derivazione, di stampo petrarchesco e blakiano, dell'emanazione divina (cfr. Grignani 1998b: 32). Ma forse ancor più si collega alla dottrina frankista se, come riporta De Caro, «la Donna Messia [...] rappresenta [...] il punto in cui la deità si incarna non con la creatura derivata dal maschile, ma con la Forma della Creazione insita nella consustanzialità maschile-femminile del Dio sconosciuto e "straniero"» (cfr. De Caro 1999: 51).

31. *Iri del Canaan*: la forma abbreviata di Iride è già in Esiodo, «la veloce Iri» (cfr. Macchia 1983: 310), e in Dante, «come iri da iri / pareo riflesso», *Par.* XXXIII, 118-119 (cfr. Campailla 1983: 220). Il Canaan allude invece chiaramente alle origini ebraiche di Irma.

31-33. *ti dileguasti... conduce*: la metamorfosi, iniziata con l'inabissamento della lirica inaugurale, viene completata: Clizia è ora totalmente disincarnata («ti dileguasti»). I «vischi e pugnitopi» alludono alla flora del Nord America, ma, come avverte Siti, sono anche piante natalizie, augurali, simboli di una nuova nascita (cfr. Siti 1983: 125). Il «nimbo» è la nube, ma è anche lo sciogliersi della forma divina (cfr. Macri 1996: 162), l'alone luminoso (cfr. Cambon 1983: 233) dentro il quale la donna scompare e che, allo stesso tempo, reca fin «nella notte del mondo» (cfr. Pieraccini 1996: 297). Il «tuo cuore» potrebbe però avere altresì il valore di complemento oggetto, per cui sarebbe il mistico «nimbo» a condurre Clizia nelle estreme terre d'Occidente (cfr. Lonardi 2010).

34. *notte del mondo*: Martelli ha riconosciuto nell'espressione una matrice hölderliniana. Nella concezione del poeta tedesco, infatti, con il sacrificio di Cristo sarebbe iniziato il crepuscolo degli dèi e l'assenza di Dio viene descritta, appunto, come notte del mondo. Anche Heidegger, nel discorso pronunciato il 29 dicembre 1946 in occasione dell'anniversario della morte di Rilke, citando *Brot und Wein*, aveva affermato che «Non solo gli Dei sono fuggiti, ma si è spento lo splendore di Dio nella storia universale. Il tempo della notte del mondo è il tempo della povertà perché diviene sempre più povero» (cfr. Martelli 1977: 93-95). Altri chiamano in causa la notte oscura dei mistici (cfr. Siti 1983: 126) e, in particolare, quella di Juan de la Cruz (cfr. Orelli 1984: 76). Ma diremmo, sulla scia di Siti, che è soprattutto l'Occidente, la terra dove il sole va a morire (cfr. Siti 1983: 126).

34-35. *oltre... germani*: nelle *Occasioni*, come testimonia l'esergo ai *Mottetti* tratto da Bécquer («Sobre el volcán la flor»), Clizia era un leopardiano «fior gentile» sorto a consolare il poeta dal deserto esistenziale e dai «ciechi tempi». Ora Iride oltrepassa quel «miraggio» poiché la sua missione è più alta ed ecumenica. Sebbene il verso coniughi due luoghi dei *Canti* leopardiani, il «fiore del deserto» della *Ginestra* e il «german di giovinezza, amore» del *Passero solitario* (cfr. Bárberi Squarotti 1983: 182-183), non diremmo che quell'«oltre» implichi la necessità di un superamento *tout court* della forma lirica (cfr. invece Bárberi Squarotti 1983: 183). E nemmeno che vada letto nella direzione di un viaggio di salvezza, con il definitivo abbandono della concezione di un mondo meccanicisticamente regolato, di un infinito

Nulla (cfr. invece Siti 1983: 126). Ci sembra piuttosto che sia da interpretare come tentativo di concreta azione contro un atteggiamento di sostanziale accettazione e rifugio in un'etica individuale. Senza voler richiamare, come correlativo del «deserto», la rigida giustizia mosaica (cfr. Macrí 1996: 162), il legame è ancora una volta con le terre della Palestina (cfr. Lonardi 2010). Per questo, e forse anche per l'affinità cromatica con i girasoli, i «fiori del deserto» sono fratelli («germani») di Clizia.

36-38. *Se appari... fiume*: l'epifania è in grado di «riconsacrare il passato» (Croce 1998: 485), ma è anche, secondo l'uso dantesco del verbo 'apparire', una manifestazione oggettiva dell'essere, per cui se la donna «ritorna» lo fa in altra forma, distaccandosi dall'immagine suggerita dalla memoria, in un'operazione simile a quella di Beatrice del xxx canto del *Purgatorio* (cfr. Cambon 1983: 235-236). Per la «pergola» Isella parla di «ricordo strettamente in chiave, di Clizia e del suo soggiorno fiorentino», già affiorato nelle «edere scarlatte» di *Finestra fiesolana* (Isella 2003: 27-28). L'«imbarcadero» («pontile o molo al quale approdano i battelli»: GDLI) è probabilmente quello di Nave a Rovezzano – tranne Gioanola che propone il Magra (cfr. Gioanola 1986: 433), i critici sono concordi nell'identificare il «nostro fiume» con l'Arno –, ma questa scena entra in cortocircuito con un altro momento, quello del definitivo distacco dell'amata per l'America, come testimonia l'«imbarcadero / del transatlantico che ti riporta / alla Nuova Inghilterra» di *Interno/esterno* in *Altri versi* (cfr. Siti 1983: 130).

38. *e... indietro*: la cesura del trattino seguita dalla /e/ congiuntiva è uno stilema frequentissimo nelle *Occasioni*. Qui spezza la breve illusione portata dalla memoria: «e nulla torna se non forse in questi / disguidi del possibile» si constatava già in *Carnevale di Gerti*, ma adesso anche il miracolo dello scatto proustiano non ha più senso, tanto che in *Quando sarai imperatrice* del *Diario postumo* il verso sarà limitato al più drastico «ma nulla torna». Il passato non può ripetersi, la partenza di Clizia è irreversibile e se in *Altri versi* «ti vedo / volgerti indietro dall'imbarcadero / del transatlantico» è solo perché il «ricordo è un pezzo di eternità / che vagola per conto suo / forse in attesa di reintegrarsi in noi». Il «burchio» è propriamente una «barca a fondo piatto, a vela o a remi o ad alzaia, fornita di una copertura di tavola», impiegata «per il trasporto di merci o persone su fiumi, laghi e lagune» (GDLI). Il termine si trova anche in *Alcune poesie di Hölderlin*, tradotte da Contini e pubblicate a Firenze per Parenti nel 1941 (cfr. Siti 1983: 131). In *Crisalide* compariva invece il «burchiello» («spunta la barca di salvezza, è giunta: vedila che sciaborda tra le secche, esprime un suo burchiello che si volge / al docile frangente – e là ci attende»: cfr. Cambon 1983: 235; Montano 1986: 134), ma qui la situazione è ribaltata.

39. *il sole... nero*: affine al «cieco sole» della *Primavera hitleriana*, il rimando è al «soleil noir de la Mélancolie» del *Desdichado* e in generale alla lirica cupamente visionaria di Nerval (cfr. Zambon 1974: 65; Bonora 1983: 103). La Grignani suggerisce anche una tangenza con il mondo rovesciato del *Matrimonio del Cielo e dell'Inferno* di Blake (cfr. Grignani 1998b: 35). Ma più che collocare, in base a questo verso, l'epifania di Clizia in una luce da eclisse (cfr. Croce 1998: 485), preferiamo inter-

pretare il passo come un indizio della prossima fine del sortilegio in qualche modo attuato dall'estate di San Martino.

40-43. *Ma se... domani*: Clizia può compiere l'opera di redenzione solo a patto della totale disincarnazione, che brucia la dimensione temporale e la sua stessa identità (cfr. Croce 1998: 485). Non diremmo con Gioanola che il passato («ieri») e il futuro («domani») siano assorbiti nel presente della sua missione (cfr. Gioanola 1986: 433), ma che la donna si sia ormai sublimata «fuor della tua misura». Non essendo più creatura «terrena», Clizia non «attende» ormai «al traghetto la prua» che la ri-congiunga all'amato finalmente partito per raggiungerla.

44-45. *perché... continuata*: il corsivo di questi versi conclusivi «denuncia epigraficamente (quasi fuori della poesia, dove il fantasma è *assolutamente altro*) il trascendente attuato, il transito definitivo all'Oggetto» (cfr. Macrí 1996: 161). La presenza di Dio erompe infatti con forza, sebbene non sia espressamente nominato, in linea con il timore reverenziale che lo rende impronunciabile agli ebrei (cfr. Bonora 1983: 102). Non si tratta più, quindi, del «dio in minuscola» dei *'Flashes' e dediche* (SMA: 1520), ma del Verbo che si fece carne e che continua a operare nella storia (cfr. Jacomuzzi 1978: 41). La formula è speculare a quella usata ai vv. 29-30, ma se lì la focalizzazione era sulla donna («l'opera tua») ora si sposta sulla predominanza dell'«Altro» in cui Clizia si «abbàcina» (cfr. Luperini 1986: 150).

## Nella serra

Pubblicata in «Il '45», a. I, n. 1, Milano, febbraio 1946, poi riprodotta in Renzo Sommaruga, *6 incisioni con tre poesie di Eugenio Montale*, Verona, Editore del Gatto, 1952 insieme a *L'anguilla* e *Nel parco*. Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Due varianti minime in rivista: «tra i pomi cotogni» al v. 5 e una interpuntiva.

Al rilancio della scommessa *in nomine Cliziae* di *Iride* seguono *Nella serra* e *Nel parco*, che condividono innanzi tutto la struttura metrica di quattro quartine concluse da un verso isolato. Concepite fin da principio come coppia inseparabile, trasmigrano in cerca della collocazione più consona fino all'edizione Pozza: nell'indice Macchia erano infatti previste come chiusa di *Intermezzo*, mentre nel dattiloscritto per il Premio San Marino erano disposte in apertura della quinta sezione (con *Iride* ancora nella seconda). Non diremmo che l'iniziale progetto rispondesse solo a una logica di coesione nell'estravaganza formale (cfr. invece Scaffai 2002: 177), poiché il dittico riassume, al pari delle altre *pièces* di *Intermezzo*, immagini del periodo ligure (la «limonaia», i «pomi cotogni», i «limoni») e riprende in un certo modo anche l'ambigua ipotesi di panismo degli *Ossi* («mi allungo / disfatto di me sulle ossute / radici»). È anzi probabile un substrato arlettiano (al suo ciclo infatti rimandano Grignani 1987: 67 e Nosenzo 1994-1995: 98-99), proprio per questo diffuso recupero del passato, nell'ambientazione, nel ricordo degli «infantili tamburi», nei «limoni» che sono anche quelli della celebre poesia.

Lo spostamento nelle *Silvae* ci sembra però seguire il filo narrativo della ricerca di fusione con la «messenger» che diventa il *Leitmotiv* di tutta la prima parte del gruppo («il tuo viso / nel mio si fondeva»: *Nella serra*; «Un riso che non m'appartiene / trapassa da fronde canute / fino al mio petto»: *Nel parco*; «o membra che distinguo / a stento dalle mie»: *L'orto*). Acquista poi un particolare significato con il definitivo inserimento di *Iride* a chiave della sezione. In tal modo, infatti, *Iride* si pone come imprescindibile precedente non solo da un punto di vista diegetico, ma diventa un *primum* sostanziale, quasi ontologico per le liriche successive. Clizia ha mutato la sua «storia terrena», è entrata davvero nell'oltretempo della sfera trascendente, si è consacrata e unita al principio divino («Perché l'opera tua (che della Sua è una forma)»; «perché l'opera Sua (che nella tua / si trasforma) dev'esser continuata»), per cui anche al poeta non resta che il *raptus* mistico. Può anzi riempirsi di lei («ero intriso / di te»), respirarne l'essenza sublimata («la tua forma era il mio / respiro nascosto»), compenetrarne l'immagine ormai totalmente disincarnata («il tuo viso / nel mio si fondeva»).

La leggerezza della Cristofora coinvolge per proprietà transitiva anche il poeta («Rapito e leggero»). Anzi, il tentativo è proprio quello di imitare l'esempio di Clizia, il suo coraggio di «lince» sacrificata a una fede che, solo se creduta fino in fondo, potrà essere salvifica. Di qui lo slancio mistico verso l'«oscuro / pensiero di Dio», che allo stesso tempo nasconde anche la ricerca di una diversa via per raggiungere l'amata, per congiungersi ad essa in un modo completamente nuovo, sotto altra «forma» e altre «luci».

Con *Nella serra* si imposta l'ambientazione che farà da sfondo alle successive poesie, unite dalla «topica del giardino» (Vacante 2006: 33). È nel confine così delineato, variante aggiornata dell'orto degli esordi (cfr. Giachery 1985), che si può verificare il riassetto tra i ricordi d'infanzia, l'epifania della donna, la *quête* del divino, i valori larici e la stessa poesia («l'oscuro / pensiero di Dio discendeva / sui pochi viventi, [...] su me, su te, sui limoni»). La scommessa si attua insomma in un sincretismo non solo religioso, ma attivo su tutti i piani, per il quale anche Clizia, non più individuata ma integrata nell'universalità delle cose, finisce per intrecciarsi ad altre fantasmatiche muse, fino a valere come figura stessa del femminile. A lei appartiene la «forma» capace di sciogliersi, come in *Personae separatae*, in «respiro» (cfr. Macrí 1996: 148), ma anche il ruolo di intermediazione con il «pensiero di Dio». È lei ad essere invocata dal «rosario», sebbene qui «di caute / gocce». In sottofondo agisce tuttavia il fantasma di Arletta, con una sovrapposizione possibile grazie a quello scatto miracoloso di «e poi vinse il sogno». Ma questa *summa* olistica si connota, prima ancora, come fusione con e nella natura, nella riproposizione di una sorta di panismo, che già aveva allettato il poeta di *Mediterraneo*.

Già Contini aveva sottolineato per *Nella serra* il superamento della poetica dell'indizio dell'altro (cfr. Contini 1974: 93). Tale fusione rischia però anche il disfacimento, come era appunto accaduto in *Due nel crepuscolo*, anche se lì vi era chiusura, incomunicabilità, un negativo estraniarsi del soggetto da sé e dall'interlocutrice (cfr. Macrí 1996: 149; Grignani 1987: 66-67), mentre ora entra a pieno diritto nella *pars construens* della *Bufera* come elemento positivo. Si tratta di un altro spunto arlettiano, ma compatibile anche con Clizia, che nella *Primavera hitleriana* si annullerà nell'Altro («si abbàcini nell'Altro e si distrugga / in Lui, per tutti»). Nonostante un certo *modus* stilistico (la «mano / scorrente da lungi tra il verde» di *Nel parco*, la «pioggia che si disciolse / sui miei capelli, sui tuoi / d'allora» di *'Ezekiel saw the Wheel...'*, che qui è richiamata implicitamente, sebbene il soggetto sia un altro, in quel «su me, su te, sui limoni» della chiusa), non si potrà certo parlare di un dannunzianesimo di ritorno, perché nelle *Silvae* la natura è solo lo scenario, il tramite e non il fine. Il discorso continua infatti a ruotare attorno al «pensiero di Dio», di un Dio tornato ad essere Verbo di fronte a un «Nestoriano» sì «smarrito», ma altrettanto deciso a non abbandonare «una speranza che bruciò più lenta / di un duro ceppo nel focolare».

Quattro quartine di ottonari e novenari seguite da un verso isolato. Rimano *zampettio:mio:Dio*, *limonaia:fienaia*, *cocciniglia:striglia*, *intriso:viso*, *fondava:discendeva*, *suoni:limoni* e, in modo imperfetto, *cotogni:sogno*.

\*

1-4. *S'empì... fienaià*: Macrí ha parlato per le prime due quartine di segni puri di cose e animali, densi di conato simbolico inesplosivo e pertanto anteriori alla parola, colti nell'assolutezza del loro apparire (cfr. Macrí 1996: 148). In realtà l'accumulazione trova stavolta uno sbocco, è propedeutica a uno scarto dimensionale («e poi vinse il sogno»). Stilemi di gusto pascoliano (cfr. Mengaldo 1975: 74) si intrecciano con elementi ormai connessi alla memoria degli *Ossi* (la «limonaia») e ai nuovi *media* evocativi. Un particolare «rosario», fatto di improvvise *madeleines*, era presente in *Iride* come unico strumento di comunicazione con la lontana («altro rosario / fra le dita non ho»). In questo modo anche la «falce fienaià» (adibita a tagliare gli steli che poi diverranno fieno), nella sua sola presenza illuminata dai riflessi di una pioggia leggera, può valere come tramite verso l'altro. Le «gocce» avevano già avuto un ruolo fondamentale in *Dal treno*, dove a detta dello stesso autore il «collare giallo delle tortore fa pensare per analogia ad altro collare (gocce forse) che si sgrana fuori» (*SMA*: 1521) e questo a un «tuo collare, / ma d'altra tinta».

5-8. *S'accese... sogno*: le epifanie si susseguono disposte chiasticamente in manifestazioni uditive («S'empì d'uno zampettio / di talpe», «si udi inalberarsi alla striglia / il poney») e visive («brillò [...] la falce fienaià», «S'accese [...] una cocciniglia»), che letteralmente si accendono di significato («brillò», «S'accese»). La «cocciniglia» è un insetto fitofago dell'ordine dei *Rhynchota*, i «pomi cotogni» diventeranno «meli lazzeruoli» nell'*Orto* e il «poney» che si impenna durante l'operazione della strigliatura ricorda l'altrettanto agitato e profetico «puledrino in gabbia / con la scritta 'mordace'» di *Argyll tour*.

9-12. *Rapito... fondeva*: come ha specificato Macrí, si tratta di un *raptus* mistico come negli *Orecchini* e in *'Ezekiel saw the Wheel...'* (cfr. Macrí 1996: 148). Anche il poeta in qualche modo compie una metamorfosi scorporante, diventando «leggero» (in opposizione al «me pesante» di *Voce giunta con le folaghe*) e potendo compenetrare l'essenza della donna sublimata («ero intriso / di te», «il tuo viso / nel mio si fondeva»). L'amata, da «forma» capace di riscattare il molle della follia e dell'inconoscibile, si trasforma ulteriormente in «respiro», così come in *Personae separatae* «La tua forma [...] si sciolse / come un sospiro, intorno» (cfr. Macrí 1996: 148).

12-16. *e l'oscuro... fulmini*: sacrificato Cristo, Dio è tornato Verbo e «perché l'opera Sua» possa «*esser continuata*» deve «discendere» come «pensiero» sugli eletti («sui pochi viventi», dove «viventi» ha come sempre in Montale un senso ben più segnalativo del semplice essere in vita). Gli «infantili tamburi» richiamano, come ha segnalato Luperini, *Caffè a Rapallo* (cfr. Luperini 1984: 106), mentre i «globi sospesi di fulmini» reinventano i boitiani «globi di fumo» dell'*Otello* di Verdi (cfr. Averzano 1984: 71).



17. *su me... limoni*: il «pensiero di Dio» unifica e conferisce un senso al tutto, ricodificando l'intera vita del soggetto: «discende» infatti su di lui, sulla donna e sui «limoni», simbolo della sua poesia e del suo passato. Non è, come in D'Annunzio, la febbrile arte poetica che «piove su i nostri volti / silvani [...] su i freschi pensieri / che l'anima schiude / novella», ma, al contrario, qui è il «pensiero di Dio» che piove «tra suoni celesti» sui due amanti e sulla stessa poesia.

## Nel parco

Pubblicata in «Lettere ed Arti», a. III, n. 4, Roma, aprile 1946, poi riprodotta in Renzo Sommaruga, *6 incisioni con tre poesie di Eugenio Montale*, Verona, Editore del Gatto, 1952 insieme a *L'anguilla e Nella serra*. Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Nel dattiloscritto riportato in appendice a *CMS* al primo verso si legge la correzione manoscritta «striata d'argento».

Torna, in questa lirica strettamente legata alla precedente, la «magnolia» che già campeggiava in apertura di raccolta, minacciata, insieme ai fondamenti dell'*humanitas*, dal nefasto annuncio del prossimo sconvolgimento («La bufera che sgronda sulle foglie / dure della magnolia i lunghi tuoni»), per definirsi poi come vero e proprio baluardo del nucleo larico e memoriale nell'*Arca* («li protegge in fondo la magnolia»). Ora l'«ombra» tutelare della sua chioma «sempre più si restringe» e se qui la notazione realistica probabilmente prevale, rimane comunque sottesa un'allusione alle forze avverse che continuano a corrodere i valori di una civiltà europea ormai devastata. Infatti nella poesia dal titolo omonimo, che di questo primo verso è quasi una perfetta citazione (*L'ombra della magnolia...*), l'albero «si sfolta or che i bocci panonazzi / sono caduti», quando «Comincia [...] / la via più dura» del dopoguerra.

In generale il dato naturalistico viene messo in dubbio («Pareva una foglia caduta / dal pioppo») e ribaltato a favore dell'interpretazione, del senso di cui è latore («e fors'era una mano»), con la ripresa di un modulo non a caso tipico delle epifanie delle *Occasioni* («si stinge – e fors'era»; e già in *Nella serra*: «il poney – e poi vinse il sogno»). La «mano / scorrente da lungi tra il verde» ricorda ancora una volta il numinoso panismo della *Pioggia nel pineto* (insieme a tutto il contesto, al «viso», al «petto», alle «radici che sporgono», alle «fronde»), ma per farsi subito altro se, come sostiene la Bettarini, grandi somiglianze presenta con la «mano» e l'«artiglio» di *'Ezekiel saw the Wheel...'*. Perché il «non m'appartiene» del «riso» andrebbe a coincidere con la provenienza «straniera» di quella «mano» (cfr. Bettarini 2009a: 152), anche se il verso richiama più che altro «il gesto» che «già più non m'appartiene» e i «due volti, due / maschere che s'incidono, sforzate, di un sorriso» di *Due nel crepuscolo*.

Di nuovo una genesi composita, dunque, che oscilla tra Arletta (per un'attribuzione al suo ciclo cfr. Grignani 1987: 66; Noferi 1997: 180, n. 119; Nosenzo 1994-1995: 98-99) e Clizia. La sottolineatura di una diversità preventiva («non m'appartiene») sembrerebbe condurre alla sfera della prima, ma quel «trillo» è lo stesso che nel XIV *Mottetto* intonava l'«Aria delle Campanelle» («brilla come te / quando fingevi col tuo trillo d'aria / Lakmé nell'Aria delle Campanelle»). Ma in *Nel parco* è la stessa condizione di estraneità a venire in qualche modo superata e risolta, in un'assimila-

zione del diverso da sé («Un riso che non m'appartiene / trapassa [...] fino al mio petto») che «punge le vene» del poeta, entrando a far parte del «sangue che ti nutre» in cui «converge» l'ereditaria «raggèra / di fili» della vita di *Stanze*.

Nella fusione tra soggetto e oggetto, tra il sé e l'altro da sé, il «riso» della donna diventa anche quello del poeta, visto che nell'ultima strofa «rido con te», su una «ruota / deforme dell'ombra» che anticipa la «Ruota minacciosa» di *'Ezekiel saw the Wheel...'* (cfr. Luperini 1984: 109), alla cui insegna le figure, «deformate» da quest'«ombra», torneranno a confondersi. La scommessa nell'Altro porta lo stesso Montale al tentativo di scorporazione («mi allungo / disfatto di me»), in un disfarsi sì positivo (cfr. Grignani 1987: 67), ma sempre sull'orlo – come del resto era accaduto per Clizia – della morte («sulle ossute / radici»), tanto che l'immagine del corpo «allungato» sul terreno ricorda quella della bara (cfr. Luperini 1984: 109). Solo in questo stadio, tuttavia, è possibile una nuova unione, una compenetrazione dell'essenza dell'amata («pungo / con fili di paglia il tuo viso...»).

La lirica presenta una struttura analoga alla precedente: quattro quartine di ottonari e novenari concluse da un verso isolato. Rimano *restringe:stinge, perde:verde, m'appartiene:vene, canute:ossute*, in quasi rima anche con «caduta», come del resto *vento:scorrente* e *scuote:ruota*. Due le ripetizioni: «ombra» e «punge»/«pungo».

\*

1-4. *Nell'ombra... perde*: l'«ombra [...] sempre più si restringe» probabilmente per il sopraggiungere della «Gloria del disteso mezzogiorno / quand'ombra non rendono gli alberi», ossia quando si può verificare l'epifania, qui annunciata da improvvisi ed evanescenti segni («la freccia mi sfiora e si perde»). Non diremmo che la causa sia la stagione, come invece nell'*Ombra della magnolia...* («è l'autunno, è l'inverno»), perché vi è comunque del «verde» e le «ossute radici» farebbero piuttosto pensare a un terreno arso. A questo riportano anche i «fili di paglia», che fanno da *pendant* alla «falce fienaja» della lirica precedente, con la quale *Nel parco* forma un dittico, riprendendone dunque presumibilmente le coordinate non solo geografiche ma anche cronologiche. Le «fronde» sono allora «canute» non tanto in relazione al «fluire del tempo» (Bettarini 2009a: 152), per analogia con la vecchiaia che l'aggettivo innesca se riferito alle persone, bensì in relazione alla mera nota cromatica, quasi che le «parvenze» del lontano 'osso', «per troppa luce [...] falbe», si siano imbevute ancor più di luce, fino a un biancore accecante.

5-8. *Pareva... verde*: anche il «pioppo», come la «magnolia», è un albero dell'infanzia del poeta (cfr. Luperini 1984: 106) e come tale si fa infatti tramite dell'epifania, assolvendo un ruolo che porta sempre con sé anche il rischio della consunzione («che a un colpo di vento / si stinge»). Il dato più ovvio e accertabile è oltrepassato alla ricerca di una realtà più profonda, al di là dell'apparenza di un mondo fenomeni-

co continuamente pericolante, per cui la «foglia caduta» rivela «una mano / scorrente da lungi tra il verde».

9-12. *Un riso... vene*: il contesto permette la mediazione tra il tu (il «riso che non m'appartiene») e l'io («fino al mio petto»), risolvendo la contraddizione di *Due nel crepuscolo* nell'introiezione dell'estraneità. L'amata viene interiorizzata entrando a far parte dell'irripetibile complessità dell'individuo, che «non è un altro ma se stesso» ma che accoglie anche l'altro da sé («punge le vene»).

13-16. *e rido... sporgono*: vi è una nuova unione («e rido con te»), che però non cancella (anche perché lo deve presupporre) il magma dell'informe (la «ruota / deforme dell'ombra»), che va a minare anche i confini di un io precostituito («mi allungo / disfatto di me sulle ossute / radici», che ricorda un po' l'ungarettiano «mi sono disteso / in un'urna d'acqua [...] Ho tirato su / le mie quattr'ossa»), sul filo del rasoio di un annullamento plenario.

16-17. *e pungo... viso*: il desiderio di fusione e di penetrazione conoscitiva si esplicita in questa sottile violenza fisica.



## L'orto

Publicata in «La Fiera Letteraria», a. I, n. 1, Roma, 11 aprile 1946 e presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

A parte una minima variante interpuntiva al v. 3 delle edizioni a stampa, i mutamenti riguardano soprattutto il passaggio dalla redazione in rivista al libro. *L'incipit* era differente, «Io non so, prediletta / del mio Dio (del tuo forse) che ti posi / sui gradini scoscesi, se nel chiuso [...]»; al v. 15 l'«incubo», al posto di «cieco», era «dolce»; al v. 22 ad infrangersi era il «tuo specchio» e non il «mio». A queste si aggiungevano delle varianti più che altro lessicali: al v. 29 «l'ora che tu leggevi come in un libro aperto»; ai vv. 31-32 «là dove acri cortine / di caligine»; al v. 34 «la bocca del vulcano»; ai vv. 41-42 «il sentiero fatto d'aria / su cui scendesti»; al v. 47 «in spazio d'uomo, in strazio». Nel dattiloscritto riportato in appendice a *CMS* ai vv. 41-42 si legge, benché cassata a mano, la variante «il sentiero fatto d'aria / su cui vi colsi». Sempre nella stesura testimoniata da *CMS* e ancora in quella di *47P* al v. 12 si legge «sommersi o nerocupi».

Il *topos* dell'orto, promosso dagli *Ossi* e riattivato già in *Nella serra* e *Nel parco*, viene qui ipostatizzato nel titolo stesso della lirica. È chiaramente un *hortus conclusus* («nel chiuso / dei meli lazzeruoli»), «recinto fatato della memoria» (Cambon 1963: 129), non più inteso come limitazione ma come luogo di protezione e sacralizzazione e pertanto atto alla manifestazione della «messenger», nonché a una integrazione della vicenda privata in quella storica (cfr. Giachery 1977: 28). La lirica fonde infatti «verticalità improvvise (in discesa e salita) della donna e del paesaggio [...] con le circolarità che, assieme a quella stessa fittiva, 'chiusa' dell'orto/giardino, si susseguono» (Dolfi 1998a: 510-511). La Bettarini rinvia nello specifico a «Nel chiuso dell'ortino» di *Arremba su la strinata proda...* e a «l'orto assetato sporge irti ramelli / oltre i chiusi ripari» di *Il canneto rispunta i suoi cimelli...* per la concomitanza con «oltre il muro / si sfioccano, aerine, le ghirlande» (cfr. Bettarini 2009a: 16). L'«oltre», dunque, è qui intravisto, tanto da poter essere ampiamente descritto: «oltre il muro / si sfioccano, aerine, le ghirlande / dei carpini che accennano / lo spumoso confine dei marosi, una vela / tra corone di scogli / sommersi e nerocupi o più lucenti / della prima stella che trapela».

Non c'è allora una netta antitesi tra uno spazio serrato, dalla natura artificiosa e sottratta alle leggi del divenire, e un mondo in rapida dissoluzione (cfr. invece Martelli 1977: 105), sia perché anche all'interno i «lui nidaci» sono «estenuanti a sera», sia perché stavolta il «varco» non è del tutto impraticabile. Non si tratta più di un «orto» soltanto «reliquiario», di «un morto / viluppo di memorie» inerti, perché lo sguardo si apre verso l'esterno e a ipotesi future, che nascono proprio da un globale

ripensamento del passato. Il poeta si interroga infatti esplicitamente, in un insistito anaforico «io non so» che in qualche modo risponde al «Tu non ricordi» della *Casa dei doganieri* (cfr. Bettarini 2009a: 16), su una possibile sovrapposizione tra Clizia e Arletta («io non so se il tuo piede / attutito [...] è quello che mi colse un'altra estate») e forse anche Crislide («io non so se la mano che mi sfiora la spalla / è la stessa che un tempo / sulla celesta rispondeva a gemiti / d'altri nidi»).

Lo scorporamento (*Iride*) ha permesso la fusione tra soggetto e oggetto (*Nella serra, Nel parco*) e ora persino tra le interlocutrici (*L'orto, 'Ezekiel saw the Wheel...'*), l'una vista come *figura* dell'altra in un'ideale continuità del messaggio. Infatti non solo il poeta «distingue a stento» le «membra» di Clizia dalle proprie, ma anche da quelle di Arletta, dato che il «piede / attutito» della prima, che nell'*VIII Mottetto* era un «passo che proviene / dalla serra sì lieve» e che risente dei «pas retenus» di Valéry (cfr. Bettarini 2009a: 16), si incunea su «quello che mi colse un'altra estate / prima che una folata / radente contro il picco irto del Mesco / infrangesse il mio specchio», ossia, appunto, sul «passo» che «sfiorava» le «spume» (*Punta del Mesco*) di Arletta, a cui una «folata [...] scompigliò la chioma» in *Vento e bandiere* (cfr. Bettarini 2009a: 16; Grignani 1987: 58).

Ma è comunque la solare per antonomasia che predomina sulla musa crepuscolare e umbratile, anche in questo caso «sommersa», ammessa a rapidi affioramenti solo per carsici *repêchages* della memoria. È indubitabilmente Clizia la «messenger», la donna capace di «leggere chiara come in un libro» il sopraggiungere dell'«ora della tortura e dei lamenti», l'«anima indivisa» dotata di «sguardo di cristallo» e «cuore d'ametista». Pur restando la presenza di qualche tassello arlettiano anche nella descrizione della «trasmigratrice», di colei che attraversa il «sentiero fatto d'aria», se i «labbri muti» sono una diretta filiazione del «labbro / di sangue» che si fa «più muto» di *Da una torre*. Il «cieco incubo onde cresco / alla morte dal giorno che ti vidi» si collega invece all'amore per Clizia. La redazione apparsa su «La Fiera Letteraria» ne chiarisce infatti il senso, dato che lì l'«incubo» era ossimoricamente «dolce», dunque un leopardiano «dolcissimo, possente / dominator di mia profonda mente», «cagion diletta d'infiniti affanni», motivo per il quale «Da che ti vidi pria [...] ai sogni miei / la tua sovrana imago / quante volte mancò?». Un *Pensiero dominante* che si intreccia ad *Amore e Morte* (Aspasia verrà esplicitamente citata nel *Quaderno di quattro anni*) e che nel passaggio all'edizione Pozza del 1956 muta di segno nel bilancio complessivo di un passato ormai concluso. Poiché Clizia è anche portatrice di un «cieco incubo», soprattutto a rileggere alcune liriche di *Finisterre* come *Nel sonno* e *Giorno e notte*, intendendo ovviamente l'aggettivo nel suo significato meno usuale di 'nascosto', 'senza sbocco'.

Il Dio non nominato ma sottinteso di *Iride* si dialettizza qui nel «mio Dio» e nel «tuo», ma non parleremmo del vero Dio in contrapposizione a quello tradizionale del poeta (cfr. invece Macrí 1996: 176), né di un rispetto verso il credo dell'interlocutrice tanto più ostentato quanto più pervaso da una calcificata diffidenza (cfr. invece Lupérini 1986: 152). Clizia è ancora *figura Christi*, tanto che l'«ora della tortura e dei lamenti [...] non ti divide, anima indivisa, / dal supplizio inumano». Non le è dunque risparmiata la sofferenza tutta umana (benché «inumana» nell'intensità) della propria croce. E appunto, in quanto divinità incarnata, è la «prediletta / del mio Dio» che invocherò il Verbo sulla terra, ma allo stesso tempo può esserlo anche di quello della reli-

gione ebraica (il «tuo»), visto che Irma era una seguace della dottrina frankista e di un sincretismo teosofico che unisse le due tradizioni (cfr. De Caro 1999: 48).

Il rapporto tra fenomenico e trascendente è ribadito nella strofa finale, nella riproposizione della fisicità della «messenger» («labbra», «membra», «diti»), subito trasfigurata in qualità pressoché miracolistiche («o diti che smorzano / la sete dei morenti e i vivi infocano») per poi afferire a un «intento» sovraindividuale (cfr. Croce 1998: 483). Ma in questo, che è da inquadrare all'interno dell'universo dantesco (cfr. Macrí 1996: 176), non vediamo, insieme a Bonora (cfr. Bonora 1983: 108), l'«ambiguità» osservata invece da Cambon. Il critico riscontra infatti un dilemma tra il verbo 'creare' (che perterrebbe solo a Dio) e le «sfere del quadrante» (che derivano dall'uomo), per poi risolvere la questione constatando che la mente umana è comunque emanazione di quella divina (cfr. Cambon 1966: 177). L'«intento» è piuttosto lo stadio anteriore allo stesso «pensiero di Dio», che ha determinato l'atto della creazione e quindi originato il mondo con le sue coordinate spazio-temporali («che hai creato fuor della tua misura / le sfere del quadrante e che ti espandi / in tempo d'uomo, in spazio d'uomo»). Anche se a nostro avviso *L'orto* non suggella la «fine del momento veramente religioso della *Buferà*» (Bonora 1983: 109), che posticiperemmo semmai a dopo *Voce giunta con le folaghe*, la conclusione prospetta tuttavia un «destino» già ineluttabilmente segnato (il «disco di già inciso»), ripiegando su un senso di sconfitta.

Il fulcro del discorso è ancora una volta il rapporto tra libertà e necessità. Macrí vi ha infatti letto un «segreto paolinismo», un connubio tra volontà e predestinazione, senza la certezza di una grazia concessa *a priori* (cfr. Macrí 1996: 174). Luperini ha invece riportato la divergenza delle sorti prima alla presa di coscienza dell'inconciliabilità della donna angelicata con il teatro d'infanzia e con la religione ereditata *naturaliter* dal suo fedele (cfr. Luperini 1984: 122), poi a una rimpianza omissione d'azione che avrebbe potuto farle coincidere (cfr. Luperini 1986: 153). Contini fa derivare invece da «una sorta d'accidente la distinzione tra le due carriere vitali» (Contini 1974: 92). Il fatto che si tratti di un'ipotesi di secondo grado («Se la forza [...] fosse / un'altra») permetterebbe, in teoria, un'ipotesi alternativa (cfr. Bigongiari 1977: 428), salvaguardando pertanto la sfera della possibilità contro una necessità *tout court* meccanicistica. Nel racconto *La casa delle due palme* della *Farfalla di Dinard* si incontra un passo simile: «Federigo credette per un attimo d'impazzire e si rese conto di ciò che avverrebbe se la vita trascorsa si potesse "risuonare" daccapo, in edizione *ne varietur* e a consumazione, come un disco inciso una volta per sempre» (PR: 38-39). Nella lirica non è dunque escluso il fatto che le cose sarebbero potute andare diversamente, anche se ciò non toglie che ormai il «disco» sia «già inciso» e, come verrà chiarito in *L'ombra della magnolia...*, che non sia più «il tempo dell'unisono vocale».

La lirica è strutturata in quattro strofe di tredici versi ciascuna, di misura endecasillabica o settenaria a eco della canzone, con poche eccezioni: un decasillabo al v. 13, un novenario al v. 18 e alcuni alessandrini (vv. 10, 17, 23, 29, 45), che sono tuttavia dei doppi settenari piani. I periodi seguono la scansione strofica: il primo ne abbraccia due, mentre gli altri coincidono perfettamente con l'unità formale. Anche se non si tratta di un accumulo di subordinate prolettiche (cfr. Coletti 1998: 157),



poiché la principale è subito data («Io non so»), «la pletora delle determinazioni» in cui la reggente «si estenua» mostra un «soggetto in affanno, che lavora di recupero» (Bozzola 2007: 117), con una «sequenza crescente di brandelli di frase complessa» (Bozzola 2006: 90). L'anafora («io non so» è ripetuto per ben cinque volte) recupera infatti di continuo le fila del discorso.

Le rime sono piuttosto diradate, tranne nella terza strofa, a sostegno di tale complessità sintattica: *messenger:sera, ghiande:ghirlande, aerine:confine, vela:trapela, cresco:Mesco, sfiora:ora, lucenti:lamenti:morenti, muro:duro, mondo:fondo, tendine:officine, mano:Vulcano:inumano, cristallo:gallo, vista:ametista, smorzano:forza* (ipermetra), *volo:solo*. Il ritmo è cadenzato dalle riprese, che contribuiscono a mantenere la coesione interna, ma che vengono altresì distribuite quasi in sordina, integrate nel contesto semantico che le ingloba. Fitta è anche la presenza di parole sdrucchiole: «lagnano», «piovono», «sfioccano», «carpini», «accennano», «incubo», «gemiti», «fuliggine», «celavano», «opera», «smorzano», «infocano», «dèmoni», «angiole».

\*

1-3. *Io non so... forse*: nelle *Silvae* si realizzano le apparizioni già tentate in *Fini-sterre* spesso con esiti fallimentari. La donna è ancora Iride, la «messenger» degli dèi, il tramite tra l'uomo e il divino, che qui si declina in un «tuo» e un «mio Dio», ma senza generare un'insanabile frattura come hanno visto alcuni, poiché se la creatura incarnata è più naturalmente la «prediletta» del Dio della tradizione cristiana, può anche esserlo del Dio di un ebraismo non ortodosso (come era quello di Irma), aperto all'integrazione o addirittura alla concezione di un Messia al femminile.

3-13. *se nel chiuso... trapela*: il *topos* del giardino impostato in *Nella serra* e *Nel parco* si esplicita qui in un vero e proprio *hortus conclusus* («nel chiuso», «nell'orto»), deputato all'epifania della Cristofora e tuttavia non cristallizzato in una natura artificiosamente immobile e stereotipata (cfr. invece Martelli 1977: 105). Sui «meli lazzeruoli» (alberi delle *Rosaceae* dai piccoli frutti globosi più comunemente chiamati azzerruoli e diffusi in Liguria) i «lui nidaci» (passeriformi di piccola dimensione e colore olivastro, «nidaci» in quanto uccelli nidificanti o in riferimento a quelli che ancora non hanno abbandonato il nido) si «lagnano» («estenuanti a sera») o perché il canto si esaurisce con il sopraggiungere del buio, o, più probabilmente, perché il pigolio è assai ripetitivo e insistito). L'«orto» non è dunque immune dallo scorrere del tempo né dalla sofferenza dell'esistente, se vi cadono le «ghiande» e gli uccelli «si lagnano» (alla precisa referenzialità ornitologica aggiungerei questa sfumatura connotativa). Proprio nel momento in cui viene ipostatizzato e ricodificato, il recupero del «reliquiario» di *In limine* si apre all'interazione con l'esterno. L'attenzione è infatti rivolta anche al paesaggio che si delinea «oltre il muro», dove le «ghirlande / dei carpini» (alberi delle *Betulaceae*), che si confondono, quasi ridisegnandolo, con

lo «spumoso» orizzonte marino, sembrano disfarsi nell'aria («sfioccano») alla luce sfumata della «sera». Compare una «vela» tra gli «scogli» scuri e semisommersi e altri più «lucenti», illuminati dalle prime stelle che iniziano ad apparire in cielo. La strofa è pascoliana per la minuzia naturalistica dei dettagli, ma prepara «un dantismo paradisiaco» che sarà tale anche nell'eloquenza (Giachery 1977: 28).

14-18. *io non so... intrico*: a parte Savoca, che interpreta il «piede attutito» come quello della madre – sulla base dello «specchio» che ne sarebbe la metafora poiché la madre è colei nella quale il figlio si proietta (cfr. Savoca 1983: 396) –, la critica è unanime nell'identificarlo con quello di Clizia. Nell'*VIII Mottetto* era infatti il «passo che proviene / dalla serra sì lieve», memore dei «pas retenus» di Valéry (cfr. Bettarini 2009a: 16), ma è anche un «passo che fa pulsar le vene» come il «trillo che punge le vene» di *Nel parco* e che «s'avvicina» in un «intrico» simile a quello che farà da scenario a *'Ezekiel saw the Wheel...'* («Ghermito m'hai dall'intrico / dell'edera, mano straniera?»). Il «cieco», ma prima «dolce», «incubo» è l'amore per Clizia, la persistenza del *pensiero dominante* di lei, che tuttavia rimane senza sbocco («cieco» ha qui un'accezione simile a quella che assumerà nella *Primavera hitleriana*). Per la specificazione «onde cresco / alla morte» Bonora suggerisce un riferimento all'essere-per-la-morte di Heidegger (cfr. Bonora 1983: 105).

19-22. *è quello... specchio*: l'«estate» è la stagione arlettiana per antonomasia, ma al suo fantasma rimandano esplicitamente anche la «folata», che è quella di *Vento e bandiere*, e il «picco irto del Mesco». La donna era «specchio» del poeta, con la ripresa di un'immagine già avvalorata (si veda la definizione di Mosca in *Ballata scritta in una clinica*) e centrale in *Due nel crepuscolo*, dove l'interlocutrice era proprio Annetta (cfr. Grignani 1987: 58). Quindi il «passo» di Clizia va a sovrapporsi al ricordo di quello di Arletta.

23. *io non so... spalla*: è nuovamente la «mano» di Clizia, la «mano delle sete / e delle gemme» del *Tuo volo*, la «mano / scorrente da lungi tra il verde» di *Nel parco*, la «mano straniera» di *'Ezekiel saw the Wheel...'*.

24-26. *è la stessa... bruciato*: ancora una volta alla figura di Clizia si sovrappone il ricordo di una donna del passato, intenta a suonare la «celesta» (strumento simile al pianoforte, ma di dimensioni inferiori) facendo eco al canto di altri uccelli, in una vegetazione ormai «bruciata» e sostituita nel tempo. Poiché il passo richiama *Tentava la vostra mano la tastiera...*, dove «ogni accordo» era «come una voce di cordoglio» al pari dei «gemiti» che compaiono come parallelo nell'*Orto*, azzarderemmo l'ipotesi che non necessariamente si stia parlando ancora di Arletta. Potrebbe infatti anche trattarsi di Paola Nicoli, a cui la lirica degli *Ossi di seppia* è dedicata. Nulla vieta, infatti, che il tentativo di fusione delle storiche ispiratrici comprenda anche Crisalide, in una lettura *a posteriori* che le veda come continuazione l'una dell'altra nell'apportare il medesimo messaggio di salvezza.

27-28. *L'ora... mondo*: è l'inferno dantesco concretizzatosi sulla terra a causa della guerra. Secondo Macrí l'espressione riprende la traduzione del 1929 del *Canto di*

*Simeone* di Eliot, «prima che tempo sia di corde e di lamenti» (cfr. Macrí 1996: 134), ma potrebbe rifarsi direttamente alla *Vulgata* di San Girolamo dove, nel libro di Sofonia (*Sof.* 1, 15-16), il «Dies irae» è «dies illa, / dies tribulationis et angustiae, / dies calamitatis et miseriae, / dies tenebrarum et caliginis» (cfr. Bettarini 2009a: 151), vista la «fuliggine» che compare poco oltre.

29-31. *l'ora... fondo*: torna il *Leitmotiv* della preveggenza di Clizia, con gli «occhi d'acciaio» ulteriormente purificati in uno «sguardo di cristallo», che recupera la «fissità minerale» degli «smeraldi» di Beatrice (Surdich 1998: 453) e che si mostra capace di «figgersi [...] bene in fondo». Come già per *Il ventaglio*, l'espressione ricorda la frase di Manrico nell'ultima scena del *Trovatore*, «Pur figgi, o donna, in me gli sguardi», intrecciata alla fonte dantesca di *Inf.*, IV, 11, «per ficcar lo viso a fondo» (cfr. Lonardi 2003: 99).

31-34. *là dove... Vulcano*: Clizia era stata in grado di comprendere l'esizialità della situazione quando tutti ancora si erano lasciati ingannare dal fumo che occultava le reali manovre belliche. L'«opera di Vulcano» è la «fucina vermiglia / della notte» di *Su una lettera non scritta* e le «tendine / di fuliggine» sono quelle ingannevolmente prodotte dalle sue «officine», ben diverse dalla benefica «cortina che gl'indulti / tuoi distendono» della *Frangia dei capelli...*

35-36. *il dì... spergiuri*: il «dì dell'Ira» è il giorno del Giudizio in cui tutte le anime saranno chiamate davanti a Dio. Secondo una leggenda diffusa nel IV secolo sarà annunciato dal gallo, che nella Bibbia canta anche per ricordare l'ammonimento di Gesù a Pietro, colpevole di averlo rinnegato per tre volte. Questi versi vanno allora probabilmente spiegati con la fusione delle due fonti.

37-39. *non ti divide... ametista*: benché la donna avesse predetto con lucidità l'avvenire, non si è sottratta, come il Cristo della Passione, alla condivisione del «supplizio» («non ti divide [...] dal supplizio inumano»), senza tuttavia contaminarsi («non ti fuse / nella caldana»). La sua «anima» rimane infatti «indivisa», perché di incorruttibile integrità morale e disposta a una coerenza radicale. In *Un misterioso corvo batteva alla finestra di Lawrence* Montale dichiarerà, a proposito dello scrittore, che «non fu un temperamento nietzschiano, di quelli che pongono tra il pensiero e l'azione una sorta di diaframma che poi si sforzano di "superare" buttandosi anima e corpo alla vita pratica, alla vita intensa. Fu e restò un intellettuale, un uomo di tempra classica per cui la vita è qualche cosa d'indiviso e di indivisibile» (*PR*: 826). L'«indivisa» dell'*Orto* si arricchisce anche di questo significato. Allo stesso modo, il «cuore» di Clizia è «d'ametista»: inscalfibile e puro, a cui si aggregano le altre qualità della gemma, come l'«immunità [...] dalle ubriacature che stravolgono le folle» (Bonora 1983: 107) o il rimando al sangue di Cristo (cfr. Pieraccini 1996: 298). Il «supplizio» richiama invece, oltre quello di *Su una lettera non scritta*, il IV atto del *Trovatore* di Verdi (che così si intitola). Nella lettera a Irma del 5 dicembre 1933 Montale ne parla infatti in relazione al *Dies irae*: «È peccato che tu non abbia mai sentito Il trovatore al Metropolitan. Il 2° e 4° atto sono il Dies irae del genio in maniche di camicia».

40-44. *O labbri... infocano*: Clizia irrompe con la sua fisicità proprio nel momento della più intensa sublimazione, ma si tratta comunque di dettagli stilizzati, di tasselli sottratti all'intero e qui restituiti quasi come sacre reliquie (i «diti che smorzano / la sete dei morenti»). I «labbri» sono «muti» come quelli di Arletta in *Da una torre*, ma, se coincide il modulo, la causa è ben diversa, in quanto sono «aridi dal lungo / viaggio per il sentiero fatto d'aria / che vi sostenne». Le «membra» non sono tanto indistinguibili da quelle del poeta per l'incarnazione del divino (cfr. invece Macri 1996: 176), quanto per il tentativo di fusione che ha luogo in questo gruppo di liriche.

45-47. *o intento... d'uomo*: l'«intento» è la volontà di Dio che ha creato, al di fuori della dimensione eterna che le appartiene («fuor della tua misura»), il tempo («le sfere del quadrante») e che nelle coordinate spazio-temporali del mondo si inverte («ti espandi / in tempo d'uomo, in spazio d'uomo»). La Grignani ha segnalato (cfr. Grignani 1998b: 66), a questo proposito, un passo di *Sulla strada di Damasco*: «E neppure oggi è facile, per chi giunga dall'Europa, sottrarsi all'impressione che qui, nell'Oriente di mezzo, la fucina di Dio è più bollente e operosa che in altri luoghi; e che qui, meglio che altrove, l'uomo sente che la sua proporzione, il suo aspetto, la sua misura, sono in qualche modo conformi alla Misura di chi lo ha espresso da sé» (PR: 292-297).

47-49. *in furie... volo*: l'«intento» si manifesta anche nelle divinità incarnate, che possono avere l'aspetto di creature angeliche o demoniche. Non individueremmo però in ciò la punta più blasfema della teologia montaliana, che per Franco Croce consisterebbe nel far derivare dallo stesso Dio anche le forze del male e il destino tragico che travolge le donne angelo (cfr. Croce 1998: 483). Ci sembra infatti che il «precipitate a volo» indichi solo l'improvvisa irruenza del loro intervento salvifico e non una rovinosa sconfitta e che per «dèmoni» si debba piuttosto intendere i *daimones*, senza una valenza necessariamente negativa.

49-52. *Se la forza... solo*: le vite dei due amanti sarebbero scorse nella medesima direzione, unite in uno unico «destino», se gli eventi e la «forza» dell'operare divino non avessero portato Clizia al distacco dal poeta. Il «solco» è però ormai «già inciso» e «il burchio non torna indietro».



## Proda di Versilia

Pubblicata come *I miei morti che prego perché preghino...* in «Società», a. II, n. 7-8, Firenze, luglio-dicembre 1946, con il sottotitolo «Viareggio, 1946», insieme a *Ghermito m'hai dall'intrico...* [poi *'Ezekiel saw the Wheel...*], sotto il comune titolo *Due motivi*. Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Due fogli di bozze della rivista, con correzioni a penna dell'autore, furono allegati alla lettera del 26 dicembre 1946 a Gianfranco Contini, dove Montale annuncia all'amico: «Ti accludo due poesie (?) e un'altra 'La primavera hitleriana' la vedrai in *Inventario* (purtroppo), fra pochi giorni». Le modifiche apportate tra la prima stampa e il libro sono minime.

*Proda di Versilia* compendia il tema dei «perduti» dell'*Arca* e una leopardiana rievocazione dell'infanzia in contrapposizione al presente ostile, tanto che la seconda parte si pone come vera e propria riscrittura delle *Ricordanze* (cfr. Ferrucci 1997: 195). Dopo la proclamazione degli «alberi sacri alla mia infanzia, il pino / selvatico, il fico e l'eucalipto», che si accosta forse più alla celebrazione dei luoghi naturali cari alla memoria del Wordsworth di *Tintern Abbey*, inizia infatti la descrizione dell'«albergo ove abitai fanciullo». I «primi anni», lieti al «dolce rimembrar» per Leopardi, sono anche per Montale «gravi di miele», benché «abbandonati» (da interpretare nel senso di 'solitari', alla luce del verso delle *Ricordanze* «Qui passo gli anni, abbandonato, occulto»). A «quel rezzo [...] disteso sotto / due brandelli di crespo punteggiati / di zanzare», invece che «seduto in verde zolla» a «mirare il cielo», circondato da «cicale» invece che dalla «luciolina [...] appo le siepi», anche il bambino Montale sentiva svolgersi le «tranquille / opre de' servi» mentre spiava le «care ombre massaggiare le murene».

La «vista / di quel lontano mar, quei monti azzurri, / che di qua scopro, e che varcare un giorno / io mi pensava» diventa, filtrata dal canonico atteggiamento di *understatement*, un «travedere oltre il muro», che a sua volta si riaggancia alla nota «sieve, che da tanta parte / dell'ultimo orizzonte il guardo esclude», da cui derivano anche gli «orizzonti stretti» della quarta strofa. All'*Infinito* allude pure «quel perenne alto stormire» e «questo mare / infinito», dove tuttavia non «s'annega il pensier mio» in un estatico «nafragar», ma che anzi apre una distesa «di creta e di mondiglia» che ne rovescia categoricamente il significato (cfr. Blasucci 2000: 250). L'informe e l'insondabile di una ben più amara realtà rivela in età adulta si oppongono ancora una volta, con la loro negatività, a uno spazio ben definito e rassicurante, atto a «custodire vite ancora umane», a «tempo che fu misurabile» e a «gesti conoscibili». Insomma a un mondo non ancora impazzito, ma dominato dal controllo della ragione («misurabile», «conoscibili» sono aggettivi sintomatici). Lo scarto geografico tra gli «sco-

gli» delle Cinque Terre e l'arida proda della Versilia è soprattutto l'antitesi tra un ambiente familiare e uno amorfo e ostile, che si traduce in un tentativo lessicale di recupero della determinatezza dell'universo perduto (cfr. Blasucci 2000: 250). Del resto, come affermato in *Fine dell'infanzia*, «nell'età illusa», quando «d'altra linfa nutrita [...] pareva la natura» che ora avvizzisce in una «sabbia che non nutre», «si vestivano di nomi / le cose, il nostro mondo aveva un centro». Poi «Volarono anni corti come giorni» (i leopardiani «Fugaci giorni» che «a somigliar d'un lampo / son dileguati») e «L'inganno ci fu palese», con «Pesanti nubi» che «tosto apparvero» a gravare su un altrettanto «torbato mare».

Per questo i morti sempre «più di rado discendono dagli orizzonti aperti» nel nuovo paesaggio inospitale e «sempre / più raro, astore celestiale, un cutter / bianco-alato li posa sulla rena» (cfr. Macrí 1996: 200). Tornano però interiorizzate nella memoria le «care ombre» delle «vecchie / serve», riunite da una «tempesta di primavera» nell'*Arca*, dove erano intente, come qui, ai lavori della «cucina». Tornano i «perduti» dell'invocazione finale di quella lirica («altri perduti con rastrelli e forbici / lasciavano il vivaio»), in un'atmosfera da purgatorio dantesco, dove si ribalta la richiesta mossa da Manfredi nel III canto del *Purgatorio*. Lì infatti il «nipote di Gozstanza Imperadrice» supplicava il pellegrino di sollecitare la figlia («Ond'io ti priego, che quando tu riedi, / vadi a mia bella figlia») a pregare per lui per mitigare la pena («se tal decreto / più corto per buon prieghi non diventa [...] che qui per quei di là molto s'avanza»), mentre in *Proda di Versilia* è il poeta a pregare i «miei morti [...] perché preghino / per me, per i miei vivi», in uno scambio tuttavia reciproco giacché anche Montale «invoca / per essi non resurrezione», come poteva ancora essere nella teologia dantesca, ma un analogo, laico «compersi di quella vita ch'ebbero / inesplorata e inesplicabile». Ancora una volta, dunque, il tema delle esistenze strozzate, bloccate, interrotte prima del tempo («quanti da allora [...] son calati, / vivi, nel trabocchetto» si diceva nell'*Arca*), con in sottofondo il dubbio che non solo siano rimaste non sviluppate, ma anche non 'giustificate', essendo la ragione della «vita» inspiegabile.

Dantesca è altresì l'immagine del «cutter / bianco-alato» che «posa» i morti «sulla rena», poiché nel II canto del *Purgatorio* un «celestial nocchiero» porta a riva le anime su un «vasello snelto e leggiero», mentre l'«astore celestiale» è un esatto calco dall'VIII canto, nel quale due angeli, «astor celestiali», mettono in fuga il serpente tentatore (cfr. Cambon 1963: 133). In filigrana di *Proda di Versilia* affiora forse Arletta, come suggerisce De Caro che individua in «Alice» una sua controfigura per l'affinità onomastica e per «la piccola Alice strappata dal suo Wonderland» di *Quando la capinera...* (cfr. De Caro 2007: 57; ma anche Nosenzo 1994-1995: 98-99). La citazione da Lewis Carroll andrebbe però ricondotta anche a Clizia, visto che il libro fu spedito a Montale da Irma, come attestano le missive del 27 dicembre 1933 («Ho avuto oggi Alice in Wonderland e The Cardinal») e del 10 gennaio 1934 («I like Alice. I want you to write a book alike»). È pur vero, tuttavia, che l'originario titolo complessivo sotto cui la lirica comparve in rivista, insieme a *Ezekiel saw the Wheel...*, era *Due 'tempi' di \*\*\**, dove i tre asterischi sostituivano le tre sillabe dell'innominabile Arletta (cfr. Zambon 1994: 77).

Come *L'orto*, anche *Proda di Versilia* si divide in quattro strofe lunghe, composte da endecasillabi, con due sole eccezioni: un settenario al v. 37 e un alessandrino al v. 6, formato da un settenario sdrucchiolo e uno piano. Si insiste ancora sulle ripetizioni, spesso in anafora e con variazioni poliptotiche o sinonimiche: «I miei morti», «i miei vivi»; «prego», «preghino»; «vivi», «vita»; «inesplicata», «inesplicabile»; «più di rado», «più raro»; «schiude», «chiuse»; «aperti», «aperte», «s'aperse»; «A quell'ombra», «a quel rezzo», «care ombre»; «sempre», «sempreverdi»; «d'acque», «d'acqua»; «i primi anni», «Anni di scogli»; «orizzonti aperti», «orizzonti stretti»; «ancora / nottetempo», «ancora umane»; «umane», «uomo»; «il pesce prete», «il pesce rondine»; «vicini», «si avvicina»; «nottetempo», «tempo».

Le rime sono invece assai rare, piuttosto distanziate e spesso solo grammaticali: *impietose:irose*, *alato:ondulato*, *abbandonati:punteggiati:bruciati*, *pino:lavandino*, *declinare:zanzare:care:massaggiare:mare*, *male:cicale:finale*, *duro:muro*, *brandelli:rastrelli*, *cavane:umane*, *inesplicabile:misurabile*. Frequente il ricorso a termini sdrucchioli: «preghino», «compiersi», «inesplicabile», «discendono», «astore», «sògolo», «annaffiano», «vietano», «selvatico», «angolo», «respingerne», «reciderle», «forbici», «lasciavano», «conoscibili», «simili», «rondine», «àstice», «dimentica», «misurabile».

\*

1-5. *I miei morti... inesplicabile*: i «morti», che nell'omonima poesia degli *Ossi* «una forza [...] volge fino a queste spiagge», sempre «più di rado discendono», testimoniando tuttavia una presenza fondamentale nella *Buferà*, che spesso gravita attorno alla figura di Clizia. L'*incipit* richiama il *Purgatorio* dantesco per l'intreccio di preghiere reciproche. L'unico risarcimento che si chiede per una «vita» terrena «inesplicata» (perché «inesplicabile» è necessariamente nel breve arco dell'esistenza) è il suo stesso «compiersi», non essendo possibile un piano – un «ordine» per riprendere *Visita a Fadin* – totalmente altro («non resurrezione»).

5-10. *oggi... rena*: gli «orizzonti aperti» della costa versiliese, da dove dovrebbero discendere le ombre dei defunti, si contrappongono ai liguri «orizzonti stretti» della fanciullezza, dove le «vite» erano «ancora umane». La *fine dell'infanzia* ha dunque allargato la vista «oltre il muro», che è però uno spazio (e un «tempo») fortemente compromesso con la morte e l'indeterminatezza, col rischio di un naufragio (ben poco leopardiano, benché filiato dalla sua lirica) in un «mare / infinito, di creta e di mondiglia». Un'altra immagine di dantesca memoria accompagna le anime: un «cutter / bianco-alato» (piccolo veliero di origine inglese e forma allungata) che ricorda il «vasello snelletto e leggiere» del II canto del *Purgatorio* e che assomiglia a un «astore celestiale» (propriamente, un «uccello diurno di rapina, dell'ordine Accipitriformi [...], affine al falco»: GDLI), che deriva direttamente dall'VIII canto (cfr. Cambon 1963: 133-134). Chiaramente sono le «finestre» a «schiudersi» a «sera» su



«una mischia d'acque e cielo», aprendo un varco per un eventuale ritorno dei «morti».

11. *Broli... artificio*: il «brolo» è un «giardino cintato, con fiori e piante da frutto» (GDLI) e le «zinnie» sono infatti un «genere di piante erbacee o suffruticose della famiglia Composite» (GDLI), frequentemente usate a scopo ornamentale nei giardini per i colori particolarmente accesi («tinte ad artificio»).

12-15. *nonne... male*: il «sòggolo» – raro con l'accento arretrato – è una «benda di lino o di lana che nell'abito monacale fascia il collo e circonda il viso, talora scendendo fino al petto» (GDLI). Le «nonne» che «annaffiano» le aiuole di «zinnie» potrebbero allora essere delle monache, recluse allo «sguardo» di chi viene da fuori («fuorivia»), visto anche l'accento alla cessione del proprio «male». La durezza del «sòggolo» è allora anche la chiusura all'altro, l'ortodossia che raggela un'autentica comunicazione tra gli uomini, distruggendo la *pietas*. Le «loro mani» sono infatti «impetose» verso chi si rifiuta di affidare al loro credo la ricerca di una soluzione al proprio «male».

15-23. *cortili... eucalipto*: continua la descrizione di un paesaggio (le «macerie», le «sterpaglie», che sono addirittura «incanutite» per la siccità) e di un ambiente umano ostile (le «voci irose», più «impetose» delle «mani» delle «nonne», tanto da rifiutare gli avanzi di cibo ai gatti). Anche il sole è «grigio», adeguandosi alla sterilità di un territorio che è allo stesso tempo dato realistico e incapacità di garantire una continuità con il mondo dell'infanzia (la «sabbia che non nutre / gli alberi sacri alla mia infanzia»). Metaforicamente, le «macerie» sono allora anche quelle portate dal «mare / infinito, di creta e di mondiglia» scoperto nell'età adulta, con un passaggio sottinteso che può essere recuperato nel II movimento di *Mediterraneo*, dove si legge: «come tu fai che sbatti sulle sponde / tra sugheri alghe asterie / le inutili macerie del tuo abisso».

24-25. *A quell'ombre... abbandonati*: all'insegna di quegli «alberi sacri alla mia infanzia» sono gli «anni» ad essere, per ipallage, «folti», nonché «gravi di miele», con un'immagine a metà tra la tradizionale iconografia dell'età dell'oro («*durae quercus / sudabunt roscida mella*») si legge, ad esempio, nella IV egloga virgiliana) e il «dolce rimembrar» delle *Ricordanze*. Un precedente è nel «salce [...] biondo» dell'*Arca*. Considerando l'influenza dell'ipotesto leopardiano, interpreteremmo l'aggettivo «abbandonati» nel senso di 'solitari', come nel modello («Qui passo gli anni, abbandonato, occulto»).

26-29. *a quel rezzo... cucina*: il «crespo» è un tessuto in seta, lana o cotone, di vario peso, fabbricato con filati ritorti che gli conferiscono un aspetto granuloso e ondulato (cfr. GDLI), adatto per difendersi dalle punture delle «zanzare». Il «rezzo» dell'Eden fanciullesco, ossia delle estati monterossine, va significativamente a contrastare la desolata arsura descritta nella strofa precedente. Torna inoltre lo spazio larico per antonomasia, già celebrato nell'*Arca* e in numerosi racconti della *Farfalla di*

*Dinard*, ossia la «cucina»; ma anche le «zanzare» riprendono il «paese dove il sole cuoce / e annuvolano l'aria le zanzare» di *Mediterraneo*.

29-39. *ancora... d'acqua*: le «care ombre» sono quelle degli addetti alla servitù, già ricordati con affetto nell'*Arca*, con un gioco equivoco tra l'effetto ottico di figure intraviste nell'oscurità (è la «cucina» ad essere, per l'attività che vi si svolge mentre il resto della casa si gode il riposo, «abbagliante nel mio sonno») e l'allusione ai «miei morti» che avevano aperto la lirica. A «quel perenne alto stormire», che cita *L'infinito*, anche i giardinieri, «perduti» esattamente come i defunti dell'*Arca*, «lasciavano il vivaio / dei fusti nani» per recarsi presso i «sempreverdi / bruciati» e le «cavane» (voce dialettale che sta per «canaletto, rivo»: nel GDLI è appunto citato questo passo di Montale) che necessitavano d'acqua. La presenza dei «sempreverdi / bruciati» va inoltre a coincidere con il «fólto ormai bruciato» descritto nell'*Orto*, a rievocazione dei tempi passati.

40-42. *Anni... conoscibili*: l'*hortus conclusus* (tutelato da «orizzonti stretti») delle Cinque Terre si riconferma come *locus animi* e come unico spazio dell'autenticità, del funzionamento di quei valori spazzati via dalla bufera («a custodire vite ancora umane»), dove il mondo appariva ancora dominato dalla *ratio*, dalla possibilità di attingere a una realtà non falsata («gesti conoscibili»).

42-48. *respiro... si avvicina*: in quel mondo protetto vigeva altresì un rapporto armonico con la realtà circostante, un animismo da *mens insita omnibus* («respiro / o anelito finale di sommersi / simili all'uomo»), dove i pesci sono «sommersi» come l'innominabile Arletta di *Incontro*. Il «pesce prete» (*Uranoscopus scaber*) e il «pesce rondine» (*Dactylopterus volitans*) sono pesci d'acqua marina appartenenti rispettivamente alla famiglia *Uranoscopidae* e *Dactylopteridae*; la «nassa» è invece il «dispositivo per la pesca di crostacei, cefalopodi e pesci di fondo, costituito da una specie di gabbia [...] di forma più o meno conica o a campana» (GDLI). Gli astici («lupi della nassa» probabilmente perché con le «pinze» potevano romperla) compaiono nel romanzo di Lewis Carroll *Alice's Adventures in Wonderland*, letto grazie al suggerimento di Irma: di qui lo scatto analogico verso «Alice» (cfr. Cambon 1963: 134).

48-50. *e il volo... all'altra*: di quel contesto edenico si ricordano anche i «topi familiari» che saltano da una «palma all'altra» (come «gli scoiattoli / saltano su trapezi di rami alti» in *In una città del Nord*), mentre negli anni futuri questa armonia sarà sovvertita, se con la guerra «Dalla palma / tonfa il sorcio» (*Lungomare*).

50-52. *tempo... mondiglia*: l'oltretempo, il «fuor della [...] misura» assume qui connotati negativi, poiché è una dimensione che esorbita da quel mondo protetto e controllabile dell'infanzia. Come per Leopardi, ma rovesciandone un'icona (cfr. Blasucci 2000: 250), l'«apparir del vero» lo distrugge irrimediabilmente, aprendo la vista su un «mare / infinito, di creta e di mondiglia», materiali di scarto e reificanti nella loro infornità.



## 'Ezekiel saw the Wheel...'

Pubblicata come *Ghermito m'hai dall'intrico...*, ma con «Ezekiel saw the Wheel...» già ad epigrafe, in «Società», a. II, n. 7-8, Firenze, luglio-dicembre 1946, insieme a *I miei morti che prego perché preghino...* [poi *Proda di Versilia*], sotto il comune titolo *Due motivi*. Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Due fogli di bozze della rivista, con correzioni a penna dell'autore, furono allegati alla lettera del 26 dicembre 1946 a Gianfranco Contini, dove Montale annuncia all'amico: «Ti accludo due poesie (?) e un'altra 'La primavera hitleriana' la vedrai in *Inventario* (purtroppo), fra pochi giorni». Le varianti sono minime, ad esclusione di un «putrelle nel limo» al v. 24, già sostituita però nelle bozze per «Società» con la lezione definitiva «putrelle schiantate», e di «ammassate onde giungere» al v. 15 di 47P.

Il titolo coincide con l'inizio di uno *spiritual*, la cui prima strofa recita: «Ezek'el saw the wheel / 'Way up in the middle o' the air, / Ezek'el saw the wheel / 'Way in the middle o' the air. / The big wheel moved by Faith / The little wheel moved by the Grace of God, / A wheel in a wheel / 'Way in the middle o' the air». Ma l'immagine è da Montale transcodificata secondo il personale sistema simbolico, per cui la «Ruota minacciosa» che appare nel finale non è tanto quella della fede, ma del destino inesorabile, il «mulinello della sorte» di *Sotto la pioggia*, il cerchio dove «Tutto è uguale» di *Costa San Giorgio* e dove la necessità si compatta frustrando l'aspirazione al varco, insomma la «ruota» che «non s'arresta» di *Eastbourne*. E così «the little wheel moved by the Grace of God» diventa «il breve / cerchio che tutto trasforma» della memoria, il «gorgo» che foscolianamente «involve tutte cose».

De Caro ipotizza che la scelta del rimando sia da imputare all'educazione musicale di Irma, che molto probabilmente amava cantare anche gli *spirituals* (cfr. De Caro 1999: 37-40). Maggiori consonanze si possono tuttavia rintracciare direttamente nella fonte biblica, dove «sopra» il profeta scende «la mano del Signore» (*Ez.*, 1, 3), cui segue la visione del «carro», annunciato da un «uragano», una «grande nube e un turbino di fuoco» (*Ez.*, 1, 4), dotato di «ruote» che «avevano l'aspetto e la struttura come di topazio e tutt'e quattro la medesima forma» (*Ez.*, 1, 16), che nella lirica si contraggono in una sola. Del resto anche nel libro del Vecchio Testamento «il loro aspetto e la loro struttura era come di ruota in mezzo a un'altra ruota» (*Ez.*, 1, 16), a cui si unisce forse il ricordo della contemplazione di Dio da parte del pellegrino Dante giunto alla fine del suo viaggio («parvermi tre giri / di tre colori e d'una contenenza; / e l'un da l'altro come iri da iri / pareva riflesso»: *Par.*, XXXIII, 116-119). Nella Bibbia, Ezechiele viene rapito affinché possa vedere meglio i peccati che affliggono Gerusalemme («Stese come una mano e mi afferrò per i capelli: uno spirito mi solle-

vò fra terra e cielo e mi portò in visioni divine a Gerusalemme»: *Ez.*, 8, 3), da cherubini che assumono l'aspetto di aquile («Ogni cherubino aveva quattro sembianze: la prima quella di cherubino, la seconda quella di uomo, la terza quella di leone e la quarta quella di aquila»: *Ez.*, 10, 14), dotate quindi di quell'«artiglio» che suggella il componimento montaliano.

La sovrapposizione e continua metamorfosi delle sembianze sono tuttavia – come già in altri testi delle *Silvae* – anche quelle delle ispiratrici. La «mano straniera» è la «mano / scorrente da lungi tra il verde» di *Nel parco*, nonché la «mano che mi sfiora la spalla» dell'*Orto*, e appartiene a Clizia, come suggerito dall'aggettivo, che va interpretato in relazione alle origini di Irma (cfr. Macrí 1996: 146). Non è però escluso che sia anche sottinteso il senso di 'sconosciuto' al pari del Dio kabbalisticognostico (cfr. De Caro 1999: 127) o di 'altro da sé' della «manus Domini» (cfr. Bettarini 2009a: 152). E tuttavia la «vasca» non può non richiamare quella degli *Ossi di seppia* e dunque l'ombra di Arletta, di cui ora resta una «traccia [...] seppellita da un cumulo», dal «monte di sabbia» del tempo, che aveva «soffocato», o più propriamente affogato, la «voce» della «sommersa». La «mano» iniziale, mentre si fa più «diaccia», si trasforma quindi in quella di Arletta, così come nell'*Orto* al «piede / attutito» di Clizia si era sovrapposto il ricordo del passo dell'antica ispiratrice.

Ma perché non vedere allora, come infatti ha fatto Macrí (cfr. Macrí 1996: 134), nel «sorriso / di teschio» anche un'allusione alle figure familiari della madre e della sorella Marianna? Fermo restando che esso rappresenta la morte, e in particolare quella di Arletta, che sottostà al potere della «Ruota minacciosa» del «destino» citato sul finale dell'*Orto*, non è da escludere che la linea di continuità che si tenta di tracciare tra le due muse, nell'estrema ricerca di un senso che permea la sezione, trascini con sé una rielaborazione complessiva dell'intero universo femminile che ha circondato il poeta. Se il nucleo larico e quello amoroso si intrecciano fin da *Finisterre*, è nelle *Silvae* che avviene la fusione, come dimostra il persistente riaffioramento di elementi paesaggistici dell'infanzia. Con un ponte che non viene lanciato solo tra le interlocutrici e le tematiche centrali della *Bufera*, ma altresì, secondo l'insegnamento di Iride che apre infatti la serie, tra Vecchio e Nuovo Testamento, visto che alla suggestione di Ezechiele si sovrappone la «croce» della Passione (cfr. Macchia 1983: 312).

L'«artiglio», che si rivela tale solo in chiusa, si viene pertanto a configurare come scavo spirituale, volto al dissotterramento dell'«essenza incisa del Dio invisibile» (Macrí 1996: 146), e insieme, senza contraddizione, come strumento della memoria – salvifica nelle *Occasioni*, drammatizzata nella *Bufera* – che come sempre è anche memoria letteraria, essendo la «mano straniera» un'eco di *The wreck of Deutschland* di Hopkins («and dost thou touch me afresh? / Over again I feel thy finger and find thee»: cfr. De Caro 1999: 121 e 124).

Strofe unica di trenta versi, con alternanza di ottonari, novenari ed endecasillabi, alla cui misura è rapportabile, se considerata come insieme spezzato, anche la chiusa di quaternario e settenario. Macrí riconduce l'insolita mescolanza dei ritmi, che producono un andamento dattilico, a un «ritorno all'immagine metrica di Clizia, quale si configura in alcune poesie fondamentali del '39 nelle *Occasioni*» (Macrí 1996: 139).

L'orchestrazione fonica è aspra e «percussiva» (Macrí 1996: 136), data dal raggrumarsi di gruppi consonantici e di geminate. Le rime sono facili: *straniera:era:nera*, *vasca:burrasca*, *mano:mano*, *distolse:disciolse*, *tremava:frugava:raspava:portava*, *diaccia:traccia*, *appoggiato:ammassato*, *trasforma:orma*, *ghermito:indurito*, *voce:croce*, *seppellita:marcita*, *pianelle:putrelle*, *d'allora:d'aurora:ora*. Ma, come sempre, l'ordito gioca anche (se non soprattutto) sul rincorrersi di consonanze e assonanze, quasi rime e contrappunti di termini sdruciolli.

\*

1-2. *Ghermito... straniera*: è l'«intrico» dell'*Orto* (e anche quello mnesticoculturale delle stesse *Silvae*), dove già era comparso il «piede / attutito» di Clizia. Ora la sua «mano straniera», che è tale perché di nazionalità statunitense e di stirpe ebrea (cfr. Macrí 1996: 146), ma che allude anche all'alterità della mano di Dio che scende su Ezechiele (cfr. Bettarini 2009a: 152) e alla stessa inconoscibilità del divino secondo la dottrina kabbalistica (cfr. De Caro 1999: 127), strappa il poeta dal contesto in un *raptus* tanto mistico quanto memoriale. De Caro avverte di una possibile tangenza con l'Hopkins di *The wreck of Deutschland*: «and dost thou touch me a-fresh? / Over again I feel thy finger and find thee» (cfr. De Caro 1999: 124).

3-6. *M'ero... burrasca*: la «vasca» è quella del giardino di casa Montale a Monterosso, già protagonista di una poesia degli *Ossi* (cfr. Luperini 1984: 106). Le «nuvole» che là «urgevano» e che il «fondo [...] riassommava» in una «vista fioccosa e sbiadita» si incupiscono in un'«aria [...] nera», temporalesca («burrasca»), che si riflette nella «vena d'onice» (varietà di calcedonio di colore opaco, dalle tonalità che variano dal bruno al nero) del «fondo». Zambon richiama l'etimo greco *onyx* ('unghia') e «Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx» di Mallarmé, legando così la «vena d'onice» all'«artiglio» finale (cfr. Zambon 1994: 78). La Grignani suggerisce invece un parallelo con il ricordo di una capigliatura femminile e l'anello che trema nel *gouffre* di *Pelléas* di Maeterlinck (cfr. Grignani 1998b: 21).

7-11. *Ma la mano... lisci*: è nel «buio» della bufera che la «mano» agisce con maggior efficacia, facendosi più gelida («diaccia» ne è la variante del parlato toscano), estraendo ciò che nella *Vasca* «di erompere non ha virtù, / vuol vivere e non sa come». La «pioggia», palesemente modellata sulla dannunziana *Pioggia nel pineto* poi direttamente parodiata in *Satura*, ma anche sul Dio che «descendet sicut pluvia in vellus... et super terram» del Salmo LXXI, 6 (cfr. Bettarini 2009a: 153), collega passato e presente, anche perché è, come dichiarato in *Notizie dall'Amiata*, «tempo fatto acqua» (cfr. De Caro 1999: 125).

12-17. *frugava... in giù*: la «mano» scava nel ricordo, sepolto dalla «sabbia» del *tempus edax* e dalla stessa volontà d'oblio del poeta («per giungere / a soffocar la tua voce»). Il «cumulo» di anni trascorsi e l'atto di «spingerla in giù» attribuiscono, insieme al contesto geografico, la «voce» ad Arletta, di cui Clizia è ora vista, come già nell'*Orto*, come una continuazione, un inveramento.

17-18. *dentro... trasforma*: diremmo che si tratti del «cerchio» della memoria più che di quello del tempo (cfr. invece De Caro 1999: 121) o dei lari domestici (cfr. invece Macrí 1996: 135).

19-24. *raspava... schiantate*: il ricordo fa riemergere l'«orma» dei passi di Arletta (le «pianelle» sono pantofole a tacco basso o senza tacco, che lasciano scoperto il calcagno, usate per lo più in casa: cfr. GDLI), impressa su un «fango indurito», atto a conservarne la traccia, la prova imbalsamata della passata esistenza, e non ancora fluidificato nella vitalissima «melma» dell'*Anguilla*. Insieme ad essa la «mano» porta in superficie un frammento (la «scheggia»), l'essenza (la «fibra») della sofferenza della donna, sotto forma di «croce». A «croce» sono infatti le «putrelle schiantate» («travi d'acciaio di piccole dimensioni»: GDLI) della dimora disabitata e distrutta, ma nell'immagine è subito insito anche il significato funebre, metaforico. De Caro ha invece interpretato diversamente, leggendo nella sequenza dei simboli religiosi una sorta di salita al Golgota, una riproposizione del deicidio sulla «croce» della quale Clizia sarebbe una «scheggia», e conseguentemente nel «teschio» la figura di Drusilla intenta a dividere i due amanti (cfr. De Caro 1999: 121 e 126). Per Luperini la «croce» allude invece a quella della tomba e allo stesso tempo al cieco misticismo di Iride, che qui inizia a rivelare i suoi tratti inquietanti e minacciosi (cfr. Luperini 1984: 110).

24-25. *il sorriso... frappose*: la sorte macabra e beffarda, la morte che, nella finzione del ciclo arlettiano, separò la giovane donna dal poeta.

26-28. *quando... scesero*: «supplizio» non è più la «preghiera» (*Su una lettera non scritta*), ma il ricordo, poiché è ricordo di una morte precoce. I «petali del pesco» che si fanno «sangue» richiamano infatti il «labbro / di sangue» di Arletta di *Da una torre* (cfr. Noferi 1997: 180, n. 119, che però identifica anche la prima mano con quella di Annetta). Ma niente può opporsi alla «Ruota minacciosa» di un destino incontrovertibile. Non diremmo infatti che si tratti di una manifestazione dell'ira divina (cfr. invece Macrí 1996: 135), bensì, tolto il riferimento al Karma, seguiremmo piuttosto l'idea di sorte ineluttabile proposta da Cambon (cfr. Cambon 1963: 127) e ripresa da Jacomuzzi, che vi rintraccia anche un rinvio alla «meule enorme» destinata a schiacciare Parigi di De Vigny (cfr. Jacomuzzi 1978: 44, n. 15). La visione del carro del Signore (*Merkavah*) costituisce oltretutto, nella tradizione kabbalistica, il luogo privilegiato del commento medioevale allo *Zohar* (cfr. De Caro 1999: 52). È inoltre nuovamente citata da Montale in *Variazioni, II di Auto da fè*, dove, a proposito dei racconti di Borges e in particolare di *L'aleph*, l'autore afferma che vi è descritta un'«apparizione non meno sconvolgente dell'angelo di Ezechiele, che ha quattro volti e si dirige contemporaneamente a oriente e a occidente, a nord e a sud» (*SMA*: 166).

29-30. *e con essi... ora*: l'«artiglio» che «fruga» nel fondo divino dell'uomo e nella memoria diventa anche il tramite tra passato e presente, tra la perduta Arletta e la lontana Clizia.





## La primavera hitleriana

Pubblicata in «Inventario», a. I, n. 3-4, Firenze, autunno-inverno 1946-1947, con la datazione ad arco «1939-1946», poi riprodotta nell'*Antologia poetica della Resistenza italiana*, a cura di Elio Filippo Accrocca e Valerio Volpini, San Giovanni Valdarno-Roma, Landi, 1955, e presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Un dattiloscritto in pulito, con in calce la medesima indicazione «1939-1946», fu inviato da Montale ad Alessandro Parronchi. Qui, in rivista, nel dattiloscritto in appendice a *CMS* e in *47P* l'epigrafe è «E quella ch'a veder lo ciel si gira...», attribuita a «Querini», il v. 17 reca «s'è trasformata in un sozzo trescone» e il v. 36 «e si confonda». In «Inventario» e nel dattiloscritto per Parronchi si legge inoltre «d'ali schiacciate» al v. 17. Il solo dattiloscritto per Parronchi presenta inoltre le seguenti varianti: «scavalcano a queste golene» al v. 7 e conseguentemente, per *variatio* rispetto ad esso, «di larve sulle cascate» al v. 18, «inoffensive benché piene» al v. 12, «i sogni e i lunghi addii» al v. 22, «dalle tue dita – tutto arso e consunto» al v. 28, «Oh l'avvolgente (?) / folata è festa anch'essa se raggela» ai vv. 30-31 (il punto interrogativo è dell'autore). Il dattiloscritto inviato a Parronchi rappresenta dunque la stesura primitiva, a cui segue il testo dato alle stampe per «Inventario» e poi le versioni di *CMS* e *47P*.

Nelle *Note* delle edizioni si legge: «*La primavera hitleriana*. Hitler e Mussolini a Firenze. Serata di gala al teatro Comunale. Sull'Arno, una nevicata di farfalle bianche».

Gli eventi narrati nella lirica si riferiscono alla visita di Hitler a Firenze del 9 maggio 1938, durante la quale il *Führer* sfilò per le vie del centro accompagnato da Mussolini («Da poco sul corso è passato a volo un messo infernale / tra un alalà di scherani») e assistette allo spettacolo di gala allestito per l'occasione al Teatro Comunale («un golfo mistico acceso [...] l'ha preso e inghiottito»), debitamente addobbato con «croci a uncino». La discesa dell'«ombroso Lucifero» di *Piccolo testamento* è qui annunciata dal «messo infernale», che ne anticipa il gesto in un'inquietante profezia («sul corso è passato a volo un messo infernale», «un ombroso Lucifero scenderà su una prora / del Tamigi, del Hudson, della Senna / scuotendo l'ali di bitume»). Nella figura di Hitler si incarna dunque il male ontologico da sempre insito *in rebus* e la vicenda circoscritta si allarga così a demoniaca manifestazione delle forze ostili, a una vera e propria teofania del negativo. «Egli infatti contamina con la sua presenza la città che lo ospita» (Croce 1998: 477-478), che a sua volta si rende però complice e dunque, alla fine dei conti, «più nessuno è incolpevole».

Accanto a colui che lo è per antonomasia compaiono allora i «miti carnefici», coinvolti e travolti dagli accadimenti, che «ancora ignorano il sangue» ma che d'altra

parte hanno chiuso le «vetrine» per adeguarsi agli eccezionali festeggiamenti (cfr. Croce 1977: 234). Anche in ciò che apparentemente è «inoffensivo» si cela il germe della violenza pronta a erompere («le vetrine, povere / e inoffensive benché armate anch'esse / di cannoni e giocattoli di guerra»), un responsabile consenso atto a sostenere la follia dei capi. Al «sozzo trescone» tutti in qualche modo partecipano e, proprio per questa radicata correità, il male, «insidioso» come il «grillo» di *Finestra firolana*, «tarla il mondo» (qui è l'«acqua» che «séguita a rodere / le sponde»). A presentare la catastrofe è la «nuvola bianca delle falene impazzite», che «stende a terra una coltre su cui scricchia / come su zucchero il piede», con un'immagine che ribalta la positività della «grana di zucchero» del componimento d'apertura, custodita nel «guscio / delle [...] palpebre» di Clizia, e che d'altra parte prepara il «volo della tarma che la mia suola / sfarina sull'impiantito» della prigione della *conclusione provvisoria* della raccolta. Quello «zucchero» così prezioso viene dunque calpestato, polverizzato sotto i passi della Storia che «gratta il fondo / come una rete a strascico». Non diremmo pertanto che si realizzi un raro momento di speranza in essa (cfr. invece Croce 1977: 225), essendo semmai la fiducia tutta riposta nel mistico sacrificio di Clizia, in uno sguardo totalmente rivolto verso l'«alto» («Guarda ancora / in alto, Clizia, è la tua sorte»).

Un turbine di «falene impazzite» accompagnò realmente l'evento: «I 'chiocciolini' brillano sulle spallette e sui ponti» si legge in un articolo del 10 maggio 1938 apparso su «La Nazione» e Montale stesso lo chiarisce nelle *Note*. Nessun senso metaforico è dunque da cercarvi (ipotizzando ad esempio dei manifestini lanciati da un aereo: cfr. Scarpati 1973: 123), ma semmai uno allegorico che reinterpreti il dato cronachistico come segno funesto di un imminente stravolgimento (esattamente come per i «capretti» del «beccaio» o per i «giocattoli di guerra» esposti nelle vetrine). La *primavera hitleriana* è allora una «piagata / primavera», sinistramente alterata, che fa piovere «falene» come fossero fiocchi, ricoprendo il suolo della città della «coltre» bianca di una ben macabra neve, e che sprigiona il «gelo notturno» dalle «cave segrete della stagione morta». E tuttavia, se riuscisse a mutare «in morte questa morte», con un paradosso alla John Donne («And death shall be no more; Death, thou shalt die»: *Holy Sonnets*, X) che in qualche modo era già in *Notizie dall'Amiata* («la morte che vive»), sarebbe «pur festa», poiché stavolta il riscatto non è tentato nel «varco», ma «dentro il male del mondo» (Croce 1991: 57). Solo attraversando e scontando l'apice del negativo si può giungere alla salvezza (cfr. Croce 1977: 240), sperimentando una *coincidentia oppositorum* in linea con l'escatologia e la concezione frankista del divino (cfr. De Caro 1999: 50-51).

Il tema della distruzione («si distrugga») come estrema forma di sopravvivenza si protrarrà anche oltre i confini della lirica (cfr. Croce 1998: 486), chiarendosi nella lapidarietà di *Piccolo testamento*, dove si afferma che «una storia non dura che nella cenere / e persistenza è solo l'estinzione»; ma era già stato preparato fin dal *Tuo volo*, dove addirittura si pregava il *visiting angel* di «non turbar l'immondo / vivagno», di lasciare a monito «le cataste brucianti», di non «rompere il fuoco», affinché l'orrore fosse fino in fondo consumato. Anche in questo senso si può parlare, come ha fatto Cambon, di un «nichilismo mistico» (Cambon 1963: 128). Rispetto a *Nuove stanze*, quando la donna incarnava la ragione, o meglio l'etica razionale dello stoicismo (cfr. Bonora 1984: 236), la scommessa si fa interamente religiosa. Occorre però il rinnova-

mento del sacrificio di Cristo «per tutti». Se nelle *Occasioni* gli «occhi d'acciaio» di Clizia dovevano opporsi e resistere allo «specchio ustorio», ora è invece necessario «abbacinarsi» in un fuoco superiore per vincere la battaglia (cfr. Croce 1998: 466).

Il «cieco sole» che la donna porta in sé – e che quindi andrà interpretato come 'occulto', 'nascosto', 'interiore' e non come metafora dell'amore meramente terreno, con un'eco da Nerval (cfr. invece Bonora 1983: 103), né come prova di un irrazionale ed esiziale misticismo (cfr. invece Luperini 1984: 110) – deve insomma trovare il suo compimento nell'Altro, ricongiungersi al fuoco divino dell'essere, che ne è l'origine. È la declinazione estrema – e prettamente trascendente, mentre negli *Orecchini* era ancora strettamente compromessa con il profano, con la fisicità di una presenza persa epperò reclamata – dei «desiderî» che il poeta serbava «fin che al tuo lampo non si struggono». Ma il «cieco sole» è anche l'eliotropio («gli eliotropi nati / dalle tue mani»), simbolo della donna, che per la prima volta in questa lirica è chiamata con il nome di Clizia, ossia, come recita l'esergo, «quella ch'a veder lo sol si gira...».

Il riferimento è al IV libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, dove la ninfa innamorata di Apollo e trasformata in girasole «vertitur ad Solem, mutataque servat amorem». Il mito è però filtrato dal riuso che già ne aveva fatto Dante, che nel sonetto (in realtà di dubbia attribuzione) indirizzato a Giovanni Quirini, *Nulla mi parve mai più crudel cosa...*, si paragona alla sorte infelice di «quella ch'a veder lo sol si gira, / e 'l non mutato amor mutata serba». La citazione montaliana è dunque doppia, se non tripla, a voler seguire la segnalazione della Bettarini, che nella prima stesura di *Luni e altro*, dove si leggeva «Per me petrarchizzante come tu dici / esiste solo il girasole», individua un rimando alla *Primavera hitleriana* (cfr. Bettarini 2009a: 158). Il suggerimento per l'esergo deriva con ogni probabilità a Montale dal volume delle *Rime* curato da Contini nel 1939 e rieditato proprio nel 1946, anno della pubblicazione in rivista della *Primavera hitleriana*. Ma dantesco è anche l'atto di alzare lo sguardo verso il sole («quando Beatrice in sul sinistro fianco / vidi rivolta e riguardar nel sole»: *Par.*, XXXIII, 46-47), nonché lo stesso antagonista della Cristofora, il «messo infernale» che apre la seconda strofa, poiché richiama per antitesi l'angelo «da ciel messo» di *Inf.*, IX, 85 (cfr. Lonardi 2008: 36).

Sia le epifanie di Clizia che quelle di Arletta sono infatti connotate da una spazialità che si svolge su un asse rigorosamente verticale, che segue la fondamentale polarità sopra/sotto: la fantasmatica sagoma di Anna degli Uberti affiora dal sottosuolo (del regno acheronteo, della coscienza, della memoria, di un passato forzatamente sepolto) fino al livello in cui si trova il poeta, mentre Clizia prosegue questa anabasi con un volo che spicca verso il cielo, verso il sole, concludendo il viaggio in un annientamento plenario. Anche in questo senso Arletta è *figura*, dantesca intesa, di Clizia, è la guida che può portare il pellegrino Montale fino a un certo punto del tragitto. Dopo deve succederne un'altra, capace di condurre il poeta a maggiori altezze e di sostenere la vista accecante dell'«Altro». In questo itinerario i saluti, «i pegni e i lunghi addii» non devono dunque rientrare, correggersi in un impossibile *rewind*, ma semmai radicalizzarsi in una *Spannung* verso l'annullamento «in Lui», da cui scaturisca una nuova, palingenetica «alba [...] bianca ma senz'ali / di raccapriccio».

Per questo lo spiraglio che si apre sulla vicenda privata all'inizio della terza strofa viene immediatamente richiuso, la successione dei ricordi personali interrotta dall'apparizione di segni celesti (e dall'avversativa, nonché, graficamente, dall'inser-

zione della parentesi). La domanda «Tutto per nulla, dunque?» non è retorica (cfr. invece Forti 1973: 268), ma la salvezza va ricercata altrove (cfr. Croce 1977: 240), sebbene una dimensione sacrale circonda già i «pegni» scambiati tra i due amanti (cfr. Bonora 1984: 236). Non a caso i «lunghi addii» sono «forti come un battesimo», assumendo un valore propedeutico, di iniziazione a una missione più alta. Nella «lugubre attesa / dell'orda» barbarica di violenza e distruzione una «gemma» indica, come la cometa ai Magi, la via, la terra del nuovo Messia («stillando / sui ghiacci e le riviere dei tuoi lidi»). Da essa prendono forma i sette angeli citati nel libro di Tobia («gli angeli di Tobia, i sette»), che funzionano da tramite presso Dio, come afferma Raffaele quando rivela al profeta la propria identità (*Tob.*, 12, 15: cfr. Maxia 1980: 647).

L'*imagery* deve però molto anche al Rilke delle *Elegie duinesi*, tradotte da Leone Traverso nel 1937, dove gli angeli sono i portatori di una superiore *Überschau* conoscitiva (cfr. Carpi 1977: 164). E la «gemma», che qui campeggia in cielo, presto si interrerà, per poter poi rinascere in tempi migliori, se nel *Gallo cedrone* «la gemma / delle piante perenni, come il bruco, / luccica al buio» (cfr. Macrí 1996: 168). L'*Itinerarium mentis in Deum* che compie Clizia sacrifica dunque l'amore terreno per quello divino, fino ad annullarsi in esso per riscattare l'umanità (cfr. Gioanola 1986: 437), ma anche per ritrovare l'unità primigenia ricongiungendosi all'altro da sé. Dio infatti non è nominato se non come alterità assoluta (l'«Altro»: cfr. Croce 1977: 241). Fondendosi il «cieco sole» della donna con la piena luce di «Lui» si può pertanto ritornare alla completezza androgina dell'En sof kabbalistico (cfr. De Caro 1999: 51).

La complessa struttura temporale della lirica fa sì che il discorso slitti dalla contemporaneità tra narrazione e narrato al passato della rievocazione e infine al futuro della profezia (cfr. Maxia 1980: 645-646), lasciando il testo in sospeso sull'attesa di un evento risolutore che «si riaffacci [...] ai greti arsi del sud...». L'«alba» in questione potrebbe essere quella promossa dall'azione salvifica di Clizia, che quindi proverrebbe dal nord di «vischi e pugnitopi» a illuminare nuovamente il «sud» devastato dalla guerra. Ma Lonardi ha proposto di ricondurre l'indicazione geografica al più puntuale evento dello sbarco degli Alleati, che liberarono l'Italia risalendo dalla Sicilia (cfr. Lonardi 1996: 175). La datazione ad arco «1939-1946» non sarebbe dunque da attribuire alla volontà di ricapitolazione di un'esperienza poetica (cfr. invece De Caro 1999: 254-255), ma con ogni probabilità si riferisce allora al duplice periodo di composizione della *Primavera hitleriana*, la cui ultima strofa sarebbe necessariamente stata scritta *post quem*, a liberazione avvenuta, mescolando le carte sulla scia delle profezie dantesche (cfr. Bonora 1983: 98; Lonardi 1996: 175).

*La primavera hitleriana* si articola in tre strofe di grandezza crescente, di cui l'ultima, doppia rispetto alla precedente, risulta però bipartita dal verso franto, che individua due differenti momenti semantico-sintattici. Si alternano endecasillabi, la cui frequenza si infittisce al centro della seconda e della terza strofa (faremmo rientrare in tale misura anche il v. 19, per dialefe, e il v. 42, per diresi), e versi lunghi. Questi sono tuttavia tutti riconducibili o all'alessandrino (vv. 6, 21, 23, 24, 39, 37, 40, 41) o all'esametro carducciano (che di regola somma settenario e novenario, ma che può oscillare nel primo emistichio tra quinario e ottonario e nel secondo tra ottonario e endecasillabo), ottenuto da un doppio ottonario (vv. 1, 2, 9, 17, 18), alla Thovez, o

dall'unione di ottonario e novenario (vv. 4, 7, 8, 10, 16). Bárberi Squarotti riporta invece i metri composti al *blank verse* (cfr. Bárberi Squarotti 1974: 206), mentre Bonora allo schema della ballata diffusa in Francia e Spagna e fiorita in Germania e Inghilterra tra Settecento e Ottocento (cfr. Bonora 1983: 98-99).

Rarissime le rime, per di più meramente grammaticali (tra participi passati) o molto lontane tra loro (*imminente:lente, orti:forti:porti, spallette:sette, scherni:mani:domani, falene:sirene, primavera:sera, ghiacci:riaffacci*). Una sola rima esibita, *morte:sorte*, con «morte» ribattuto ben due volte e riecheggiante «morta» del v. 6. Numerose sono infatti le ripetizioni, come l'aggettivo «bianca» che apre e chiude il testo (v. 1 e v. 42), con un puntello a metà del percorso («sbiancano» del v. 21); «arso» (v. 28) e «arsi» (v. 43); «tutto» (v. 20 e v. 28) e «tutti» (v. 37), che vengono a costituire un fulcro anche semantico, visto il valore ecumenico del messaggio di cui Clizia è portatrice.

L'orchestrazione fonica della lirica si basa allora più che altro su contrappunti ritmici, creati dalla fitta presenza di termini sdrucchioli («nuvola», «turbina», «zucchero», «scavalcano», «mistico», «povere», «giocattoli», «carnefici», «ignorano», «séguita», «rodere», «incolpevole», «battesimo», «lugubre», «angeli», «semina», «polline», «abbàcini», «salutano», «confondono») e dall'adiacenza di vocaboli fortemente assonanzati («lente / l'orizzonte» ad esempio), legati da rima imperfetta («sprigiona [...] stagione», «morta, / negli orti») o messi in relazione reciproca da affinità quasi anagrammatiche (come nel caso di «falene», «fanali», «infernale»).

\*

1-4. *Folta... piede*: come la «farfalla» di *Vecchi versi*, «insetto orribile dal becco / aguzzo» con «al dosso il teschio / umano», la «nuvola bianca delle falene impazzite», benché descriva, come specificato nelle *Note* alle edizioni, una reale «nevicata di farfalle bianche», si presenta come nefasto presagio di morte. L'immagine è infatti ripresa nel «sozzo trescone d'ali schiantate, / di larve sulle golene» che connota la «sagra» di «carnefici» più o meno «miti», dove ormai la colpa è radicata e condivisa, e, per contrasto, nell'«alba [...] senz'ali / di raccapriccio» auspicata in chiusa. L'innaturale pioggia zoomorfa trasforma il volto della città in procinto di ospitare il «messo infernale», «stendendo a terra una coltre» che ricorda il gelo di un inverno fuori stagione (cfr. Gioanola 1986: 435; Lonardi 2008: 36). Ma il suono che produce quando viene calpestata è sinistro come il risvolto che avrà la visita di Hitler a Firenze e sotto il «piede» metaforicamente si sgretola anche la «grana di zucchero» custodita da Clizia nella poesia proemiale. Per la salvezza occorrerà dunque una soluzione estrema, che non miri più solo a difendere i capitali valori terreni dell'*humanitas* (giacché, oltretutto, «più nessuno è incolpevole»), ma che tenti la via della fusione mistica con l'«Altro». Le «spallette» sono i parapetti dei Lungarni, mentre gli «scialbi fanali» si riferiscono probabilmente ai proiettori posizionati sulle due rive del fiume per creare una volta luminosa che, insieme a tutto l'elaboratissimo allestimento scenografico

che ha teatralizzato gli spazi urbani, accoglia il passaggio del *Führer* (cfr. Rossi 2009: 67). I due elementi si trovano anche nel racconto *Crollo di cenere* della *Farfalla di Dinard* («un pendio dal quale si accedeva alla spalletta del fiume», «un muretto illuminato da uno scialbo fanale»: *PR*: 157), dove tuttavia la «rappresentazione motorizzata aerea e insulare» si riferisce a un differente «spettacolo di "masse"» (*PR*: 158), sempre voluto dal regime fascista, intitolato *18BL* e tenutosi il 29 aprile 1934 (cfr. Contorbia 2000: 337-347).

4-7. *l'estate... renai*: l'«estate» è «imminente», ma non ancora arrivata. Di qui il «gelo notturno» che l'attuale stagione conserva («capiva» è un latinismo che sta per 'conteneva') nelle «cave segrete» dell'inverno (la «stagione morta») e che a sera «sprigiona». Anche «orti» è un latinismo per 'giardini', che da Maiano, località vicino a Fiesole famosa appunto per le sue cave, si estendono («scavalcano», dove la scelta verbale implica anche un'idea di movimento digradante e irrefrenabile) fino agli spiazzi sabbiosi («renai») dell'Arno. La lezione primitiva recava «golene», poi trasmigrata al v. 18 a sostituire «cascate» e quindi qui mutata per *variatio* (cfr. *OV*: 966).

8-9. *Da poco... scherani*: il «messo infernale» è Hitler, sceso in Italia nel maggio del 1938 su invito di Mussolini, che ricambia così l'ospitalità ricevuta nel settembre del 1937. La tappa conclusiva del viaggio è a Firenze, dove il *Führer* arriva lunedì 9 maggio e sfila in corteo per le vie del centro addobbate di drappi, vessilli e stendardi variopinti con sopra i simboli del fascismo e del nazismo. Nel tardo pomeriggio, presso Palazzo Vecchio, quando la folla è maggiormente accalcata, il Segretario del Partito Achille Starace ordina al popolo il saluto al *Führer* e al Duce, al grido del triplice «eia» e del triplice «alalà» di risposta (cfr. Rossi 2009: 65). «Scherano» sta per «sgherro», «sicario», «assassino»; con esso si designava, soprattutto nel Medioevo, un «uomo armato [...] al servizio di un potente» (GDLI).

9-10. *un golfo... inghiottito*: il «golfo mistico» è un termine tecnico dell'architettura teatrale che indica lo spazio destinato ad accogliere l'orchestra, situato davanti al palcoscenico e collocato a un livello più basso rispetto alla platea. L'immagine è dannunziana, ripresa e rovesciata da Montale in chiave tragico-grottesca (cfr. Mengaldo 1975: 20, n. 16; Balduino 1976: 14). Al Teatro Comunale viene infatti allestito per l'occasione il *Simon Boccanegra* di Verdi, a cui Hitler assiste prima di ripartire, circondato dagli infernali segni di un potere già radicato («pavesato di croci a uncino», ossia «ornato», solitamente con «la gala di bandiere», di svastiche naziste: GDLI).

11-15. *si sono... uccisi*: come testimoniato dalle cronache del tempo, la città partecipa in massa all'evento; i negozi vengono chiusi come nei giorni di festa. Elementi apparentemente «inoffensivi» rivelano la diffusione endemica della violenza, che si annida nelle «vetrine» di «giocattoli» che servono a simulare una «guerra» che ben presto sarà tragicamente reale, o nei «capretti uccisi» che preannunciano le vittime innocenti che verranno travolte dallo scontro. «Beccaio» è forma dialettale toscana per 'macellaio'.

16-18. *la sagra... golene*: il male trae linfa proprio da questi «miti carnefici», responsabili anch'essi di partecipare all'esaltazione collettiva, di sostenere la follia dei capi, benché ancora inconsapevoli delle devastanti conseguenze che questa avrà. La «sagra» – e in effetti la definizione si attaglia perfettamente a una città totalmente rivestita di orpelli e stendardi, dove si susseguono senza sosta *tableaux vivants*, parate e *specimina* di usanze ludiche della tradizione popolare italiana (cfr. Rossi 2009: 63) – rivela la sua natura diabolica nel «sozzo trescone». Il «ballo tradizionale contadino tipico del folclore di alcune regioni centro-settentrionali» (GDLI) risulta infatti connotato negativamente (come sempre lo sono, in Montale, le danze esagitate), con forse una sfumatura aggiuntiva che gli deriva dall'analogia fonica con 'tresca' (cfr. Balduino 1976: 16). Le «falene impazzite» si schiantano dunque a terra o si accumulano sulle «golene» (le «larve» sono sempre i medesimi insetti e non una cerchia di fantasmi che osservano lo spettacolo: cfr. invece Balduino 1976: 16), ossia sul terreno tra l'argine e la riva del fiume. La lezione in rivista era «cascate», riferita, ma con minore immediatezza, ai dislivelli del flusso dell'Arno.

18-19. *e l'acqua... incolpevole*: più che a una metafora dell'indifferenza (cfr. Giannola 1986: 436), diremmo che l'immagine allude, come altrove quella del tarlo o del grillo, alla lenta corrosione con cui il male agisce e penetra fino ai livelli più profondi della società, che si fa complice della tragedia. L'idea di una correatà, di una colpa collettiva fa sì che Montale prenda le distanze dal romanzo *Qui non riposano* di Indro Montanelli. In *Una «Tragedia italiana»...* del 1945, poi confluito in *Auto da fé*, Montale così commenta l'epitaffio con cui Montanelli accomuna i suoi personaggi, di cui uno fascista («colpevoli dinanzi agli uomini – innocenti dinanzi a Dio»: SMA: 43): «Innocenti forse, come tutti gli uomini, o meglio irresponsabili di fronte a se stessi e magari dinanzi a Dio: ma sempre figure farsesche che poco si comprende come oggi, dopo tanta bufera, il Montanelli abbia avuto l'anima di mettere al mondo» (SMA: 44).

20. *Tutto... dunque*: per Forti la domanda è retorica (cfr. Forti 1973: 268) e in effetti l'esito negativo sembrerebbe confermato dalla ripresa del discorso dopo l'inciso («tutto arso e succhiato»), ma è proprio nella *Primavera hitleriana* che invece si raggiunge l'apice della speranza in un riscatto, purché i riti d'amore vengano superati e reinterpretati all'interno di un itinerario mistico, precisato nella seconda parte della strofa (cfr. Croce 1977: 238-240; Bonora 1984: 236).

20-24. *e le candele... orda*: le «candele romane» sono un particolare tipo di fuochi d'artificio, la cui luce rischiarava l'orizzonte. Per la festa di San Giovanni, patrono di Firenze, che cade il 24 giugno, viene infatti tradizionalmente organizzato uno spettacolo pirotecnico. Durante quella circostanza, vissuta insieme a Clizia ed evidentemente legata alla sua partenza, avviene lo straziante addio («lunghi addii») e lo scambio di promesse di ricongiungimento («pegni»), sancite da un patto quasi sacrale («forti come un battesimo»), mentre già si delinea la minaccia di un'«orda» di moderni barbarici guerrieri pronti a distruggere la civiltà occidentale.



24-27. *ma una gemma... avvenire*: la promessa di una nuova «alba» si profila già nel segno celeste di una «gemma» che attraversa il cielo e pare riversare («stillando») sulla fredda patria americana di Clizia («sul ghiaccio e le riviere dei tuoi lidi») l'immagine dei sette angeli che nel libro di Tobia sono definiti come coloro che «stanno dinanzi al Signore» (cfr. Maxia 1980: 647, n. 17; Bonora 1983: 103; Macchia 1983: 312; Gioanola 1986: 437; Bettarini 2009a: 151). La «gemma» è molto probabilmente una stella cadente, che richiama quella dei Re Magi (cfr. Bonora 1983: 103), sulla falsariga della *Maia* dannunziana («un foco vano rigò l'aria»: cfr. Carpi 1997: 164). Ma, se l'apparizione è contemporanea alla festa di San Giovanni, come parrebbe dal discorso, risulterebbe precoce rispetto al periodo canonicamente legato al fenomeno atmosferico: potrebbe allora anche trattarsi di una scia luminosa lasciata da un razzo pirotecnico. La «semina dell'avvenire» è per Macchia la fiducia nell'opera divina (cfr. Macchia 1983: 312), per Gioanola i meriti umani, innalzati dagli angeli presso Dio, che daranno il loro frutto (cfr. Gioanola 1986: 437), per Bonora i presupposti, di evangelica memoria, per una vita rigenerata (cfr. Bonora 1984: 103).

27-28. *e gli eliotropi... mani*: i girasoli, simbolo della Clizia salutare e portatrice di luce, nati dalla sua stessa essenza, dal suo stesso nome.

28-30a. *tutto... sinibbio*: tutte le aspettative sembrano essere state bruciate e risucchiate da un «polline» (Gioanola suggerisce si tratti sempre delle falene schiantate a terra: cfr. Gioanola 1986: 437) che, invece di essere fecondatore, sinistramente «stride come il fuoco» e reca con sé il gelo del «sinibbio» («vento pungente accompagnato da neve»: GDLI).

30b-32. *Oh... morte*: è l'augurio che la primavera ferita dai segni nefasti finora elencati possa distruggere col suo gelo la morte che il «messo infernale» è venuto a portare, rovesciando, con un paradosso alla John Donne, la «morte che vive» di *Notizie dall'Amiata*.

32-33. *Guarda... sorte*: Clizia è, al pari della Beatrice che fa da guida a Dante nella *Commedia*, rivolta al cielo, perché il suo amore è ormai votato a Dio, al quale deve tornare a congiungersi.

33-34. *tu... serbi*: la citazione è duplice perché riprende allo stesso tempo il sonetto pseudodantesco delle *Rime*, *Nulla mi parve mai più crudel cosa...* («quella ch'a veder lo sol si gira, / e l non mutato amor mutata serba»), già utilizzato per l'esergo, e la fonte ovidiana del mito, narrato nel IV libro delle *Metamorfosi* («vertitur ad Solem, mutataque servat amorem»). Clizia, trasfigurata in angelo e quindi «mutata» nell'aspetto, conserva in sé l'amore ancora inalterato, con uno slittamento di significato rispetto ai modelli, poiché l'immutato sentimento è in questo caso anche (se non soprattutto) quello del poeta (cfr. Bettarini 2009a: 158).

35-37. *fino... tutti*: lo gnostico sole interiore del divino nell'umano – «cieco» nel senso di 'occulto', 'nascosto', come già interpreta Gioanola, che tuttavia vi legge un fuoco amoroso (cfr. Gioanola 1986: 437) – custodito dalla donna deve tornare a fon-

dersi in Dio, ad abbagliarsi («abbàcini») nella sua superiore luce. Dio è qui l'alterità per antonomasia (cfr. Croce 1977: 241), l'inconoscibile e androgino En sof (cfr. De Caro 1999: 47), tanto che subito dopo viene etichettato come il «Lui» con la maiuscola. Il superamento dell'ego costituisce infatti, secondo la mistica kabbalistica, lo stadio finale verso la salvezza. Qui viene letteralmente «distrutto» nell'«Altro», ricostituendosi la pienezza originaria dell'essere. De Caro interpreta il gesto di Clizia che sconta «per tutti» in riferimento alla salvaguardia del cerchio familiare formato da Montale, Drusilla e il figlio di questa, Andrea, ma per primo ammette l'allargarsi dell'espressione a un significato universale (cfr. De Caro 1999: 220). Il tema di una rinascita collettiva è profondamente legato alla coeva riflessione del poeta sul fascismo, che nel 1945, in *Il fascismo e la letteratura*, scrive: «Bisogna che chi ha sofferto parli ed esprima per sé e per tutti il dramma e la volontà di rinascita del nostro tempo» (SMA: 21).

37-40. *Forse... vince*: le «sirene» e i «rintocchi» delle campane che accompagnano l'uscita di scena di Hitler e Mussolini, «mostri» infernali riuniti in notturno convegno (la «tregenda» è appunto un «convegno notturno di diavoli, streghe e altri spiriti in cui vengono celebrati riti malefici e orgiastici»: GDLI), «si confondono», nella *coniunctio oppositorum* dell'apocalisse rigeneratrice e nell'implicita sovrapposizione con le campane della Resurrezione, con il vittorioso annuncio di pace per l'umanità che già scende dal cielo (cfr. Croce 1977: 242).

41-43. *col respiro... sud*: l'attesa è di un'«alba» palingenetica ed ecumenica, «bianca» di purezza e non più delle «ali / di raccapriccio» che avevano corredato la «tregenda». I «greti arsi del sud» sono i luoghi del poeta contrapposti al nord salutare di Clizia, da dove arriverà il vento fecondatore (cfr. Gioanola 1986: 438). Lonardi propone però un preciso riferimento storico, inserito come profezia *a posteriori*, alla risalita delle truppe alleate dalla Sicilia, compatibilmente con la datazione ad arco della *Primavera hitleriana* «1939-1946» (cfr. Lonardi 1996: 175).



## Voce giunta con le folaghe

Pubblicata con il titolo *Una voce è giunta con le folaghe* in «L'Immagine», a. 1, n. 2, Roma, giugno 1947, con una *Nota* di Giovanni Macchia, insieme al facsimile d'autografo di *Il sole d'agosto trapela appena...* e la versione di due sonetti shakespeariani (*Allo specchio ancor giovane mi credo...* e *Con che animo, partendo, li ho rinchiusi...*, riuniti sotto il comune titolo *Motivi*). Appare poi, come *Una voce ci è giunta con le folaghe*, accompagnata da una *Nota* editoriale oltre che dalla ristampa della *Nota* di Macchia, in «La Fiera Letteraria», a. VIII, n. 28, Roma, 12 luglio 1953, insieme a *Congedo provvisorio [Piccolo testamento]*. Il testo fu poi riprodotto in *Panorama dell'arte italiana*, a cura di Marco Valsecchi e Umbro Apollonio, Torino, Lattes, 1952. Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Solo un paio di varianti minime distinguono le varie redazioni. In 47P al v. 6 si legge «fuor del buio». Una possibile lezione alternativa del v. 21, «farfalle / ignare», è registrata in un appunto di Toti Scialoja, secondo la cui testimonianza Montale affidò la scelta ai redattori dell'«Immagine».

Con *Voce giunta con le folaghe* all'apice della consacrazione di Clizia nel ruolo di messianica redentrica si accosta immediatamente una complessa riflessione sull'altro tema cardine della raccolta, quello della memoria, implicato anche questa volta con l'universo larico. Se l'«ombra fidata» richiama il variegato carosello di defunti dell'*Arca*, dove il ricordo assumeva un valore *tout court* positivo, da difendere a ogni costo nel naufragio minacciato dalla «tempesta», la questione si fa qui più articolata. Innanzi tutto è il poeta stesso a intraprendere un nuovo bilancio esistenziale (dopo quello di *Intermezzo*), volgendosi indietro, verso un passato che ha assunto un peso preponderante, anche solo quantitativamente, poiché di mole maggiore rispetto al futuro («Poiché la via percorsa, se mi volgo, è più lunga / del sentiero da capre che mi porta / dove ci scioglieremo come cera»). L'immagine del termine che sempre più si avvicina si lega poi a ciò che della morte si è già in qualche modo esperito *a parte obiecti*, ossia alla figura del padre defunto.

La dialettica tra una memoria affannosamente cercata, conservata, a cui aggrapparsi come unico superstite significato, e una prospettiva che invece la condanna, razionalmente consapevole della sua illusoria assurdità, si sposta pertanto sui due protagonisti della lirica. Il dialogo tra l'ombra del padre e quella di Clizia ipostatizza infatti le diverse declinazioni del tema, con un finale superamento dell'attaccamento al *nevermore*, a ciò che non potrà mai più essere fertile rivitalizzato, che comporta anche una presa di distanza dalla poetica di *Finisterre*. Le scelte lessicali sono infatti tutte orientate in tale direzione: il padre spera di sopravvivere in una «larva di memoria» che, quando più non «giova», diventa «letargo di talpe, abiezione / che funghisce

su sé». Considerazioni affini si trovano in *Auto da fé*, ad esempio nella VII *Variazione*, del 1946, dove, a proposito dei poeti contemporanei, si afferma che occorre dare «tempo alla memoria di compiere il suo primo e più impellente ufficio: dimenticare» (SMA: 192).

Nella II *Variazione*, del 1959, tornano ad intrecciarsi vicendevolmente, esattamente come nella lirica, la rievocazione della figura paterna, una *meditatio mortis* e l'analisi della funzione e dei meccanismi della memoria:

Di tante immagini che mi ha lasciato mio padre queste sono, non so perché, tra le più rilevanti. Una delle maggiori noie che dà il pensiero della morte è proprio questa: l'estinzione definitiva dei ricordi che portiamo in noi, e non dei grandi ricordi, ma dei più futili, che possono essere i più preziosi. Morendo, ogni onest'uomo lascia ai suoi figli un corredo di allucinanti *petits faits* destinati a morire anch'essi coi loro depositari. Il loro significato ci sfugge, la loro ostinazione a non perdersi in quella caverna sotterranea in cui la vita impasta le nuove forme servendosi del materiale in disuso può sembrare anche ridicola; e d'altra parte come possiamo noi giudicare dell'importanza dei fatti? (SMA: 164-165).

Se l'oltrevita è solo ricordo, come già chiaramente esposto in *A mia madre*, l'angoscia della morte finisce logicamente per legarsi alla labilità della memoria (e il tema ancora una volta si accosta all'ultima produzione leopardiana), per cui l'eredità di «*petits faits* destinati a morire anch'essi coi loro depositari» genera il timore che anche il residuo barlume dell'ombra «si spenga al nuovo balzo» generazionale.

L'interrogazione sull'argomento si rivela negli anni un ininterrotto *fil rouge*. Nell'*Uomo nel microscolco*, del 1962, confluito anch'esso in *Auto da fé*, il passato è definito «il più grande nemico dell'uomo d'oggi e non senza un perché. I suoi torti, infatti, sono molti, e il torto maggiore è di non esserci, di non essere il presente» (SMA: 280), tanto che per l'appunto l'«uomo d'oggi è come un navigante che debba continuamente buttare a mare una zavorra ormai pericolosa: zavorra non solo di oggetti, ma di ricordi e di rimpianti» (SMA: 281). E nel *Quaderno di quattro anni* riemergono sia la considerazione che «La nostra mente sbarca / i fatti più importanti che ci occorsero / e imbarca i più risibili» (*Cabaletta*), sia il fatto che «La memoria [...] puzzava di cadavere». Infatti «La memoria vivente è immemorabile, / non sorge dalla mente, non vi si sprofonda. / Si aggiunge all'esistente come un'aureola / di nebbia al capo. È già sfumata, è dubbio che ritorni. Non ha sempre memoria / di sé» (*La memoria*), così come l'«oscuro senso / reminiscente» che è tale «prima di legarsi / a immagini, a parole».

In *Voce giunta con le folaghe* ha semmai ancora ragion d'essere una sorta di memoria collettiva («Ho pensato per te, ho ricordato / per tutti»), che non imprigiona ma libera, permettendo la continuazione («Ora ritorni al cielo libero / che ti tramuta»), il «compirsi di quella vita ch'ebbero / inesplicita e inesplicabile» per cui si pregava in *Proda di Versilia*. Oppure, una memoria primigenia, una platonica anamnesi (cfr. Macrí 1996: 148) dell'unità che attende di essere ricomposta («il vuoto inabitato / che occupammo e che attende fin ch'è tempo / di colmarsi di noi, di ritrovarci»), come Clizia ha appena realizzato nella fusione con l'«Altro» della *Primavera hitleriana*.

È tuttavia singolare che proprio la poesia della *Bufera* che più aspramente avverte dei pericoli di una memoria letargica, sterilmente proliferante su stessa, sia accom-

pagnata in «L'Immagine» da uno stralcio recuperato dal lontano 1926, *Il sole d'agosto trapela appena...* Il «peccato» a cui si allude in *Voce giunta con le folaghe* sarà allora più che altro da mettere in relazione, oltre che con un umanissimo ancoraggio alla vita terrena («Ancora questa rupe / ti tenta?»), con la renitenza da parte del poeta a lasciar andare Clizia. Con il monito della donna («Dopo / è letargo di talpe, abiezione») si prepara pertanto il definitivo «Addio» sancito nella successiva *L'ombra della magnolia...* e significativamente pronunciato, questa volta, dal soggetto.

La lirica si pone dunque come punto nevralgico della raccolta, segnando una cesura non sanabile, preparando l'avvento di Volpe e allo stesso tempo sintetizzando il tema larico finora sviluppato. Il messaggio ecumenico suggellato dal finale della *Primavera hitleriana* implica la definitiva rinuncia a qualsivoglia prospettiva individuale, compresa la prosecuzione del peculiarissimo «gesto d'una / vita che non è un'altra ma se stessa» nel ricordo del figlio. Se il *pendant* più immediato è dunque con *A mia madre*, le radici dell'imperativo morale espresso in *Voce giunta con le folaghe* affondano nell'itinerario compiuto nelle *Silvae*. Ne sono spia alcune concordanze, *in primis* il «per tutti» connotato ormai al senso stesso di Clizia («si distrugga / in Lui, per tutti»; «ho ricordato / per tutti»); ma anche l'immagine delle «larve», che dalle «falene» dalle «ali / di raccapriccio» vengono a connotare la stessa «memoria» o l'ascensione trasfigurante al cielo («Guarda ancora / in alto, Clizia, è la tua sorte, tu / che il non mutato amor mutata serbi»; «Ora ritorni al cielo libero / che ti tramuta»).

Permane inoltre il fondo dantesco, che anzi si allarga a ipotesto di tutta la lirica, a partire dalla metafora incipitaria («Poiché la via percorsa, se mi volgo, è più lunga»), modellata su quella della *Commedia* («Nel mezzo del cammin di nostra vita»: *Inf.*, I, 1), in cui si incastona un «sentiero da capre» che reinventa un altro passo dell'*Inferno* («sconcio ed erto / che sarebbe a le capre duro varco», *Inf.*, XIX, 131-132: cfr. Martelli 1977: 147) tramite il filtro di Eliot, se «the goat's path» di *A song for Simeon* era stato tradotto nel 1929 da Montale con «il sentiero delle capre» (cfr. Macrí 1996: 134). E così la «cera» («cera mortal»: *Par.*, VIII, 128), i «giunchi», simbolo di umiltà purificatrice nel I canto del *Purgatorio* e persino le «vermene», in cui le anime dei suicidi rinascono per scontare il supplizio delle arpie nel XIII canto dell'*Inferno* (cfr. Macrí 1996: 181, n. 72).

Gli «occhi ardenti» di Clizia bruciano di cristiana *caritas*, d'«ardor santo» (*Par.*, VII, 74), poiché come per Beatrice «dentro a li occhi suoi ardeva un riso / tal, ch'io pensai co' miei toccar lo fondo / de la mia gloria e del mio paradiso» (*Par.*, XV, 34). E l'«amor di Chi la mosse» è lo stesso che già aveva investito Beatrice («amor mi mosse, che mi fa parlare», *Inf.*, II, 72: cfr. Savoca 1983: 404, n. 36), «l'amor che move il sole e l'altre stelle» (*Par.*, XXXIII, 145), ossia il «Dio / solo ed eterno, che tutto 'l ciel move, / non moto, con amore e con disio» (*Par.*, XXIV, 130-132). Ma soprattutto è il ruolo dell'«ombra» guida, che eccezionalmente «accompagna» il poeta ancora in vita tra le anime dei defunti, a essere di matrice dantesca, benché prima ancora di tradizione classica (*Odissea*, *Iliade*, *Eneide*). La condizione escatologica è infatti marcatamente purgatoriale, così come l'inconsistenza dell'«ombra» trafitta dai «primi raggi / del giorno» e attraversata da «farfalle / vivaci» (cfr. Cambon 1963: 135; Scarpati 1973: 125; Luperini 1984: 113; Croce 1991: 60).

Per la contrapposizione tra il padre del poeta e Clizia proporremmo inoltre il raffronto con il netto chiaroscuro su cui si gioca l'antagonismo scenico tra Farinata degli Uberti e Cavalcante Cavalcanti nel X canto dell'*Inferno*. Il dominio sicuro della donna che «posa sopra un'erma ed ha uno scarto / altero della fronte che le schiara / gli occhi ardenti ed i duri sopraccigli» ricalca le mosse di «Farinata che s'è dritto [...] da la cintola in sù» (*Inf.*, X, 32-33) sul piedistallo del suo avello, dove «s'ergera col petto e con la fronte / com'avesse l'inferno a gran dispetto» (*Inf.*, X, 34-35) e «levò le ciglia un poco in suso» (*Inf.*, X, 44). Il «muto che risorge», che «sbigottisce e teme», ripete invece la gestualità del secondo interlocutore dantesco («Allor surse a la vista scoperchiata / un'ombra»: *Inf.*, X, 51), sopraffatto dal dubbio sulla morte del figlio Guido. Lonardi ha infatti segnalato l'uso del medesimo passo nell'XI della seconda serie di *Xenia*, quando «Riemersa da un'infinità di tempo / Celia la filippina ha telefonato» e, stupita della risposta, chiede «Come, crede? / Non c'è più? [...] E riagganciò di scatto», come Cavalcante aveva esclamato «Come? / Dicesti "elli ebbe"? Non viv'elli ancora?» e «supin ricadde» (*Inf.*, X, 67-68 e 72: cfr. Lonardi 2008: 38).

Non del tutto estraneo all'impianto di *Voce giunta con le folaghe* è altresì il precedente pascoliano del *Giorno dei morti*, per il dialogo tra le ombre dei familiari che disperatamente chiedono di essere ricordate. Ma proprio questo desiderio, profondamente umano e terreno, finisce per rompere il binomio tra Clizia e i Lari generando un «potenziale conflitto» (Luperini 1986: 154), che dovrebbe portare al superamento del modello foscoliano e pascoliano della memoria come garanzia di esistenza, a cui il fantasma paterno mostra di essere ancora aggrappato. Clizia si fa infatti portavoce di una «morale metastorica» (Scaffai 2002: 184) superiore a ogni residuo individualismo, ponendosi in contrasto con la figura del padre e non in continuazione, come ha invece sostenuto Scarpati seguendo il fenomenismo francese di Renouvier, per «una sorta di metempsicosi fondata sulla direzione volontaria del pensiero» (Scarpati 1973: 127). Non vedremmo nemmeno un allineamento alla dottrina pitagorica reincarnazionista (cfr. De Caro 2007: 94), poiché, com'è stato notato, l'epifania dell'amata non serve più tanto a dare un senso alla vita, ma semmai ad accettare la morte (cfr. Barile 2003: 426), in un sostanziale nichilismo di fondo (cfr. Luperini 1984: 113).

L'unità primigenia individuata nella spinta teleologica della *Primavera hitleriana*, fusione tra femminile e maschile, tra *ego* e *alter*, si «svela» dunque come «vuoto inabitato», di cui l'uomo mantiene un «oscuro senso / reminiscenze», indecifrabile, precedente ogni articolazione codificata («immagini», «parole»). Dopo il limbo purgatoriale non si apre nessun dantesco Paradiso, bensì un «vuoto» che «attende [...] di colmarsi di noi», anzi di «ritrovarci», poiché è lo stesso luogo di provenienza, come per l'Iperurano platonico ma senza più Idee né sostanze ontologiche che lo popolano. Il destino è la «smaterializzazione», com'è chiarito nella farfalla *Sul limite*, dove è esposta una complessa topografia dell'aldilà, che spazia dall'«Antelimito», dove «si è ancora attaccati alle storie di prima», alle varie Zone, dove, con una progressiva riduzione della memoria, «comincia il processo di smaterializzazione» ma è «difficile trovare alloggio», tanto che «Tuo padre aveva promesso di farsi vivo di là, ma per ora...» (*PR*: 190-191).

La lirica è formata da cinque strofe di undici versi ciascuna, ad eco della struttura della canzone per l'isomorfismo e per la misura versale, che alterna endecasillabi e

settenari. Le ultime tre strofe sono infatti composte interamente da endecasillabi (i vv. 34, 39 e 44 per dialefe), mentre nelle prime due (dove il v. 5 è ipermetro) compare anche il settenario, singolo o doppio (vv. 1 e 4). *L'incipit*, con una prolungata prolettica che ritarda la principale, avverte subito della complessità del discorso tipica di tutta la sezione (cfr. Coletti 1998: 157). Come ha sottolineato Luperini, le numerose infiltrazioni dialettali si ammantano comunque di un alone letterario, anche perché già autorizzate da Pascoli, Pea e vari scrittori di area toscana (cfr. Luperini 1984: 184-185).

Rarissime le rime e, come spesso nelle *Silvae*, molto distanti tra loro o meramente grammaticali: *scialle:farfalle, rattrappisce:sbigottisce:funghisce, sopraccigli:figli, onde:confonde, pensato:ricordato:peccato:dilatato:inabitato*. Le ripetizioni («anni», «ombra», «memoria», «giorno») rivelano invece il filo tematico della poesia.

\*

1-3. *Poiché... cera*: letteralmente è la salita che porta al cimitero di Monterosso, dov'è sepolto il padre – nella prosa *Le Cinque Terre* il territorio è non a caso descritto come uno «spazio che non permette passeggiate se non a coloro che vogliono inerpicarsi come capre» (PR: 234: cfr. Vacante 2006: 63) –, ma chiaramente allude al cammino della vita, di cui il poeta ha già percorso più della metà. *L'incipit* ricalca dunque quello della *Commedia*, da cui è ripresa anche la metafora della «cera» («cera mortal», *Par.*, VIII, 128: cfr. Macrí 1996: 181, n. 72) e il «sentiero da capre», che rielabora la fonte principale («sconcio ed erto / che sarebbe a le capre duro varco», *Inf.*, XIX, 131-132: cfr. Martelli 1977: 147) alla luce di un altro modello privilegiato, *A song for Simeon* di Eliot («the goat's path»: Macrí 1996: 134). Luperini suggerisce una tangenza anche con l'Eliot di *East Coker*, II, 39-40, «In the middle, not only in the middle of the way / but all the way» (cfr. Luperini 1984: 167-168). Negli snodi fondamentali della *Bufera* si insiste sulla necessità di un bilancio della propria esistenza, che qui si concretizza nel voltarsi indietro («se mi volgo»), altrove riferito, con un evidente richiamo al mito di Orfeo e Euridice, alla donna (Clizia nella lirica proemiale e Volpe in *Se t'hanno assomigliato...*).

4-5. *ed i giunchi... cimiteri*: i «giunchi» sono un altro tassello di dantesca memoria, essendo coinvolti nel rito di purificazione del pellegrino appena emerso dall'Inferno. Il cammino di Montale si pone dunque volutamente in rapporto con il percorso purgatoriale di Dante, anche se nel suo paesaggio compaiono le «vermene», definite come «sangue dei cimiteri». Alcuni critici propongono di leggere 'verbene', bassi cespugli dai fiori rossi spesso usati come piante ornamentali nei campisanti, che quindi spiegherebbero l'apposizione (cfr. Bárberi Squarotti-Jacomuzzi 1963: 276; Gioanola 1986: 440), ma preferiamo restare aderenti al significato (antico e letterario) di «ramoscelli di recente formazione, sottili e flessibili» (GDLI), che recupera la qualità dei «giunchi» ma in qualche modo *in diminutio*. Il nesso logico con il «sangue» po-



trebbe allora derivare per l'intermediazione di un ulteriore ricordo dantesco. Nella selva dei suicidi – il rimando per il prestito botanico è già suggerito da Macrí (cfr. Macrí 1996: 181, n. 72) – l'anima dei rei «Cade [...] là dove fortuna la balestra, / qui vi germoglia come gran di spelta. / Surge in vermena e in pianta silvestra» (*Inf.*, XIII, 97-100) per scontare il supplizio delle arpie. Diremmo allora che le «vermene» sono «il sangue dei cimiteri» perché nascono dagli stessi defunti, che in esse quasi si reincarnano.

6-11. *eccoti... alte*: il fantasma emerge dal «buio» non tanto perché il poeta è «in un'età in cui ricordare giova più che non vivere nel presente» (Martelli 1977: 147), bensì perché si sta avvicinando alla tomba del padre. Questo si manifesta in un atteggiamento consueto di quando era in vita, mentre in piedi («erto»), senza lo «scialle» e il «berretto» che lo proteggevano dal freddo degli ultimi anni («dopo essersi buttato sulle spalle uno scialle di lana, ripetendo sempre in francese, chissà perché, "*il fait bien froid, bien froid*"»: *Dov'era il tennis...*), era intento a scrutare le luci nel mare («barbagli») al primo rumore che avvisava della presenza delle «chiatte di minatori», usate per il trasporto del materiale estratto dalle cave vicine.

12-13. *L'ombra... vigile*: se il *topos* affonda le radici nella *nékylia* dell'XI libro dell'*Odissea* (cfr. Bonora 1983: 109), il modello prossimo rimane a nostro avviso quello della *Commedia*, che costituisce un ipotesto attivo a vari livelli lungo l'intero arco della lirica. Clizia si fa qui veramente Beatrice, assumendo il ruolo di guida dell'oltretomba ed elargendo un insegnamento morale universale, che serva da monito sia per il padre che per il poeta. Si tratta di un *hapax*, poiché è la prima e unica volta in cui la donna proferisce parola, articolando il suo messaggio. L'identificazione dell'«ombra fidata» con Clizia non è sempre stata pacifica. Contini, basandosi su un'erronea lezione al maschile («giunto» al v. 41), aveva supposto si trattasse di quella «pura e altera del poeta giovane» (Contini 1974: 91), opzione decaduta appena apportata la correzione poiché, come ha sottolineato Avalle, anche un'ombra non cambia di genere (cfr. Avalle 1970: 39). Alcuni vi avevano letto un'allegoria della poesia (cfr. Bárberi Squarotti-Jacomuzzi 1963: 279) o una personificazione della coscienza (cfr. Martelli 1977: 155 e 199). Per Savoca era invece la madre morta a parlare, per lo stretto legame che viene a intrecciarsi con il fantasma del padre («Ho pensato per te») e per il paesaggio ligure (cfr. Savoca 1983: 388-398). In realtà le parole che l'ombra rivolge, in apertura di discorso, al padre timoroso dell'oblio sono perfettamente compatibili con il ruolo di intermediatrice presso Dio che Clizia ha definitivamente confermato nella *Primavera hitleriana* e anche l'ambientazione era già stata teatro di sue epifanie nelle *Silvae*. Troppi sono gli indizi che riportano a lei: l'«ombra» è «vigile» come per la «solitaria veglia» di *Nuove stanze*, la «fronte» ha «uno scarto / altero», che con gli «occhi ardenti», i «duri sopraccigli» e il «biocco infantile» costituisce un *senhal* inequivoco del *visiting angel* nonostante l'«intercambiabilità» degli attributi tra le figure femminili di cui avverte Avalle (Avalle 1970: 48). E infatti già Macchia, nella *Nota* editoriale del 1947, aveva scritto: «"L'ombra" che accompagna il poeta ogni attento lettore di Montale non stenterà a riconoscerla: ecco ancora la sua fronte, il "biocco infantile" e quella vita ardente che l'interno fuoco scorporò (e che "forse ritroverà la forma in cui bruciava Amor di Chi

la mosse e non di sé": la Clizia della *Primavera hitleriana*, Iride)». Per gli «occhi ardenti» Aversano ha richiamato «l'ardente occhio tuo nero» di Tosca (cfr. Aversano 1984: 67).

14-17. *e posa... infantile*: mentre Volpe posava *sulla colonna più alta*, a fare da piedistallo a Clizia è qui un'«erma», ossia un «pilastro sormontato da una testa umana barbata (per lo più raffigurante il dio Ermete [...])» (GDLI) solitamente collocato ai crocicchi, lungo le strade. Anche solo fonicamente è il luogo deputato dell'apparizione della donna, per il *pun* con il nome Irma pronunciato all'inglese (cfr. Rebay 1983: 291). Lo «scarto / altero della fronte», che si accompagna a uno stato corruciato («i duri sopraccigli»), riprende l'iconografia del *visiting angel* ormai assestata tra *Le occasioni* e *Finisterre*, ma è altresì simbolo di saggezza. Gli «occhi» sono «ardenti» di carità e amore divino, mentre il «biocco infantile» è la «nube dei capelli» della *Buferra* o la «frangia dei capelli che ti vela / la fronte puerile» della *Frangia dei capelli...*

18-22. *l'ombra... rattroppisce*: la sublimazione è tale che l'«ombra» di Clizia è inconsistente come quella dei defunti e può essere attraversata, come i corpi del *Purgatorio* dantesco («ombre vane, fuor che ne l'aspetto! / Tre volte dietro a lei le mani avvinsi, / e tante mi tornai con esse al petto»: *Purg.*, II, 79-81) e le anime dell'Ade classico, dalla luce del giorno incipiente (anche l'ora aurorale è propria della seconda cantica) o da «farfalle / vivaci». Persino la «sensitiva» (*Mimosa pudica*), pianta delle Leguminose le cui foglie si chiudono su se stesse appena toccate, non si «rattroppisce» se «sfiora» una creatura tanto incorporea.

23-30. *L'ombra... sé*: l'«ombra fidata», in cui si riconferma l'alleanza tra Clizia e i Lari in quanto l'aggettivo proviene direttamente dall'*Arca* («cani fidati»), sebbene con un precedente anche in *Purg.*, VII, 42, dove le «fidate spalle» sono quelle di Virgilio (cfr. Savoca 1983: 391), non è morta. È stata semmai «scorporata» dall'«interno fuoco» – che a nostro avviso può essere solo soggetto e non anche oggetto (cfr. invece Barile 2003: 427) –, dalla sua carità ardente, dal «cieco sole» che serbava in sé e infatti potrà forse ritrovare la «forma», lemma dantesco per 'corpo', in cui già ardeva l'amore divino, teso verso una prospettiva messianica ed ecumenica che superi lo stadio dell'egoismo («amor di Chi la mosse e non di sé»). Per l'espressione Savoca ricorda le parole di Beatrice nel II canto dell'*Inferno*, «amor mi mosse, che mi fa parlare» (cfr. Savoca 1983: 404, n. 36), ma potremmo aggiungere il paradisiaco «amor che move il sole e l'altre stelle» (*Par.*, XXXIII, 145), poiché Dio è colui «che tutto 'l ciel move, / non moto, con amore e con disio» (*Par.*, XXIV, 130-132). Il «muto che risorge» è invece il padre, morto nel lontano giugno del 1931 e pertanto «disincarnato» dal soggiorno nell'«oltretempo» dell'aldilà, quantificabile in «lunghi anni» solo a patto di convertire una dimensione eterna secondo criteri terreni, in una misura intellegibile da parte di chi è ancora «pesante», ossia in vita, dotato di corpo. Il poeta, rigidamente eretto («interito») sul «margine» che separa la vita dalla morte (e che quindi evidentemente non può ancora oltrepassare), non riesce a udire il dialogo tra le due ombre, che però si intuisce già vertere sul tema apertamente affrontato nella strofa successiva.

31-33. *ma l'altro... balzo*: il padre «sbigottisce e teme» che quel poco di memoria («larva di memoria») che lo tiene ancorato ai vivi, che la consolazione in cui si «scalda», ossia quella di essere ricordato dai figli, possa nullificarsi del tutto al nuovo «balzo» generazionale (cfr. Croce 1991: 59). Poiché anche «la via percorsa» da Montale volge ormai verso il termine, anche la foscoliana sopravvivenza negli affetti dei cari sta per vanificarsi, prospettandosi dunque il passaggio verso un'ulteriore Zona (e il «balzo» sarà allora anche questo, ma del resto le due interpretazioni vanno di pari passo), come descritto nel racconto *Sul limite* («a Zona II [...] comincia il processo di smaterializzazione [...]. Tuo padre aveva promesso di farsi vivo di là, ma per ora...»: *PR*: 190-191; «Potrai comunicare con Zona III più tardi [...]. Ma là la memoria è molto ridotta»: *PR*: 192).

34-40. *Ho pensato... dissolve*: alcuni hanno qui riconosciuto la presenza di Arletta, o come personaggio che si intrude a rammentare gli stessi «lidi», «battima» e «prode» che fecero da scenario anche alla vita del padre, pronunciando parole simili a quelle di Parseval per Irène in *O toi que j'eusse aimée* di Jaloux (cfr. Ioli 2002: 92), o come oggetto del discorso, a cui Clizia allude quando esorta ad abbandonare ciò che è solo sterile memoria «che funghisce su sé» (cfr. Lonardi 2003: 140). Resterebbero invece dell'opinione, condivisa dalla restante critica, che sia sempre Clizia a parlare, anche perché in tutto il testo si fa riferimento a due sole ombre («L'ombra fidata e il muto che risorge», «l'ombra viva e l'altra ancora / riluttante»). Infatti la «battima», ossia la battigia, «è la stessa / di sempre» nel ricordo del padre, «custode geloso dei luoghi che non mutano» (Macchia 1983: 300), mentre i «lidi» della donna (i «miei lidi») si distinguono dai suoi se il «mare» li «univa» (cfr. Gioanola 1986: 443), quando l'«ombra fidata» era ancora l'Irma che viaggiava dall'America all'Italia, una persona in carne e ossa non ancora sublimata in angelo («prima che io avessi l'alibi»). La natura «non si dissolve», resta immobile al di là del trascorrere delle umane esistenze, ma è tempo che il padre defunto da anni torni, «libero» dai residui legami alla terra (più che come aggettivo, leggeremmo «libero» come predicativo del soggetto), al cielo per compiere fino in fondo la metamorfosi. Un percorso che Clizia ha già in qualche modo compiuto, seppur con differenti modalità, nella *Primavera hitleriana*. Come intermediatrice, al pari di Beatrice, presso Dio, Clizia ha «pensato» per il padre del poeta, così come in *Proda di Versilia* il poeta aveva invocato per i propri morti «il compiersi di quella vita ch'ebbero / inesplicata e inesplicabile». Ma la memoria deve essere collettiva e la Cristofora ne è la custode («ho ricordato / per tutti»). La «rupe» simboleggia invece l'attaccamento alla passata esistenza e alla propria terra, essendo quella a strapiombo sulla scogliera di Monterosso (cfr. Ioli 2002: 92).

40-45a. *Io le rammento... sé*: anche Clizia non ha dimenticato la sua vita terrena e le proprie «prode», ma è comunque consapevole della necessità di un distacco. Perché «Memoria / non è peccato fin che giova», ossia finché è utile e contribuisce alla costruzione di un futuro, ma se supera quel limite virtuoso «funghisce su sé», in una sterile autoproliferazione di ricordi che genera solo *impasse*. Questo, e non la condizione in cui i morti precipiteranno una volta che tutti i vivi si saranno estinti con i loro ricordi (cfr. Scarpati 1973: 127), è il «letargo di talpe». Il monito di Clizia è infatti ora rivolto anche al poeta: come il padre ha bisogno di abbandonare senza ulteriori

indugi ciò che lo tiene ancorato a un mondo che più non gli appartiene, il figlio non deve più restare imbrigliato nella continua rievocazione del passato, incatenato al ricordo della relazione terrena con Clizia, al fatto che la «forza / che guida il disco di già inciso» sarebbe potuta essere «un'altra». Clizia non sta dunque parlando di Arletta e della sua regressiva attrazione, bensì di se stessa o, meglio, dell'immagine di sé che continua a perdurare nella mente di Montale. In *Botta e risposta I*, che infatti venne pubblicata in appendice alla traduzione francese della *Bufera* quasi ne facesse parte, un'altra voce femminile rimprovererà ad «Arsenio»: «Non dire che la stagione è nera ed anche le tortore / con le tremule ali sono volate al sud. / Vivere di memorie non posso più. / Meglio il morso del ghiaccio che il tuo torpore / di sonnambulo». Le «folaghe» sono uccelli acquatici della famiglia dei Rallidi, di cui una specie è la folaga americana (*Fulica americana*), che in eccezionali casi è capace di coprire lunghe distanze, attraversando anche l'Oceano Atlantico fino all'Europa. Chiameremmo dunque in causa questa più che la *Fulica atra*, che Lonardi cita ricordando l'abito analogamente scuro del borghese laborioso di fine Ottocento. Per il critico la folaga costituirebbe infatti il traslato della figura paterna, della sua fedeltà ai luoghi, tanto più che gli antichi la ritenevano stanziale (cfr. Lonardi 2011: 15). Secondo noi il parallelo è invece semmai da istituire con Clizia, la «voce» che al v. 41 dichiara: «son giunta con le folaghe».

45b-50. *Il vento... ricordo*: il sopraggiungere del giorno confonde l'ombra di Clizia («l'ombra viva») e quella del padre («riluttante» a compiere il «nuovo balzo») in un «mezzo» ('aria') denso e ostile (non ancora il «vuoto»: cfr. invece Luperini 1984: 113) come quello di *Due nel crepuscolo* – dove infatti veniva utilizzato il medesimo lemma scolastico-dantesco (cfr. Bettarini 2009a: 50) – che «respinge le [...] mani» del poeta invano protese, in un abbraccio mancato di virgiliana e dantesca memoria (cfr. Luperini 1984: 113). Più che un'opposizione all'abbandono sentimentale (cfr. Gioanola 1986: 443), agisce probabilmente un divieto per il poeta di superare la soglia, visto che già prima era rimasto «interito / sul margine» senza poter partecipare al dialogo. Una «fossa» lo separa infatti dal compiersi di quello «scatto del ricordo» che Clizia è venuta a reclamare per il padre, mentre il «respiro» del poeta si spezza a quella vista (anche il mancamento del respiro è coerente con il tessuto dantesco della lirica: cfr. Scarpati 1973: 127), nell'attimo culminante («punto dilatato») in cui si sveglia il vuoto.

51-55. *Così... ritrovarci*: in questo stadio si «svela», non ancora razionalizzato, articolato in «immagini» o «parole», ma appunto solo come sensazione confusa («oscuro senso»), che quindi interpreteremmo come 'sensazione' e non come 'significato') di cui possediamo un vago ricordo («reminiscente»), il «vuoto inabitato» che ci circonda, che precede la nascita («che occupammo») e che ci attende dopo la morte per risucchiarci in un leopardiano nulla («che attende fin ch'è tempo / di colmarsi di noi, di ritrovarci»). La terminologia («reminiscente», «ritrovarci») sembrerebbe seguire le coordinate di un'anamnesi platonica, ma in questo caso la memoria archetipica coincide con il «vuoto» e non con un «senso» orfico-cristiano (cfr. Macrí 1996: 148), né con una vita segnata da sempre (cfr. Jacomuzzi 1978: 44). L'animismo dell'immagine, quasi un utero invisibile in cui morendo torneremo a far parte (cfr. Cambon 1963:

136), non esclude il fatto che qui si tratti di un nulla plenario (cfr. Gioanola 1986: 439; Croce 1998: 486; Luperini 1984: 113). Montale stesso spiega il passo, nella lettera al traduttore Angelini (citata in Barile 2003: 428), come «le vide inhabité qui se fait en nous juste avant que nous disions oui à la vie: le vide qui se fait dans la pendule une seconde avant que ne sonne l'heure».

## L'ombra della magnolia...

Publicata per la prima volta in «Le Tre Venezie», a. XXI, n. 10-11-12, Padova, novembre-dicembre 1947, con la data «1947» e il sottotitolo «Altra lettera non scritta». Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

La presa di coscienza della necessità di una svolta e quindi il disancoraggio da una memoria che era ormai diventata solo «letargo di talpe» portano al definitivo distacco da Clizia, che qui campeggia un'ultima volta nell'«oltrecielo» visibile solo di scorcio dal poeta, indomita, inflessibile («non te [...] flette / il brivido del gelo»), votata al sacrificio («le stimme del tuo Sposo»), immolata per la redenzione dell'umanità («perché la guerra fosse in te»), eppure anche così umanamente «fragile», delicata creatura al pari di una «morbida / cesena». Nell'*Ombra della magnolia...* si riassumono dunque le caratteristiche che nel corso della raccolta hanno progressivamente costruito la fisionomia della donna angelo, in un'ultima epifania che ne suggella l'altissima missione e insieme l'irreparabile separazione dal «destino» del poeta («Non è più / il tempo dell'unisono vocale»).

È la chiusura di un ciclo: se *La bufera* aveva aperto il terzo libro montaliano su un saluto («mi salutasti – per entrar nel buio»), sottintendendo quindi l'implicita promessa di un nuovo incontro, si pronuncia ora un «Addio» perentorio. Stesso procedimento stilistico nella combinazione dello scalino versale e del trattino, ma stavolta per far risaltare nella lapidarietà dell'isolamento la fine di quel rapporto e, con esso, di quell'estrema, temeraria scommessa tentata nelle *Silvae*. Sull'opportuna «durata» dell'«ultimo / (presumibile) addio» si ragiona, ormai a distanza di anni, in *Il mio cronometro svizzero aveva il vizio...* di *Altri versi*, decretando infine che «Non c'è manuale / di Erotica che illustri degnamente / la scomparsa di un dio». Al sottotitolo che *L'ombra della magnolia...* recava in rivista, «Altra lettera non scritta», con chiaro ammicco alla finisterriana *Su una lettera non scritta*, si riallaccerà anche un'altra poesia composta dopo «un lasso di più lustri» come *Una lettera che non fu spedita* del *Quaderno di quattro anni*, dove si rammenta la discrezione «che gli estorse / con sorrisi e blandizie il Nume incognito / per cui vale la pena di vivere e morire».

Anche sulla base di queste concordanze leggeremmo nel «nume illimitato» un'allusione alla stessa Clizia (all'assolutezza del suo messaggio e all'influenza da lei esercitata sul poeta) piuttosto che un riferimento al dittatore divinizzato e acclamato dai fedeli (cfr. invece Macrí 1996: 171). Ed è proprio questa fascinazione incondizionata, questo potere per l'appunto «illimitato» su colui che nel *Tuo volo* si era dichiarato suo «fedele» che alla fine della parabola delle *Silvae* vengono meno. Non tanto le virtù di Clizia dunque, che permangono inalterate tanto da suscitare «oggi e sempre / venerazione» (*Clizia nel '34*) per «chi era e sarà folgorata dal sole» (*Una*

*lettera che non fu spedita*) per l'eternità dell'«oltretempo» a cui ormai appartiene. È l'annessione del poeta adorante al suo progetto a decadere, il rapporto tra i due a modificarsi irreversibilmente. Come ha giustamente notato Luperini, *L'ombra della magnolia...* segna la dissociazione tra divino e terreno, tra l'«oltrecielo» e il «secco» greto in cui si dibatte l'uomo (cfr. Luperini 1986: 130).

Non quindi un ribadito invito a saltare nella trascendenza e a vincere l'alterità tramite la migrazione della morte (cfr. Cambon 1963: 130-131), ma semmai la fuga (anche se «l'orgoglio / non era fuga, l'umiltà non era / vile» come verrà precisato in *Piccolo testamento*) dal pericolo di morte insito nella strada scelta dalla donna (cfr. Luperini 1984: 127). Il «cèfalo» che per fede si «getta» verso di lei salta in «secco». Se in *Domande senza risposta* del *Quaderno di quattro anni*, quando non ci sarà più «depositaria del mio cuore / che non sia nella bara», la posizione di Montale può tornare a mitigarsi, in un «A presto, / adorate mie larve!», un netto e reciso «Addio» è ora necessario, tanto che è il soggetto a pronunciarlo, a deciderlo, a differenza di quel saluto che all'inizio del percorso aveva invece dovuto passivamente subire. D'ora in poi Clizia tornerà nella poesia montaliana completamente ripensata, cristallizzata nel ricordo (citazionista e autoesegetico) di un passato lontano e irreversibilmente chiuso, riumanizzata e ridimensionata in chiave parodica, o contemplata nell'impalpabile, irreale dimensione onirica («il mio sogno di te non è finito»).

*Exit Clizia; entra in scena Volpe.* Quando la musa americana tornerà sul palcoscenico, lo farà ormai sostanzialmente nel ruolo di Irma. Della creatura angelica resta appunto solo il «sogno». Da questo momento inizia la discesa verso la dimensione immanente dell'esistere, consacrata nelle «uova / marmorate, divine», custodite sottoterra, del *Gallo cedrone* (cfr. Barile 1989: 272). L'abbandono è di conseguenza anche quello di un certo tipo di lirica, dello stile tensivo e sublime finora perseguito. «Vibra intermittente / in vetta una cicala», in un canto prossimo allo spegnimento se la «lima che sottile / incide tacerà» e la «vuota scorza / di chi cantava sarà presto polvere». Le implicazioni dell'immagine risultano più chiare alla lettura di uno scritto teorico del 1961 confluito in *Auto da fé, Ammazzare il tempo*, in cui Montale sostiene che «la filosofia d'oggi [...] afferma che la vita deve essere vissuta, non pensata, perché la vita pensata nega se stessa e si mostra come un guscio vuoto» (*SMA*: 219). Sebbene lì l'analisi abbia un intento polemico, la «cicala» si è in qualche modo trasformata in «vuota scorza» per un'ipertrofia della *pars cogitans*, per un eccesso di misticismo e rigore intellettuale che ha «scorporato» la vita della sua primaria essenza, che è istintualità, terrestrità, immediatezza e anche accoglienza di prospettive 'in minore' epperò tangibili. Di tutto ciò, insomma, che verrà recuperato nei *Madrigali privati*.

Del resto ai tempi di una guerra così palesemente manichea, dove era richiesto solo il coraggio di intraprendere una titanica battaglia contro lo scatenamento delle forze inferi, «Spendersi era più facile, morire / al primo batter d'ale, al primo incontro / col nemico, un trastullo». È nel clima di delusione post-resistenziale (cfr. Croce 1991: 58) che «Comincia [...] / la via più dura», quando «Gli altri arretrano e piegano». La chioma della «magnolia» non si è infatti rivivificata dopo la (temporanea, in quanto il male ontologico non può essere cancellato) sconfitta dei nemici, che avevano messo in pericolo i valori ad essa legati. La pianta anzi «si sfoltisce» e se «i bocci paonazzi / sono caduti» perché, come si dirà alla fine, «è l'autunno, è l'inverno», il

rastremarsi della sua «ombra» protettrice è soprattutto dettato dall'assottigliarsi di quel mondo larico finora celebrato e affidato al patronato di Clizia.

Un'«ombra [...] livida» subentra all'«ombra della magnolia giapponese», che allora qui funziona soprattutto come gradino d'appoggio per il rimando melico, in nome di quell'«unisono vocale» perduto, alla *Madama Butterfly*. Il calco dalla prima parte del II atto, «un po' per non morire / al primo incontro», è puntuale, compresa la riproposizione dell'*enjambement* dopo «morire» e con l'inserzione della zeppa «al primo batter d'ale» che ne svela la chiave ricostruendo il nome dell'eroina (cfr. Aversano 1984: 67-68; Lonardi 2003: 109). Tutta la lirica è giocata su un sottotesto di allusioni musicali («Vibra intermittente / in vetta una cicala», «il tempo dell'unisono vocale», «La lima che sottile / incide tacerà», «la vuota scorza / di chi cantava»), a dimostrazione che ciò che si sta lasciando non è solo la guida di Clizia, ma anche il canto poetico implicato. E, parimenti, il *labor limae* (la «lima che sottile / incide») è anche la dantesca «dispietata lima» di *Così nel mio parlar voglio esser aspro...* e il frinire ('limio' appunto) della «cicala», a sua volta voce lirica e voce innamorata del poeta (cfr. Macrí 1996: 170-171).

L'affievolirsi di essa porta a inserire con maggior discrezione le fonti letterarie, con una rastremazione che inizia a tendere all'asciuttezza. A questo proposito è sintomatico l'epigrafico «Addio», che riprende il finale del frammento della shakespeariana *Midsummer-Night's Dream* tradotto e intitolato da Montale *Piramo e Tisbe*, «così Tisbe muore, / amici. Addio, addio», che già aveva ridotto la sequenza ternaria dell'originale («thus Thisby ends: / adieu, adieu, adieu»). Rientra in filigrana anche il modello leopardiano, qui a livello sintattico, nel «ma non te consueta / dal sole [...] non te fragile / fuggitiva [...] flette / il brivido del gelo» che ricorda la forza di alcune avversative della *Ginestra*: «Non io / con tal vergogna scenderò sotterra», «ma non piegato [...] ma non eretto / con forsennato orgoglio».

Strofe unica di ventisei versi, che incastona in una sintassi piana e prevalentemente paratattica un periodo sospeso per l'intermissione di frasi subordinate e di enumerazioni tra l'oggetto e il verbo», dove la tensione è mantenuta dall'inversione tra complemento oggetto e verbo (Bozzola 2007: 109).

Accentuando la tendenza delle ultime liriche, sono più le iterazioni («ombra», v. 1 e v. 23; «tempo», v. 5 e v. 6; «primo», v. 9; «non te», v. 11 e v. 14) che le rime (*vocale:d'ale, divora:ora:adora*).

\*

1-3. *L'ombra... caduti*: la «magnolia», albero larico per eccellenza nel sistema simbolico montaliano (cfr. Macrí 1996: 171), minacciato fin dall'inizio della raccolta, «si sfolta» ulteriormente, perdendo i suoi «bocci paonazzi» per l'avvicinarsi dell'inverno. La varietà «giapponese» (*Magnolia obovata*) ha infatti, a differenza della *Grandiflora*, foglie decidue. I fiori sono bianco-giallastri con stami rossi, ma sono



soprattutto le grandi infiorescenze ovoidali che seguono il loro sbocciare ad essere «paonazze». Il venir meno dell'«ombra» protettrice della pianta segna anche l'acquiescersi della titanica battaglia che era al centro di *Finisterre* e delle *Silvae*, il tramonto definitivo della speranza in una palingenesi collettiva, la chiusura del ciclo del *visiting angel*.

3-7. *Vibra... fedeli*: anche il canto della «cicala», *alter ego* del poeta, diventa «intermittente», poiché l'«unisono» con Clizia, la condivisione delle vicende terrene e della missione redentrice appartengono ormai al passato. È finito il «tempo del nume illimitato», ossia delle grandi ideologie capaci di rinvigorire («rinsangua») i «fedeli» nelle proprie convinzioni ma al tempo stesso di distruggerli («divora»), e con queste il potere incontrastato assunto da Clizia, anch'essa divinità assoluta per il poeta e nella lotta contro il nemico. Il «nume» tornerà infatti più volte a designare la donna, così come i «fedeli» si ricollegano al «fedele» d'amore del *Tuo volo*.

8-11. *Spendersi... dura*: era in fondo più semplice, quasi un'impresa da compiere con leggerezza («trastullo»), affrontare la lotta, scegliere in uno slancio eroico la strada del sacrificio («spendersi») trovando immediatamente la morte, al primo scontro col nemico. Il momento più duro è il presente post-resistenziale, verso il quale emerge l'amara delusione (cfr. Croce 1991: 58). In questi versi è celata una citazione dalla *Madama Butterfly* (il «morire / al primo incontro» della prima parte del II atto), con tanto di indizi che forniscono la chiave, come il «batter d'ale» che ricombina le componenti del nome *Butterfly* e la varietà «giapponese» della «magnolia» (cfr. Aversano 1984: 67-68). Ma Lonardi sottolinea l'uso parodico, che ricontestualizza il dramma pucciniano nel giudizio *a posteriori* che Montale dà degli anni appena trascorsi e delle impulsive corse al martirio (cfr. Lonardi 2003: 109).

11-14. *ma non te... fiume*: la struttura ricalca quella della strofa finale della *Ginestra* («ma non piegato [...] ma non eretto / con forsennato orgoglio»), mettendo in risalto il pronome («te») con il binomio avversativa-negativa e la posticipazione del soggetto. Anche l'immagine delle forze avverse che non piegano il fiore deriva dalla *Ginestra*, poiché «il brivido del gelo» non «flette» Clizia-girasole, cioè colei che è «consunta / dal sole e radicata» (e il «consunta / dal sole» ricorda i «labbri [...] aridi» dell'*Orto*). Ma la donna è anche, sempre nel solco delle metafore ornitologiche che la caratterizzano, una «cesena» che sorvola le terre fredde del Nord dove si è trasferita, incorruttibile epperò «morbida», delicata creatura.

14-19. *non te... gelo*: Clizia è anche umanamente «fragile» e «fuggitiva», non stanziata e acquietata in un luogo perché foriera di una salvezza universale, per cui non contano distinzioni geografiche («zenit» e «nadir» sono rispettivamente il punto della volta celeste sopra la testa dell'osservatore e quello diametralmente opposto; «cancro» e «capricorno» sono i due tropici). Nell'aver assunto su di sé il peso della «guerra» consiste il suo sacrificio, condiviso dai fedeli che hanno riconosciuto in lei la Cristofora («le stime del tuo Sposo»).

19-20. *Gli altri... piegano*: coloro che non hanno avuto invece il coraggio di seguirvi o non hanno «ravvisato» in te il «segno» («Giusto era il segno» sarà ribadito in *Piccolo testamento*) si arrendono («arretrano / e piegano»).

20-23. *La lima... piedi*: la «lima» è *in primis* quella dell'arte poetica, che cesella con pazienza («sottile incide») i testi («Non saprei spiegare come la poesia nasce in me: so solamente che ogni mia poesia è preceduta da una lunga e oscura gestazione»: *SP*: 577); ma è anche quella del tormento amoroso (la «dispietata lima» di *Così nel mio parlar voglio esser aspro...*) e il limo della cicala (cfr. Macrí 1996: 171), che sarà presto «vuota scorza», sbriciolata «sotto i piedi» al pari della «tarma che la [...] suola» del prigioniero «sfarina sull'impiantito», lasciando uno «smeriglio di vetro calpestato» come in *Piccolo testamento*. Il «guscio di cicala» era già stato «scrollato» dall'«acacia ferita» nel mottetto *Non recidere, forbice, quel volto...*, ma, tenendo conto del «processo di vocabolarizzazione» con cui agisce la memoria montaliana (cfr. Avalor 1970: 35), il sintagma deriva forse dalla «secca scorza» del *Ciocco* pascoliano, già dispensatore di numerosi prestiti.

23-26a. *L'ombra... novilunio*: l'«ombra» non è più quella protettrice della «magnolia», ma è un'«ombra [...] livida» come quella che verrà prodotta dalle «ali di bitume» dell'«ombroso Lucifero» di *Piccolo testamento*. Ma accettare ancora una volta di credere nella speranza di cui Clizia è portavoce, «gettarsi» a capofitto nell'«oltrecielo» del suo misticismo comporterebbe la morte del poeta, così come il «cèfalo», ingannato dall'assenza di luce lunare («novilunio»), salta in «secco» decretando la propria fine (cfr. Luperini 1984: 128). In *Una spiaggia in Liguria*, uscita con il titolo *Ricordo di una spiaggia* nel 1943 e ora riunita in *Prose varie di fantasia e d'invenzione*, sono spiegate le ragioni della metafora: «Qualche grosso cefalo aveva trafitto addirittura le maglie e sospeso metà da una parte e metà dall'altra del velo iridescente luccicava in modo strano, come ingigantito. Sotto i paglioli saltavano e sciaguattavano i pesci delle altre retate. Il fondale della spiaggia, ripidissimo di pendio, permetteva di circuire perfettamente qualche breve insenatura e di chiudere così nel tramaglio una striscia di mare alta pochi palmi e vicinissima alla battima. Se è scuro di luna e si lavora in silenzio si può esser certi che i pesci boccheggianti al fresco sull'ultimo margine dell'acqua, quasi in secco, non si accorgono del tranello» (*PR*: 657).

26b. *Addio*: anche il frammento *Piramo e Tisbe*, tradotto da Montale dal *Midsommer-Night's Dream* di Shakespeare, si conclude con la morte di Tisbe, che al chiaro di luna pronuncia un «Addio, addio». Nell'*Ombra della magnolia...* l'«Addio» è quello del poeta a Clizia: è matura ormai un'altra fase poetica e Volpe è pronta a rientrare per dominare la scena dell'ultimo atto della *Bufera*.



## Il gallo cedrone

Pubblicata in «La Fiera Letteraria», a. IV, n. 21, Roma, 22 maggio 1949 e presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

In una lettera a Contini del 4 maggio 1949 Montale ne annuncia la stesura: «Ho scritto un'altra poesia, "il gallo cedrone", ma sono troppo giù di corda per copiarla». In data 7 giugno spedisce invece all'amico una versione in inglese, precisando la dedica:

Ti unisco invece il gallo cedrone, dedicato a Guido Peyron pittore e cuoco.

Where you after the brief shot lower  
(your voice seethes, black-red  
salmis of sky and earth at slow heat)  
also I shelter, I too burn in the gutter.

Your sigh asks for help. 'T was sweeter  
to live than to sink into this jelly,  
easier in the wind to undo than  
here in the slime, crusted on the flame.

I feel in my chest your sore, beneath  
the colt of a wing; my burdened flight  
probes a wall and of us only some feathers  
upon the hoary ilex remain.

Grapples of rostrums, loves, nests of eggs  
marbled, divine! Now the jemmy sprout  
of the perennial plants, like the grub  
sparkles in the gloom, Jupiter is buried.

La traduzione non è tuttavia d'autore come affermato nell'apparato di *OV* (cfr. *OV*: 969), bensì, come ha segnalato la Barile (cfr. Barile 1997: 53-58), di Elémire Zolla, amico della Spaziani. È infatti Montale stesso a dichiararlo inviando, il 13 giugno, il medesimo testo ad Arthur Broyars, editore della rivista «Mandrake», dove effettivamente nel numero 7 del 1950-1951 usciranno *Seven Poems* di Montale, tra cui *The Wild Cock*, ma nella diversa traduzione di Bernard Wall.

Due copie, una dattiloscritta e una manoscritta, di cui è difficile stabilire la precedenza, sono state ritrovate dalla Grignani nel Fondo Spaziani. La prima ha una correzione manoscritta che aggiusta «incrostati nel limo, sulla fiamma» del v. 8 nel definitivo «qui nel limo, incrostati sulla fiamma», la cassatura a penna della dedica a

Peyron e l'erronea lezione «Zuffe di nidi, amori, nidi d'uova» del v. 13 che passerà in 47P e in tutte le edizioni precedenti *OV*. La seconda, stesa a penna sul retro della copia dattiloscritta dell'*Anguilla*, è inviata alla Spaziani probabilmente in data 14 aprile 1949 («ho copiato il Gallo in ufficio ma qui non ho la penna che funzioni e debbo completare a macchina sia l'*Anguilla* che queste poche righe»), con dedica «a G. P. pittore e cuoco» e la variante «ferita» al posto di «piaga» al v. 9 (cfr. Grignani 1998b: 98-99). L'attrazione della lirica nella sfera d'influenza di Volpe è testimoniata dai versi mandati il 18 giugno alla Spaziani, «You are my Goddess leaving the bathroom, / you are my fireworm shining in the gloom, / my life, my strife, my Doom», dove la lucciola che brilla al buio («my fireworm shining in the gloom») ha il suo precedente nel «bruco» che «luccica al buio» del *Gallo cedrone*, che nella versione inglese di Zolla reca appunto «gloom». Il 25 giugno, inoltre, Montale scrive a Maria Luisa: «I am crusted on the fire like the Valtellina wood-cock» (cfr. Grignani 1998b: 114-115). Riguardo alla traduzione per «Mandrake», il 28 maggio il poeta chiede alla Spaziani: «Porta tutte le tue poesie, porta la lettera di Mandrake e la poesia, porta le tue poesie tradotte da Elemire e il Gallo cedrone tradotto»; e il 16 marzo 1950: «IMPORTANTE: se El. ha copia della sua traduz. del Gallo cedrone portamela, è urgente» (cfr. Grignani 1998b: 98-99).

La poesia, come scrive Montale a Contini il 7 giugno 1949, è dedicata a «Guido Peyron pittore e cuoco» e infatti l'*incipit* è tutto giocato sui due poli della pittura e della cucina (cfr. Barile 1998: 95). Ma nella parallela produzione in prosa a preparare e assaggiare il «gallo cedrone in salmi» è un «gruppo di *gourmets*, di buongustai non quantitativi, ma qualitativi» di Aleppo, che «di settimana in settimana» imbastiscono una gara culinaria. Il guasto della macchina che introduce una sosta forzata *sulla strada di Damasco* porta infatti all'incontro tra il poeta *reporter* e il signor Matoufli, «un grosso mercante di tessuti [...] impegnato in una dura partita perché la domenica precedente un gallo cedrone in salmi, stracotto e convenientemente imputridito, non troppo asciutto, anzi annegato in una certa bagnetta densa e pure *coulante*, fatta d'olio di girasole e di olive pestate, era riuscito a distanziare di gran lunga tutti gli altri concorrenti» (*PR*: 293). A tale ghiottoneria Matoufli risponderà con una «polpessa [...] cotta nella stufa a lento fuoco» (*PR*: 293-294). La prosa, riunita poi in *Fuori di casa*, è dello stesso anno della lirica – appare infatti sul «Corriere della Sera» l'11 gennaio 1949 – e fornirà, come abbiamo visto nei *'Flashes' e dediche*, il materiale a *Sulla colonna più alta* e *Siria*, ossia a due poesie non a caso per Volpe.

Come sottolinea infatti la Grignani, la morte del soggetto celebrata nel *Gallo cedrone* e la delega della resurrezione a una vitalità naturale, esterna e tutta terrestre, si chiariscono solo tenendo conto della nuova passione per Volpe (cfr. Grignani 1998b: 114). Il sottofondo della lirica è latamente religioso (e la scelta dei due specifici traduttori sembra essere mirata a una sua valorizzazione), riproponendo il sacrificio del gallo cotto in «salmi» quello di Cristo sulla croce, con tanto di «piaga» nel costato (cfr. Barile 1998: 94: 96: 101 e 103). La mediazione può essere stata fornita dall'albatros-anima, empiamente ucciso dal protagonista, di *The Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge, già citato come possibile modello da Lonardi (cfr. Lonardi 2000: 39). Ma si tratta, come ha precisato Luperini, di una sacralità profana, che rinasce sotto l'insegna pagana di un «Giove [...] sotterrato» (cfr. Luperini 1984: 137), e totalmente

immanente come le «uova / marmorate, divine» che garantiscono con la loro fecondazione la sopravvivenza.

Il gallo è infatti un simbolo solare, allo stesso tempo di fertilità e di resurrezione (e in questo senso tradizionalmente legato alla figura di Cristo). Anche l'urogallo (o gallo cedrone appunto), uccello della famiglia dei Tetraonidi dal piumaggio variegato sulle tonalità del marrone e del nero, unisce dunque «cielo e terra», così come il suo precedente cosmogonico, il leopardiano gallo silvestre, caratterizzato dalla stessa duplice natura, giacché «tra il cielo e la terra, o vogliamo dire mezzo nell'uno e mezzo nell'altra, vive» (cfr. Barile 1998: 95). La resurrezione, anzi, risiede proprio nel vitalismo istintivo, animale delle «Zuffe di rostri» e degli «amori», che nell'*Anguilla*, non per niente «freccia d'Amore in terra», saranno i «paradisi di fecondazione». La speranza di un riscatto può ormai essere affidata solo al quaggiù, a un'esistenza che non disdegni di compromettersi con il «limo» e con il «magma». Solo abbassandosi e accettando l'«ossimoro permanente» del reale, il poeta e la sua poesia possono continuare a vivere. Tramontato il grande sogno nel nome di Clizia, constatata definitivamente l'inattuabilità di quell'ideale messianico e universale, non resta che conservare la *lux*, il «tenue bagliore» residuo nel «buio» della terra, finché non potrà riaccendersi, ma restando stavolta in un ambito del tutto privato e quotidiano.

L'uccello sofferente diventa, da *senhal* della donna angelo, *alter ego* del poeta, che vi si identifica, allineandosi a un immaginario collaudato che va dal passero solitario di Leopardi all'usignolo di Keats e Shelley, fino all'albatros di Baudelaire, con il quale ha in comune anche la sorte di re scoronato, umiliato, ridotto in cattività (cfr. Lonardi 2000: 38-40). Non è allora forse un caso che *Il gallo cedrone* consti di quattro quartine, esattamente come la poesia di Baudelaire dedicata a «l'inferme qui volait» (cfr. Lonardi 1980: 172). Su questo ipotesto principale si accavallano altre suggestioni: Hopkins per l'incarnarsi del divino nella *Bellezza cangiante* delle «uova / marmorate» (cfr. Barile 1998: 96) e Dante per il 'basso' culinario<sup>1</sup>. Nella quinta bolgia, infatti, le anime dei barattieri sono punite con l'immersione nella pece bollente, non diversamente da come «i cuoci a' lor vassalli / fanno attuffare in mezzo la caldaia / la carne con li uncin, perché non galli» (*Inf.*, XXI, 55-57), in una «pegola» così «spessa» (*Inf.*, XXI, 17) che Dante può affermare di non riuscire a vedere «in essa / mai che le bolle che 'l bollor levava, / e gonfiar tutta, e riseder compressa» (*Inf.*, XXI, 19-21). E nel «bogliente stagno» (*Inf.*, XXII, 141) riservato ai «lessi dolenti» (*Inf.*, XXI, 135), «cotti dentro da la crosta» (*Inf.*, XXII, 150), ci finisce anche il diavolo Calcabrina in cerca di «zuffa» (*Inf.*, XXII, 135), per uscirne poi con «inviscate l'ali» (*Inf.*, XXII, 144).

Le similitudini con *Il gallo cedrone* sono numerose: il contrappasso della cottura «a lento fuoco», il lessico culinario, il ribollito lì della pece e qui della «voce» del volatile abbattuto, la «pegola spessa» come il «magma» limaccioso, le due differenti e pur analoghe «zuffe», la «crosta» che avvolge anche il gallo e il poeta «incrostati sulla fiamma», il «fosso» tartareo, le «ali» raggrumate, la fonicità di Calcabrina che trasmigra nell'«ilice brinata». Al di sotto di un testo di tutt'altro tono complessivo inizia

<sup>1</sup> A questo proposito devo ringraziare Francesco Pugliese per il suggerimento dei dantismi presenti in questa lirica.

dunque a farsi strada una diversa poetica, un filone gastronomico-escrementizio che emergerà da *Satura* in poi, con qualche altra anticipazione nel *Sogno del prigioniero*. Ma il ricorso all'*imagery* dantesca può arricchirsi, nello specifico, di un ulteriore significato. Già Marchese aveva parlato di «masochistico autosacrificio [...] in analogia con il patimento della procellaria» (Marchese 1977: 154): siamo infatti di fronte a un evidente «cerimoniale di autoumiliazione e di martirio» (Grignani 1998b: 111), necessario preludio alla rinascita.

Come in Dante, allora, l'abbassamento scatologico è funzionale al fine escatologico, per cui l'autopunizione e l'espiazione sono tappe ineludibili. Già Clizia aveva dovuto compiere un simile cammino, inabissandosi nel «buio» per risalire «di giù» e proseguire poi l'anabasi fino all'«oltrecielo»; ora è in qualche modo il turno del poeta. Nelle prime *Silvae* era infatti stato compiuto un tentativo, nella ricerca di una fusione con Iride, di compenetrazione della sua nuova forma per riattingerne la sostanza («la tua forma era il mio / respiro nascosto»), il «pensiero di Dio», l'alterità. Questa strada, impraticabile proprio per l'assenza delle premesse che avevano invece caratterizzato l'*itinerarium* della donna, certo non improvvisatasi *visiting angel*, aveva poi finito per allargarsi al totale ripensamento del passato, al recupero e sintesi olistica dei vari capisaldi della propria vita nell'ansia di conferire loro un senso in grado di redimerli. Ma l'unica soluzione che infine si prospetta anche al poeta è quella di esperire in prima persona gli inferi, anche se la via del riscatto che da essi si aprirà avrà esiti molto diversi dall'ascesa celeste dell'angela, restando scavata nel «solco / pulsante» (*Da un lago svizzero*) della terra, tanto che solo con Volpe verranno «espiate le mie colpe» (*Anniversario*).

L'autocondanna a morte avviene insomma nell'identificazione del soggetto con l'oggetto (cfr. Contini 1974: 93), nell'affratellamento dell'io all'«animale totemico» come era accaduto nel finale della *Ballata scritta in una clinica* (Lonardi 1980: 180). Sintomatico è infatti il progressivo slittamento dal tu all'io al noi (cfr. Contini 1974: 94), essendo questo tra l'altro già insinuato nell'ambiguità del plurale che conclude la seconda strofa («incrostatì»). La chiusa della lirica riprende invece un verso carduciano, «Muor Giove, e l'inno del poeta resta» (*Dante, Rime nuove*), esplicitamente rovesciato molti anni dopo nell'*Élan vital*, dove «Muore Giove, Eccellenze, e l'inno del Poeta / NON resta» (cfr. Lonardi 1980: 184). Nel *Gallo cedrone* si compie dunque il sacrificio dell'io-Giove, mentre l'«inno» vacilla sul crinale, tra la sorte che avrà poi appunto nel *Diario del '72* e la sopravvivenza di una labile traccia, pronta all'occorrenza a riemergere dal fango, sebbene in tutt'altra veste. L'interramento della poesia alta non è infatti che un preludio alla sua rinascita (cfr. Luperini 1984: 138), poiché la «gemma» augurale della *Primavera hitleriana* «luccica» ora «al buio», come «bruco» che scaturirà in farfalla (cfr. Macrí 1996: 168); una farfalla che prenderà il nome di Volpe, la quale, «prima ancora di essere battezzata, entra agilmente in un sogno già sognato, in un solco già segnato» (Bettarini 2009a: 319).

Ma, come ha acutamente notato Lonardi, l'abbattimento del gallo rappresenta altresì l'«impossibile continuazione della regalità infantile nel mondo adulto», giacché l'uccisione del «Padre come *vir*, come potenza e regalità assoluta» è allo stesso tempo quella della parte «infantile-onnipotente, dell'io» (Lonardi 1980: 182 e 183; ma per l'incorporazione del Padre ucciso cfr. Noferi 1997: 178-179). Il mondo e gli anni della fanciullezza erano non a caso stati rievocati in *Proda di Versilia* e nell'ambianta-

zione ligure di altre *Silvae*, mentre qui, nel momento del loro sacrificio, sono solo accennati tramite la riattivazione di alcuni moduli degli *Ossi* come «volo» e «muro», che tuttavia stanno a testimoniare il legame (cfr. Lonardi 1980: 178).

Quattro quartine di regolari endecasillabi, ma prive del consueto schema rimico, sostituito da una fitta rete di richiami fonici alternativi (cfr. Bozzola 2006: 36). Nel primo blocco, ad esempio, la compattezza tetrastica è mossa all'interno dalla rima *sparo:riparo*, che anticipa la chiusura della strofa al primo emistichio dell'ultimo verso, poi rilanciato dal chiasmo «anch'io riparo, brucio anch'io nel fosso». Questo va a sua volta a rimare con il «rosso» del composto «rossonero», in consonanza con «sparo» e assonanza con «cielo», a emulazione rispettivamente della rima esterna e al mezzo. Leggermente dislocata è anche la rima *volo:solo* della terza quartina, mentre la trafila *lento:vento:Sento* garantisce, insieme ad altre consonanze quali quella tra «fiamma» e «gemma», un legame verticale interstrofico.

Lo schema richiama comunque quello dell'*Albatros* baudelairiano, che funziona anche da ipotesto tematico, riallacciandosi altresì ai lontani *Ossi* e, per il cesello interno, ai *Mottetti* (cfr. Lonardi 1980: 172-174). Gli intingoli della maestria di Peyron omaggiati nella dedica sono, insomma, anche quelli dell'abilità poetica (cfr. Bettarini 2009a: 319).

\*

1-4. *Dove... fosso*: inizia fin da subito l'accostamento tra il gallo cedrone e il poeta, che cade («riparo» è verbo intransitivo, solitamente usato nell'accezione di «trovare asilo e ospitalità», «trovare scampo, mettersi in salvo», ma testimoniato anche nel senso di «andare a finire», per esempio nel verso di Giacomo da Lentini «chi ben ama ripara in dolore»: GDLI) nello stesso luogo dove il volatile è precipitato, ferito a morte da un colpo di fucile. Non vedremmo però un'analogia tra il canto d'amore del gallo, auscultato dai cacciatori per individuarne la posizione, e la denigrazione del poeta a causa della sua arte (cfr. invece Carpi 1971: 120), anche perché qui è il soggetto stesso a immolare il proprio bagaglio lirico, bruciando anche questo nel «fosso» per un'auspicata rigenerazione (ma per il «fosso» come declinazione della cripta conservatrice cfr. Noferi 1997: 179). La «voce» che «ribolle» è il gorgoglio strozzato che l'animale emette dalla gola lacerata, per cui il «rossonero» non ci sembra tanto riferirsi al colore del piumaggio (cfr. invece Barile 1998: 95), bensì all'amalgama di terra e sangue che si forma. Nel destino del gallo, la cottura «a lento fuoco» del «salmi» coniuga anche, al pari del gallo silvestre leopardiano (cfr. Barile 1998: 95), le due dimensioni di «cielo» e «terra», perché il regale uccello abituato a «disfarsi al vento» è baudelairianamente costretto al suolo (cfr. Lonardi 1980: 172), ma anche perché la rinascita può avvenire solo tramite la fusione dei due elementi, la reintegrazione del divino nel «magma» dell'esistenza. La catena analogica verrà nuo-



vamente percorsa nella scelta del titolo *Nubi color magenta...*, che inizialmente doveva essere *Cielo e terra* e poi *Il rosso e il nero* (cfr. Grignani 1998b: 112).

5-8. *Chiede... fiamma*: sono questi gli ultimi pensieri del gallo e non quelli espressi nell'ultima quartina (cfr. invece Ramat 1965: 209; Forti 1973: 276). Mentre trascorrono gli ultimi istanti di vita e la «voce» che «ribolle» può ancora emettere un ultimo disperato «singulto», il volatile, ormai abbrustolito sulla fiamma (ma il plurale già prepara la totale sovrapposizione del «noi» della strofa successiva) rimpiange con nostalgia la vita e il libero volo nel vento. La fatica del «magma» e del «limo» si contrappone alla «facile» esistenza del passato, evocata con gli stessi termini nell'*Ombra della magnolia...*, benché riferita ai devastanti anni della guerra e non certo a un placido «disfarsi al vento» («Spendersi era più facile [...] un trastullo. Comincia ora / la via più dura»). Vengono qui anticipati la «melma», le «pozze d'acquamorta», i «fossi» e i «botri» dell'*Anguilla*. Lonardi ha proposto altresì un *pendant* con la stretta identificazione con il pupazzo di neve che si troverà nella farfalla *La statua di neve* del 1952: «sono forse l'unico, qui, che possa intravedere le ragioni del vostro pianto. Mi scioglierò anch'io nel vostro fango» (cfr. Lonardi 1983: 269). Nel «"singulto" disperato della bestiola morente, quel momento estremo del "sacrificio" o della "passione" animale [...] è cifrato l'"oscuro male universo"» (Zambon 1994: 74).

9-12. *Sento... brinata*: la compartecipazione al sacrificio del gallo segue le orme della Passione di Cristo («Sento nel petto la tua piaga»: cfr. Barile 1998: 103). Il sangue è raggrumato, in un'immagine («un grumo d'ala») che riaffiorerà lungo il ciclo di Volpe (le «ali ingrommate» di *Sulla colonna più alta*, che è di stesura posteriore alle *Silvae*, e il «sangue raggrumato» di *Anniversario*). Il «volo» diventa quello del poeta che «tenta» di superare quel «muro», ostacolo fin dalla precocissima *Meriggiare pallido e assorto...* (la «muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia»). Un conato verso la libertà che ancora una volta si risolve in un esito fallimentare, se «qualche piuma» – del poeta-gallo, visto il «noi» che ormai li lega indissolubilmente – resta impigliata sul leccio («ilice» è già in D'Annunzio, «all'ombra dell'ilice», *Undulna, Alcyone*). Il participio «brinata» può riferirsi sia all'albero («ilice» è femminile) che alla «piuma».

13-14. *Zuffe... divine*: ciò che resta e in cui finisce per compendiarsi il senso dell'esistenza è il *furor* vitalistico-erotico, gli «amori» e la fecondazione che genera le «uova / marmorate» (variegata alla maniera della *Pied Beauty* di Hopkins: cfr. Barile 1998: 96), dove davvero si incarna il divino («divine»). Le «Zuffe di rostri», cioè dei becchi, torneranno in *Altri versi*, dove ci si chiede se sia «Una zuffa di galli inferociti / quella di casa nostra?».

14-16. *Ora... buio*: la «gemma» di speranza che era comparsa a rigare il cielo della *Primavera hitleriana* deve ora, per sopravvivere, celarsi sottoterra, farsi «brusco» per rinascere farfalla (cfr. Macrí 1996: 168), diventare una ben diversa «jemmy sprout», cioè un germoglio (cfr. Luperini 1984: 137). Nel «buio» lasciato da Clizia nell'*Ombra della magnolia...* (il «novilunio» finale che diventa tranello e morte per il poeta che la segue) qualcosa «luccica», un qualcosa che sarà chiarito in *Da un lago*

*svizzero* dei *Madrigali privati* (lirica non a caso del 1949, ossia coeva al *Gallo cedrone*), dove si chiede a Volpe «Sei tu che brilli al buio?» (cfr. Luperini 1984: 136).

16. *Giove è sotterrato*: la poesia resiste a patto di celarsi nella terra, di farsi pagana come il dio romano: «Muor Giove, e l'inno del poeta resta» (Carducci, *Dante, Rime nuove*: cfr. Lonardi 1980: 184), a condizione, appunto, di non essere più «inno».



## L'anguilla

Pubblicata in «Botteghe Oscure», Quaderno I, Napoli, Ricciardi, luglio 1948 e poi riprodotta in Renzo Sommaruga, *6 incisioni con tre poesie di Eugenio Montale*, Verona, Editore del Gatto, 1952 insieme a *Nella serra* e *Nel parco*. Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Oltre a una linea di puntini che segue il testo e ad altre minime differenze interpuntive, nella versione in rivista sono presenti le seguenti varianti: ai vv. 13-14 «nei fossi che congiungono / i balzi d'Appennino», al v. 17 «che soli i nostri botri», al v. 21 «dova là solo» e al v. 27 «quella che incastoni in mezzo ai cigli». Il testo fu inoltre trascritto e inviato alla Spaziani, insieme al *Gallo cedrone*, probabilmente in data 14 aprile 1949: «ho copiato il Gallo in ufficio ma qui non ho la penna che funzioni e debbo completare a macchina sia l'Anguilla che queste poche righe» (cfr. Grignani 1998b: 98). Questo risulta conforme alla stesura definitiva tranne che per i vv. 13-14, che recano ancora la variante della rivista (cfr. CMS: 6). Nel dattiloscritto di datazione incerta che si trova invece in appendice a CMS si legge, al v. 24, «tutto appare» e, al v. 27, «di quella che incastoni sotto i cigli», esattamente come in *47P*. Il che farebbe presupporre una posteriorità di questa stesura rispetto a quella allegata alla lettera di aprile alla Spaziani.

A proposito del saggio di Giorgio Orelli su questa poesia (cfr. Orelli 1984: 80-88), Montale ha dichiarato in un'intervista rilasciata ad Annalisa Cima: «So che le anguille fanno lunghi viaggi, ma dove si arrestino non so veramente dire. Ce ne sono nel Baltico? Forse no, ma c'è il capitone, che in Liguria si chiama *grongo*, e che di solito si mangia tagliato a fette [...]. Ricordo invece quando, da ragazzi, pescavamo le anguille con la forchetta, in un ruscello sotto casa. Qualche volta abbiamo provato ad accendere il fuoco per cucinarle; ma si carbonizzavano» (cfr. Cima 1977: 195-196).

Come scrive Zambon nella sua illuminante monografia sull'*Anguilla* (a cui rimandiamo per una lettura più completa del testo, inquadrato all'interno dell'intera opera montaliana), la poesia che conclude le *Silvae* costituisce «un punto di arrivo e nello stesso tempo un punto di partenza, quasi un eccelso crinale o spartiacque dal quale è possibile contemplare, come da un osservatorio privilegiato, il prima e il dopo» (Zambon 1994: 11). Montale stesso la scelse, nel 1961, per la cerimonia della laurea *honoris causa* conferitagli dalla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano, a riprova dell'importanza dell'*Anguilla*, sentita come pietra angolare della propria poetica anche a distanza di anni. Vi sono infatti riassunti vari fili conduttori finora portati avanti, per essere rielaborati in una nuova direzione che apre la strada a *Satura*. Dal «magma» dove era precipitato il *Gallo cedrone*, abbattuto dallo sparo di

un cacciatore, emerge una forma di vita che è «freccia d'Amore in terra», «la scintilla che dice / tutto comincia quando tutto pare / incarbonirsi, bronco seppellito».

La lirica ha il suo *background* nei ricordi di infanzia (cfr. Gioanola 1986: 444): «Ricordo [...] quando, da ragazzi, pescavamo le anguille con la forchetta, in un ruscello sotto casa. Qualche volta abbiamo provato ad accendere il fuoco per cucinarle; ma si carbonizzavano» (cfr. Cima 1977: 195-196). Nella farfalla *Il bello viene dopo*, pubblicata per la prima volta nel «Corriere della Sera» il 4 marzo 1950, il legame si fa ancora più esplicito, poiché il menù del ristorante fa scattare la memoria del «botro melmoso che passava accanto alla mia casa», dove «ci sono le anguille, le migliori del mondo», che venivano «carbonizzate [...] sulla brace», «abbruciacchiate su un fuoco di paglia e di carta» (PR: 48-49). Oltre alle numerose tangenze lessicali, Zambon fa notare come nella prosa si intrudano anche quei limoni della poesia-manifesto degli *Ossi* («dieci o dodici limoni spremuti»: PR: 50), dove già comparivano i «ragazzi» che «in pozzanghere / mezzo seccate agguantano [...] / qualche sparuta anguilla», in un cortocircuito colto dalla ragazza che nel racconto siede a tavola con il protagonista e che infatti esclama: «Ma tu vuoi restarci dentro, nel fosso; a pescarci le anguille del tuo passato» (PR: 51: cfr. Zambon 1994: 21-24).

L'anguilla sarà allora emblema della memoria, se anche nel XIII *Mottetto* il poeta che scava nello «smorto groviglio», così affine al «morto / viluppo di memorie» di *In limine*, si paragona a un «pescatore d'anguille» (cfr. Zambon 1994: 42-43). E sarà infatti «sul fil di ragno della memoria» (*Piccolo testamento*) che andrà costruito il senso di un'esistenza «che non è un'altra ma se stessa» (*A mia madre*), lasciato «a testimonianza / d'una fede» e «d'una speranza» che assume guarda caso l'aspetto di un'«iride», dell'«iride breve» dell'anguilla abituata a muoversi nel fango eppure «sorella» di quel femminino latore di salvezza. La poesia montaliana è ancora escatologica, ma la «gemma» da cercare è ora celata nel minimo vitale, che si chiude su se stesso per autoconservarsi (il finale delle *Silvae* e le *Conclusioni provvisorie* sono infatti un inno alla «vita sacrificata che resiste»: Zambon 1994: 96; ma cfr. anche Contini 1974: 92 e Gioanola 1986: 444). Inizia insomma, insieme al percorso dell'animale che risale i corsi d'acqua penetrando «sempre più addentro, sempre più nel cuore / del macigno», una sorta di «trascendenza a rovescio» (Cambon 1963: 131).

L'«anima verde che cerca / vita là dove solo / morde l'arsura e la desolazione» riattiva la missione che il gallo aveva momentaneamente fallito, sfruttando proprio quel fondo lutulento che aveva invischiato il volatile abituato a «disfarsi al vento», sebbene stavolta non si tratti più di fede ma di speranza (cfr. Bo 1990: 116-118), di mera ipotesi di salvezza, non garantita così come non lo è neppure l'esistenza della dimensione di cui quel «guizzo» dovrebbe essere indizio (cfr. Zambon 1994: 70 e 108). L'anguilla rappresenta allora innanzi tutto il disperato e tenace *amor vitae*, l'attaccamento a quel «niente / che è tutto» del XIII *Xenion*, a quel «nulla» in cui il poeta *senex* riassume *In negativo* il valore dell'esistenza («Non c'è stato / nulla, assolutamente nulla dietro di noi, / e nulla abbiamo disperatamente amato più di quel nulla»).

Zambon ricorda a questo proposito due passi significativi della riflessione teorica che Montale compie in anni limitrofi (cfr. Zambon 1994: 108-115), uno tratto da *La solitudine dell'artista* del 1952, dove si afferma che «la rivolta [...] contro la condizione umana (rivolta dettata da un appassionato *amor vitae*) è alla base delle ricerche artistiche e filosofiche del nostro tempo» (*SMA*: 53), e uno da *Il mondo della noia* del

1946, dove si asserisce che «per l'uomo posto di fronte al nulla o all'eterno non esiste, non è pensabile che una sola possibilità, tangibile, evidente, infinitamente cara quanto più è prossima a sfuggire: la vita di quaggiù, la vita stessa che abbiamo visto, conosciuto e toccato con le mani fin dai primi anni dell'infanzia» (*SMA*: 82), ossia il «quaggiù» che dominerà l'orizzonte di *Satura*. Sono concetti profondamente leopardiani, tanto che *L'anguilla* è stata ricondotta alla *Ginestra* (cfr. Lonardi 1988: 170), soprattutto per la capacità vitale che si esprime proprio nell'aridità di una terra desolata (cfr. Bárberi Squarotti 1996: 1012; Ferrucci 1997: 195). Del resto il messaggio testamentario racchiuso nel «fiore del deserto» sorge da un analogo, previo stadio di *tabula rasa* raggiunto nell'estremo spegnimento vitale di *A se stesso*, dove si decreta che «fango è il mondo», in risposta al crollo di ogni speranza, come reazione alla fine di un ciclo amoroso (e anche qui si noti il parallelismo tra l'addio a Clizia e quello ad Aspasia).

Da quel «fango» occorrerà allora ripartire, non a caso «commistione di terra e acqua» intenzionalmente contrapposta all'aria dell'«oltrecielo» (Zambon 1994: 65). È in questo humus che avviene, ipostatizzata secondo le coordinate di un bestiario infantile, un'effettiva incarnazione (cfr. Barile 1998: 79), anche se l'ostinata ricerca dei «paradisi di fecondazione» finisce paradossalmente per coincidere con la morte (di qui probabilmente la contaminazione annotata da Orelli con il salmone: cfr. Orelli 1984: 82), con il culmine del sacrificio, anticipando il motto di *Piccolo testamento* per il quale «persistenza è solo l'estinzione» (cfr. Zambon 1994: 42-43). Del resto già nella formula del *visiting angel* giaceva quiescente la stessa insidia, poiché la distruzione minacciava di coinvolgere non solo i nemici, ma anche il «fedele» e la stessa Clizia, che proprio nelle *Silvae* giunge infatti ad annullarsi nella pienezza. Se l'«anguilla» ne è la «sorella», recuperando quel legame profondo, metafisico, («più che l'amore») che era stato stabilito tra il poeta e la donna nella *Buferà* («strana sorella»), la svolta non provoca una netta frattura, ma stabilisce al contrario una continuità, diventando l'anello di congiunzione tra Clizia e Volpe.

Benché con un'inversione di direzione, l'operazione compiuta da Montale è quella di «angelicare il terreno» (Luperini 1984: 124): per questo nella «melma» trapasano alcuni attributi tipici di Clizia, come l'«iride», i «cigli», la «scintilla» e anche la «freccia», che sembra provenire direttamente dall'arco della dea «Artemide» che tramigrava i cieli della *Frangia dei capelli...* (cfr. Zambon 1994: 59-63). La datazione depone inoltre a favore di tale attribuzione (cfr. Zambon 1994: 59; Ioli 2002: 32), in quanto l'incontro con la Spaziani avverrà solo l'anno successivo, anche se, per la stessa ragione, la figura femminile potrebbe essere stata reinterpretata alla luce di GBH, essendo del 1948 anche la *suite* inglese (cfr. Barile 1998: 62 e 79-80). Sicuramente la vitalità erotica dell'animale si attaglierà perfettamente al personaggio di Volpe, rivelandosi *a posteriori* una fertile premonizione, tanto che il testo della lirica verrà invitato insieme a quello del *Gallo cedrone* alla Spaziani nell'aprile del 1949 (cfr. Bettarini 2009a: 318-319; Grignani 1998b: 98-99).

Il bestiario amoroso dei *Madrigali privati* graviterà infatti attorno a immagini simili e nell'architettura *ne varietur* del libro la posticipazione rispetto al *Gallo cedrone*, pure cronologicamente successivo, assume proprio la funzione di supportare questo incremento di senso, di creare un'agile cerniera tra i due cicli. Ma l'intenzione originaria è quella di estrarre dalla stessa Clizia un *alter ego* profano, una controfigu-

ra che recuperi «gli attributi fallici del Pesce» dell'*Elegia di Pico Farnese* (Zambon 1994: 67), un'«iride» che ridimensioni in un'umanissima minuscola l'*Iride* d'apertura. Si cerca insomma di smussare il manicheismo che si era andato estremizzando da *Finisterre* alle *Silvae*, tentando una reintegrazione delle due dimensioni, divina e umana, trascendente e immanente, celeste e ctonia, metafisica e carnale. Non più dunque, come ha notato Luperini, la contrapposizione di *Falsetto* tra l'«equorea creatura» e gli appartenenti alla «razza / di chi rimane a terra», bensì la conciliazione tra il principio etico e l'istinto vitale (cfr. Luperini 1984: 145).

Affiora semmai, nella complessa stratigrafia genetica, la mai sopita Annetta-Arletta, non solo perché la sua essenza onomastica filtra nell'«anguilla», ma perché i fondali sabbiosi, «cumuli [...] ammassati per giungere / a soffocar la tua voce», sono il teatro per eccellenza delle sue apparizioni, dei «guizzi» mnestici che ripetono quello «argenteo della trota / controcorrente» dell'*Estate* (cfr. Zambon 1994: 77 e 80-85). Del resto a questo punto del *Romanzo* confluiscono, sull'onda della propulsione alla sintesi propria della sezione, le varie modalità di rapporto con le destinatarie e le varie tematiche nevralgiche della raccolta. Prima di risalire in cielo trascinando con sé le impurità della terra, nel «piccolo» e maestoso *Angelo nero* (cfr. Zambon 1994: 92-93), la divinità si intrude nel «magma» del mondo, ne assorbe la molteplicità delle sfaccettature, partecipa alla fecondazione di nuova vita nel momento stesso in cui accetta la morte. E l'identificazione con l'animale-vittima passa attraverso i riti gastronomici (cfr. Noferi 1997: 178), che calmierano il sublime della *Bufera* ma che costituiscono altresì una sorta di chiave per accedere all'«ultimo segreto» delle cose (cfr. Zambon 1994: 45-47).

La sorte dell'anguilla, implicitamente destinata a quei pranzi familiari più volte ricordati da Montale nelle prose, è dunque affine a quella dell'urogallo, andando a infittire la serie di «bestiucole ferite» (*Lettera levantina*) e di colpevoli, rimordenti uccisioni in cui si coagulano le proiezioni della donna numinosa epperò fragile, del poeta (come nel caso del *Gallo cedrone*) e della stessa poesia (cfr. Zambon 1994: 27-43). Se la cottura corrisponde, come ha acutamente sostenuto Zambon, alla presa di possesso della realtà (cfr. Zambon 1994: 30-31 e 38-39), il simbolico pesce anguiforme sarà allora, in ultima istanza, una metafora della verità, che in *Amici, non credete agli anni-luce...* è «nelle nostre mani / ma è inafferrabile e sguiscia come un'anguilla» (cfr. Zambon 1994: 98). Il fatto poi che, anche in virtù della struttura tautologicamente circolare che fa coincidere senso e forma, significato e significante (cfr. Luperini 1986: 161), *L'anguilla* diventi «allegoria di se stessa» (Zambon 1994: 106; ma cfr. anche Luperini 1984: 144 e Zambon 1994: 106-107 e 116) non fa che corroborare tale nesso, poiché, come nell'ultima fase della riflessione leopardiana, di cui la lirica montaliana si sta sempre più imbevendo, la poesia è ricerca della verità.

Strofe unica di trenta versi, dove si alternano endecasillabi e settenari ad eccezione dell'*incipit*, che prima di assestarsi ondeggia tra le misure del doppio quinario (v. 2), dell'ottonario (v. 3) e del doppio settenario (v. 4), e della chiusa, che recupera l'ottonario (v. 26) e presenta un'esorbitanza per eccesso al v. 29, che può essere ricondotto a un quinario più settenario, cioè ai due canonici emistichi dell'endecasillabo senza però la sinalefe necessaria. *L'anguilla* consta di un lunghissimo, unico periodo, continuamente rilanciato grazie alla riproposizione anaforico-sinonimica della

protagonista («L'anguilla», «la sirena», «l'anguilla», «l'anima verde», «la scintilla», «l'iride breve»). Gli ultimi due versi rivelano, a lettura conclusa, l'intonazione interrogativa dell'insieme e la reale struttura del periodo, completamente sbilanciato e sospeso per la dislocazione a sinistra del complemento oggetto, che inizialmente pare soggetto e genera pertanto un «effetto a sorpresa» (Bozzola 2006: 86).

La circolarità della strofa, che semanticamente congiunge l'«anguilla» d'apertura al «tu» finale e fonicamente alla «sorella» che li lega, replica il tortuoso viaggio che vi è narrato e la morfologia stessa dell'animale, in una perfetta coincidenza di forma e significato che è peculiarità intrinseca della poesia (cfr. Luperini 1986: 161). Anche il ritmo, agilmente paratattico a differenza della corposa ipotassi che reggeva la lirica-*pendant* *Iride* (cfr. Luperini 1984: 103), riproduce la vitalità dell'anguilla, così come la frequenza degli *enjambements* ne mima il «guizzo» (cfr. Zambon 1994: 16).

Le rime sono piuttosto rare (anche se meno di altrove nelle *Silvae*), spesso grammaticali, distanziate tra loro o camuffate all'interno del verso: *assottigliati:disseccati*, *fecondazione:desolazione*, *gemella:quella:sorella*, *cigli:figli*, *anguilla:scintilla*, *sirena:piena*, *mari:estuari*, *gorielli:ruscelli*, *cuore:Amore*, *pare:brillare*. Ma la sonorità è comunque ricchissima per le numerose ripetizioni e i parallelismi («mari freddi», «nostri mari», «nostri estuari»; «di ramo in ramo», «di capello in capello»; «sempre più addentro», «sempre più nel cuore»; «che solo i nostri botri», «là dove solo / morde l'arsura») e per le catene foniche che vengono a formare una «doppia dorsale», di liquide geminate in sostantivi trisillabi, promosse dalla medesima «anguilla», da una parte e di affricate prepalatali afferenti al «cerca» del v. 20 dall'altra (Luperini 1984: 147). I tre verbi così connessi – «cerca», «dice», «comincia» – derivano infatti direttamente dal fulcro eidetico della lirica, rimandando al concetto di nuovo inizio, ricerca gnoseologica e missione conoscitiva della poesia (cfr. Luperini 1984: 149). Orelli ha inoltre parlato di «sonorità e pienezza avvolgente, materna quasi, cosmica, della /l/ geminata, stretta a /i/ non senza aumento di tensione», dove a sua volta la /i/ tonica viene «investita» di un «semantismo luminoso» sapientemente distribuito sui vari lessemi del testo (Orelli 1984: 81 e 80).

\*

1-5. *L'anguilla... avversa*: l'«animale totemico» (Lonardi 1980: 180) che va a infoltire il bestiario montaliano di una nuova emblematica ipostasi si pone in diretta filiazione del *Gallo cedrone*, di cui prosegue la missione di ricerca di una salvezza sostitutiva, immanente e tutta terrestre, ma allo stesso tempo si contrappone al volatile, signore dell'aria al pari dell'albatros baudelairiano, poiché il suo *habitat* naturale è proprio quel «fango» o «magma» che aveva decretato la morte dell'urogallo. L'anguilla migra dai mari continentali («mari freddi») al temperato Mar dei Sargassi per potersi riprodurre, scendendo i corsi d'acqua fino alle foci («ai nostri estuari»), mentre la pratica di risalire i fiumi controcorrente («ai fiumi / che risale in profondo, sotto la piena avversa») appartiene in realtà al salmone (cfr. Orelli 1984: 82). Rappresenta



dunque l'inesausta volontà di sopravvivenza, la tenace resistenza della vitalità istintuale che come «bronco seppellito» si fa strada «tra gorielli di melma» per poi riemergere nei «paradisi di fecondazione», l'ostinato *amor vitae* che non si arrende anche «là dove solo / morde l'arsura e la desolazione». Ma fin dal principio contiene inoltre, essendone l'anagramma, 'la lingua', ossia l'essenza stessa della poesia (cfr. Zambon 1994: 116), che è allusa altresì nella «sirena» che le si accosta come metaforica apposizione già nel primo verso (cfr. Luperini 1984: 144).

6-9. *di ramo... macigno*: l'«*iter ad siccum*» (Pestelli 1998: 519) dell'anguilla prosegue per rigagnoli sempre più sottili, la cui tortuosa risalita è anche un percorso a ritroso nei meandri della memoria (cfr. Zambon 1994: 42-43). Il divino non è più ricercato con lo sguardo rivolto al cielo, in attesa di un'epifania angelica, bensì «nel cuore / del macigno», penetrando nella terra, ossia nell'unica dimensione conoscibile ed esperibile dall'uomo.

9-14. *filtrando... Romagna*: «gorielli» è un termine dialettale lucchese (formato a partire da 'gorio' anziché da 'gora') che sta per 'piccoli ruscelli' e probabilmente arriva a Montale tramite Pea, che lo aveva usato nel *Volto Santo* (cfr. Contini 1968: 829). La «luce» che «accende il guizzo» riproduttivo dell'anguilla discende sì dall'alto, ma, «scoccata» come una «freccia» di Cupido (poche righe più in là comparirà infatti la «freccia d'Amore in terra»), proviene dalla stessa natura, dagli interstizi delle chiome dei «castagni». E nella «melma», nei «fossi» di una ben concreta geografia («dai balzi d'Appennino alla Romagna»), nelle «pozze» d'acqua stagnante trova il suo compimento. Come già per il «balenio di carbonchio» della *Trota nera*, la fonte potrebbe essere *La bellezza cangiante* di Hopkins, tradotta da Montale per la «Fiera letteraria» il 10 ottobre 1948 («la striscia roseo-biliottata della / trota in acqua, il tonfar delle castagne»: cfr. Barile 1998: 66). Anche in *Notizie dall'Amiata* «i marroni esplodono», ma nel «focolare», ricostruendo quindi fuori contesto un «quadro / dove tra poco romperai», mentre il potenziale numinoso è qui ricondotto alla sua origine (direttamente ai «castagni» insomma), indissolubilmente legato al fermento della terra, all'*hic et nunc* della manifestazione naturale che si esaurisce in se stessa. Un po' come per il «cuore» del Quasimodo di *Acque e terre*, in autonoma comunicazione con se stesso in *Acquamorta* («Così, come su acqua allarga / il ricordo i suoi anelli, mio cuore; / si muove da un punto e poi muore: / così t'è sorella acquamorta»), di cui *L'anguilla* riprende il titolo (le «pozze d'acquamorta») e la metafora parentale («puoi tu / non crederla sorella?»). Il «guizzo» richiama invece quello di un'altra «trota» (il «guizzo argenteo della trota / controcorrente»: *L'estate*), per cui Zambon ha parlato di sotterranea presenza arlettiana (cfr. Zambon 1994: 77 e 80-85), ma deriva forse anche dalla memoria del guizzo della coda di Gerione (*Inf.*, XVII, 25), che viene infatti paragonata a un'anguilla (*Inf.*, XVII, 104: cfr. Orelli 1984: 87-88). Gioanola fa notare che potrebbe non trattarsi di un caso che chi, come Montale, era solito pescare le anguille nei rigagnoli dell'estrema Liguria orientale, le faccia qui comparire nei «fossi che declinano / dai balzi d'Appennino alla Romagna», soprattutto se si considera che G.B.H. era originaria di Forlì (cfr. Gioanola 2011: 326).

15-19. *l'anguilla... fecondazione*: la «torcia» riprende il *Leitmotiv* del fuoco, ma ricodificandolo da legge etica e ardore spirituale a «incendio» dell'eros (cfr. Luperini 1984: 146). La «freccia d'Amore in terra» costituisce infatti, in virtù di quella maiuscola, quasi un ossimoro, che decreta tuttavia l'avvenuto spostamento del principio divino nella molteplicità del fenomenico. Il nucleo irriducibile che rimane, spazzate via le ipotesi metafisiche, è come per Leopardi l'energia primaria del corpo, che qui si specifica come «fecondazione». Questo è il fine dell'anguilla che si fa strada tra gli ostili ruscelli dei Pirenei e i «botri» nostrani dell'Appennino ligure (cfr. Gioanola 1986: 445). Il termine ha due accezioni, una versiliese che vale 'pozzanghera', testimoniata da Pea (che in *Moscardino* parla di «uccelli in un botro d'acqua») e da Pound (che inserisce l'espressione italiana «nel botro» nei *Cantos*), e una garfagnanina che sta per 'valloncello', utilizzata da Pascoli, il quale tuttavia ricorre nei *Canti di Castelvecchio* anche all'altro significato (cfr. Bacigalupo 2009: 99-102). Qui «botri» sta sicuramente per 'pozzanghere', con un probabile tramite nel regesto sul *Lessico di Enrico Pea* stilato da Contini e apparso su «Letteratura» nell'ottobre del 1939.

20-25. *l'anima... seppellito*: come la leopardiana ginestra che allietta con la sua presenza il deserto (cfr. Lonardi 1988: 170; Bárberi Squarotti 1996: 1012; Ferrucci 1997: 195), l'anguilla diventa testimonianza di un tenace *amor vitae* proprio là dove sembra trionfare solo la morte, «l'arsura e la desolazione». L'«anima verde che cerca / vita» – dove il simbolismo della notazione cromatica deriva tuttavia dal dato realistico, poiché di tale colore diventa il dorso delle anguille quando giungono al mare (cfr. Orelli 1984: 83) – trasmigrerà poi in *20 gennaio o 30 anni di Diario postumo*, rielaborata per Annalisa Cima in «Anima viva, sai dare vita». Nella medesima raccolta, in *Nell'orizzonte incerto di una porta*, filtra anche l'impronta dei versi successivi, ugualmente piegati verso un esplicito senso amoroso: «siamo dei condannati che cercano / una tregua e proprio mentre ogni cosa / sembrava incarbonirsi, quest'anime confuse / sentono accanto un'anima gemella». Il verbo costituisce un prestito dal D'Annunzio narratore (*Forse che sì forse che no* e *Notturmo*: cfr. Mengaldo 1975: 50), mentre il «bronco» («ramo spoglio»: GDLI) è un arcaismo dantesco (cfr. Contini 1968: 830), poi foscoliano, rivitalizzato da Pascoli e plausibilmente incrementato di senso dalla somiglianza fonica con il genovese «grongo», che, come ricorda lo stesso Montale, è il nome ligure del capitone o anguilla (cfr. Luperini 1984: 185-186). La sovrapposizione di cellule sonore con «incarbonirsi» produce inoltre un ulteriore cortocircuito, poiché il «bronco seppellito», da apposizione a «tutto» (che è la lettura grammaticalmente autorizzata) trasla direttamente al predicato, trasformandosi in legno carbonizzato e dando l'impressione di legarsi alla «scintilla» e quindi all'«anguilla», di cui diventa un *analogon* morfologico (cfr. Luperini 1984: 150-151). Il concetto di fondo torna comunque più volte nei *Four Quartets* di Eliot, specialmente in apertura del quinto tempo di *Little Gidding*: «What we call the beginning is often the end / and to make and end is to make a beginning» (cfr. Luperini 1984: 173).

26-30. *l'iride... sorella*: l'ultima ripresa rivela la struttura dell'intera lirica, il valore di quell'«anguilla» iniziale, non soggetto, ma complemento oggetto del discorso. Il soggetto è infatti la donna, di cui l'animale è «sorella» poiché ne condivide il compito

salvifico, pur scavando in altra direzione. L'«iride», il pegno che verrà lasciato «a testimonianza / d'una fede che fu combattuta», viene idealmente consegnata da Clizia, non a caso Iride nella poesia d'apertura delle *Silvae*, all'anguilla, con una conseguente riduzione alla minuscola e al «breve», che nel suo valore aggettivale ricorda le «brevi viole» (*Con fuoco*) o la «luce breve» (*Caino*) di Ungaretti. I «cigli», la qualità di pietra preziosa implicita nella scelta del verbo «incastonano», la lucentezza («brillare»), la purezza («intatta» come l'«anima indivisa» e il «cuore d'ametista» dell'*Orto*) e il tono biblico appartengono infatti ancora alla salutare Clizia, sebbene ora colta nel suo risvolto più profano e con una possibile influenza di Arletta (cfr. Zambon 1994: 59-63: 77 e 80-85) e di G.B.H. (cfr. Barile 1998: 79-80). L'espressione «figli dell'uomo» compare infatti di frequente nel Vecchio Testamento ad indicare la progenie di Adamo, creato a partire dal «fango» della terra, inserendosi nello stesso solco in cui va interpretato quel «sorella», analogo all'appellativo che Montale aveva dato a Clizia nella *Bufera*. Ma quel «fango» non è più solo l'argilla divina; è bensì diventato anche il «magma» o il «limo» dove il gallo-poeta è morto «incrostato sulla fiamma», il «fango» in cui si è trasformato il «mondo» di Leopardi dopo la delusione per Aspasia, il «fango» che farà da sfondo, una volta subentrata Volpe, alla nuova coppia di amanti in *Nubi color magenta...*, i «pozzi limosi» dove Montale avrebbe da tempo dovuto scorgere un «indizio» della *black lady* prossima a venire (*Per album*).

## **VI. Madrigali privati**



## So che un raggio di sole (di Dio?) ancora...

Pubblicata per la prima volta in «Botteghe Oscure», Quaderno IV, Roma, dicembre 1949, insieme a *Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco...*, *Se t'hanno assomigliato...* e *Lampi d'afa sul punto del distacco...* [*Le processioni del '49*, che infatti compare come sottotitolo]. Presente in *La bufera e altro* solo a partire dall'edizione Mond<sup>10</sup>.

A parte l'ultimo pezzo, le poesie pubblicate su questo numero di «Botteghe Oscure» figurano anche in una serie dattiloscritta intitolata *Carmina sacra*, che nelle intenzioni dell'autore avrebbe dovuto contenere nove o dodici liriche. Per quanto riguarda la data di composizione, secondo le ricostruzioni della Grignani il termine *post quem* dovrebbe essere il 14 aprile 1949, se nella lettera inviata quel giorno alla Spaziani si accenna alla «statua di Lucrezia» in relazione a una futura poesia: «Sono molto turbato dalla possibilità che tu non torni a Milano o che tu ci torni in modo che non sia possibile meditar molto su Cornelia o Lucrezia che dir si voglia. [...] Ho passato una notte orrenda e felice per colpa dell'angelo corruscante che s'è seduto ai piedi della statua. Entrerai purtroppo in una poesia». Il 28 maggio, data dell'inserzione della lirica nei *Carmina sacra*, costituisce invece il termine *ante quem* (cfr. Grignani 1998b: 99-101).

Esistono due stesure, entrambe non definitive: la prima reca un «n. 1» e presenta al v. 5 «come tra le siepi» e ai vv. 7-8 «perché il lampo accechi / più forte»; la seconda ha un asterisco al posto del numero di serie, la dedica manoscritta «to A.», cioè a Maria Luisa, spesso chiamata «Angela» nelle lettere, e presenta al v. 6 «su, nel palco» (ma già corretto in «là, nel palco», recuperando la lezione della versione precedente che sarà poi, eccetto la virgola, quella *ne varietur*) e ai vv. 7-8 «perché un lampo squarci / il buio». Il 1° giugno, dopo la composizione di *Se t'hanno assomigliato...*, Montale così commenta le lezioni del secondo dattiloscritto: «Lo squarcio del lampo è purtroppo presente in altre mie poesie; il trifoglio torna nel 3° pezzo; bisognerà trovare altro» (cfr. Grignani 1998b: 100-101).

I *Madrigali privati*, che segnano una definitiva rottura nella poetica dell'autore, si aprono su due pezzi che testimoniano l'inquieto e propulsivo fermento della sezione, vista la tardività con cui vengono inseriti nel libro ormai formato, a quasi vent'anni di distanza dalla pubblicazione in rivista. Complici forse anche quei «trifogli» sentiti in un primo tempo come ridondanti da Montale, ma poi rimasti e addirittura per un momento promossi a titolo se nell'indice Macchia la quinta sezione, *L'angelo e la volpe*, riunisce un sottogruppo di liriche *nel segno del trifoglio*. La pianta erbacea diventa infatti un *senhal* di Volpe per metonimia, poiché ne è piena la campagna padana a lei legata (cfr. Grignani 1998b: 120). Dai lampi celesti di Clizia – questi invece

non a caso superati nella lezione definitiva – si passa dunque alle germinazioni della terra, alla vitalità di una ritrovata primavera.

La paganità fecondatrice del dio «sole» precede ora il «Dio» con la maiuscola, relegato allo spazio recluso di una parentesi e messo in dubbio dall'interrogativa. Se qualcosa della divinità persiste, può avvenire solo a patto di filtrare attraverso le manifestazioni fenomeniche, di conformarsi alle forze della natura che regolano il continuo movimento del mondo. La direzione, così come la gerarchia, si è ribaltata: non è più il «cieco sole» di Clizia che deve reintegrarsi «nell'Altro», ma semmai è «Dio» – e comunque un Dio ipotetico, di cui non vi è più alcuna certezza – che deve insinuarsi nel «raggio di sole». È l'eros il fulcro del nuovo rituale, di cui Volpe è sacerdotessa.

La presenza tangibile dell'amata, addirittura il contatto fisico («se [...] getti il volto contro il mio») diventa la condizione necessaria perché il poeta, non più «cèfalo / saltato in secco al novilunio» di un'incondizionata fede ma semmai seguace dello smalzato San Tommaso, possa ancora credere in un'incarnazione. È, insomma, la concreta risposta al «fuggo / l'iddia che non s'incarna» degli *Orecchini*. La lirica si regge infatti su particolari del tutto realistici, come la «statua / di Lucrezia», l'«androne» e le «scale» del palazzo di via Cernaia dove a Milano alloggiava la Spaziani, i «trifogli» dei campi che facevano da scenario agli amorosi incontri, il «palco» del teatro Carignano di Torino dove Montale conobbe Maria Luisa il 14 gennaio 1949 (cfr. Grignani 1998b: 119-120). Di essi si trova testimonianza anche nelle lettere: «Tante cose, come presso alla statua» (8 aprile 1949), «the unclimbing stairs of Moreo» (20 maggio), «merged in the clover» (5 maggio), «Lucrezia steps and the clover field» (14 giugno: cfr. Grignani 1998b: 120).

Ma a loro volta questi tasselli di quotidianità iniziano già a caricarsi, come avverrà esplicitamente in *Nubi color magenta...*, di un sovrassenso che attinge al repertorio letterario (e poi anche mitico e biblico) e conferisce pertanto un doppio spessore ai testi, un'ininterrotta filigrana metapoetica. La Grignani ha infatti rimandato, per il movimento della «statua / di Lucrezia» («una sera ella si scosse, / palpebrò»), a quella presente nella grotta delle Ninfe di *Thaïs* di Anatole France, che un giorno la protagonista vide «tourner la tête comme une personne vivante et reprendre aussitôt son attitude ordinaire» (cfr. Grignani 2002: 65). La struttura della lirica, bipartita in due quartine, radicalizza inoltre i poli della luce e dell'oscurità che vengono a costituire l'«ossimoro permanente» di Volpe, creatura dell'«ombra», «bruna» e brunita, «angelo nero», *dark lady* e tuttavia «figlia del sole», «luce d'inverno», «fireworm» che «brilla al buio» e che «quel buio» scioglie.

Ed è per questo che le lezioni provvisorie della chiusa ipotizzate nei dattiloscritti, «perché il lampo accechi / più forte» e «perché un lampo squarci / il buio», vengono poi cassate, percepite come residui del canto per Clizia («Lo *squarcio* del lampo è purtroppo presente in altre mie poesie» scrive Montale in data 1° giugno: cfr. Grignani 1998b: 101 e 119). L'amore per Volpe non è invece un «lampo» abbagliante «che candisce» e impetra in una marmorea «eternità d'istante» (pure la «statua» che di «marmo» è davvero qui pare muoversi: del resto la donna sarà a breve identificata con un eracliteo «fiume»), ma è piuttosto un «lungo incendio», un «fuoco» che lentamente «cresce» (*Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco...*), un'«onda luminosa», «brace» (*Se t'hanno assomigliato...*), «falò», «solco / pulsante», «pista arro-

ventata» (*Da un lago svizzero*), «vampa» che «Arse a lungo» (*Anniversario*), «fuoco che cova» (*Lasciando un 'Dove'*).

Sebbene nel madrigale successivo il poeta dichiari di non riuscire a rassegnarsi «a restar ombra», questa in qualche modo garantisce il carattere tutto privato, intimo e gelosamente esclusivo di quelle epifanie, che gravitano attorno alla sola persona del poeta (la frequenza di aggettivi possessivi e pronomi personali lo comprovano: qui «mia») e che si avvalgono non più di una dantesca allegoria, bensì di un codice segreto, di ammicchi di complice intesa. Non giungeremmo tuttavia a leggere nell'ultimo verso la contrapposizione tra un amore positivo e realizzato, simboleggiato dalla domestica «rondine», e uno inattuabile come alto nei cieli è il volo del «falco» (cfr. invece Bo 1990: 120-121). Si tratterà piuttosto di un'allusione alla capacità della donna di conferire un senso, di valorizzare e addirittura sacralizzare anche le realtà più modeste e ordinarie, come il corteggiamento da parte del poeta, di volta in volta «rondine», «rospo» o topo «uscito dalla fogna». Se la sua presenza numinosa dissiperà il «buio», anche la «rondine», che in qualità di annunciatrice della primavera starà anche a segnalare una rinnovata giovinezza del poeta innamorato, potrà sembrare un «falco».

Due quartine di endecasillabi, tutti *a maggiore* nella prima, *a minore* nella seconda ad eccezione del verso conclusivo. Nella strofa iniziale rimano *Dio:mio*, facendo slittare la perfetta quadratura della griglia, mentre nella successiva le rime seguono lo schema canonico ABAB (*trifogli:sciogli, palco:falco*).

\*

1-2. *So... incarnarsi*: lasciata Clizia, «l'iddia che non s'incarna», subentra Volpe, capace invece di tradurre quel minimo di divino che resta (più come dubbio, quasi «disguido del possibile», o almeno più come entità indefinita che come Essere supremo) in effettiva presenza, in concreta manifestazione fenomenica. Il «raggio di sole» è infatti la pagana forza fecondatrice della terra. Non diremmo invece che si tratti già di un'«allusione alla creatività poetica», sulla scia del mito di Pigmalione che secondo Christine Ott sarebbe adombrato dietro alla «statua / di Lucrezia» (Ott 2006: 221), sebbene fittissimi saranno poi i rimandi in tale direzione lungo tutta la sezione.

2-4. *se... mio*: la *conditio sine qua non* per la nuova fede è per l'appunto la prova fisica, tangibile dell'esistenza della musa, collocata in un *milieu* quotidiano e altrettanto verificabile, all'opposto dell'«oltrecielo» in cui si muoveva Clizia. Una «statua / di Lucrezia» si trovava realmente nell'«androne» del palazzo della milanese via Cernaia dove la Spaziani alloggiava, ospite della famiglia Moreo (cfr. Grignani 1998b: 119-120 e 139, n. 13). Gioanola ipotizza che una sera al poeta sembrò muoversi (cfr. Gioanola 2011: 118), ma la Spaziani racconta che l'inganno ottico fu suo (cfr. Spa-



ziani 2011: 31). Secondo la Grignani la sembianza di vita infusa alla statua deriva tuttavia da un ricordo letterario, da quella *Thaïs* di Anatole France che funzionerà da ipotesto anche in *Nubi color magenta...* (cfr. Grignani 2002: 65).

5-6. *Qui... palco*: anche l'«androne» e le «scale» sono quelle del palazzo di via Cernaia, così come il «palco» è quello del teatro Carignano di Torino, dove Montale conobbe la Spaziani dopo una conferenza, mentre di «trifogli» sono disseminate le campagne padane e conseguentemente le lettere indirizzate a Maria Luisa (cfr. Grignani 1998b: 119-120).

7-8. *sempre... falco*: il «buio» si «scioglie» al caldo del «lungo incendio» di Volpe, che già ai tempi (narrativi) dei *'Flashes' e dediche* era «fuoco che cova», ma permane pur sempre ad avvolgere quell'amore privato nell'«ombra». Alla luce vivificante della donna lo slancio da «rondine» del poeta, altrove «piccione» dal «tardo frullo», può diventare quello ben più maestoso di un «falco».

## Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco...

Pubblicata per la prima volta in «Botteghe Oscure», Quaderno IV, Roma, dicembre 1949, insieme a *So che un raggio di sole (di Dio?) ancora...*, *Se t'hanno assomigliato...* e *Lampi d'afa sul punto del distacco...* [*Le processioni del '49*, che infatti compare come sottotitolo]. Presente in *La bufera e altro* solo a partire dall'edizione Mond<sup>10</sup>.

Una stesura dattiloscritta, non definitiva, datata «29 maggio 1949» e numerata come terza nella serie dei *Carmina sacra* presenta numerose varianti:

Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco;  
ma non so rassegnarmi a restare ombra, e tronco  
di rari balzi nel suburbio. Io il tuo  
l'ho imposto a un fiume, a un lungo incendio, al gioco  
cruделе della sorte, alla fiducia  
tranquilla con cui tu guardasti il rospo  
gettarsi nella fogna, senza orrore o tripudio  
o pietà, come un Dio soltanto riesce,  
nominando, a creare: rospo fiore erba scoglio  
quercia pronta a distendersi su noi  
mentre la pioggia spollina i carnosì  
petali del trifoglio e il fuoco cresce.

Ma va ipotizzata una versione ancora precedente se nella lettera alla Spaziani del 30 maggio 1949 la postilla rivela: «Ho messo un rospo al posto del topo perché di topi ce n'è già più d'uno nella mia poesia passata. Ho fatto male?». Il giorno successivo Montale si sincera che Maria Luisa abbia ricevuto «le tre poesie per te, spedite ieri». L'11 ottobre, mutato l'ordine dei pezzi, Montale invia alla Spaziani una redazione pressoché definitiva («Ho corretto così l'ultima parte del 2° frammento a te dedicato»), ad eccezione dei due punti dopo «creare» e del «distendersi» della «quercia» (cfr. Grignani 1998b: 101-102).

A quell'«ombra» che caratterizza il nuovo amore fin dal primo incontro (l'«ombra» in cui è avvolto il «palco» di *So che un raggio di sole (di Dio?) ancora...*) il poeta, reduce dalla luce piena di Clizia, non si «rassegna». Sebbene consapevole dell'irrealizzabilità di quella salvezza totalizzante ed ecumenica, della necessità di un superamento di quella prospettiva, ormai diventata infruttuosa utopia alimentata dalla memoria, la natura squisitamente privata del culto di Volpe non è scevra di ambigua oscillazione tra compiacimento («per me solo»: *Per album*) e rimpianto («che sognavo / non per me ma per tutti»: *Anniversario*). *Se t'hanno assomigliato...* si conclude infatti su un bisogno ancora vivo, ma frustrato, di condivisione («con chi dividerò la

mia scoperta [...]?»), subito corretto, vista la palese impossibilità di soddisfarlo («i ciechi [...] non seppero / crederti più che donnola o che donna»), nella ricerca di un luogo che celi l'incandescente ricchezza di quel legame e al tempo stesso la protegga («dove seppellirò l'oro che porto [...]?»).

Il «tronco» ricorda invece, al di là dell'immediato riferimento all'«albero», il «bronco seppellito» dell'*Anguilla*, che, sprofondato nel «fango» per sopravvivere, reclamerebbe ora quella «scintilla che dice / tutto comincia quando tutto pare / incarbonirsi». Se la donna ha dato il nome del poeta a un albero («the tree which has my name» si legge nella lettera del 14 aprile 1949, ossia il «cherry tree» più volte citato in altre missive: cfr. Grignani 1998b: 120), egli ha invece significativamente optato per un «lungo incendio». Torna dunque il *Leitmotiv* del fuoco che divampa, lento e però inestinguibile, dalla potenza inarrestabile, di cui troviamo testimonianza anche nelle lettere: «The fire is burning more and more» (18 maggio 1949), «il fuoco ha preso proporzioni gravi» (30 maggio: cfr. Grignani 1998b: 120). Tornano anche i «carnosi / petali del trifoglio», ormai assestati come privilegiato *senhal* di Volpe, accanto a un ribadito «fuoco» che «cresce», a suggellare la lirica all'insegna della nuova *imagery* che si dirama dalla musa terrestre.

La «litania» per Volpe passa in rassegna esseri viventi, piante, elementi di un universo in via d'esplorazione, dell'«*habitat* della antibeatrice» descrivibile solo attraverso una sorta di «babele-balbuzie linguistica», da cui si attinge altresì per trovare gli appellativi da dare all'amata (Barile 1998: 85-86). Il gioco qui però si fa doppio, perché a «nominare» è anche la donna, in un continuo scambio di ruoli. Al battesimo del ciliegio da parte dell'amata risponde il soggetto, quasi raccogliendo la sfida di un'ideale e ammiccante tenzone poetica («Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco», ma «Io il tuo / l'ho dato a [...]»). Nella *contentio* il poeta rilancia con una sequenza di immagini che vengono dunque a costituire altrettanti correlativi della donna. Alla potenza amorosa del «lungo incendio» si unisce il «fiume», suo opposto empodocleo ma anch'esso ugualmente irruente, capace di inarrestabile corrosione e, pure, profondamente erotico per l'implicita compromissione con il femminile (ciò che in *Finisterre* era il molle, l'amorfo equoreo, ora rivalutato in positivo proprio per la sua adattabilità proteiforme).

La specifica declinazione dell'elemento acqua, che qui si manifesta nella corrente che rapida fluisce e di continuo si rinnova, si adegua infatti alla «bellezza» sempre «cangiante» del mondo, alla brulicante metamorfosi della vita. Il *panta rei os potamòs* di Eraclito è appunto in quel «fiume», che va a fare da contraltare al «marmo» di Clizia, alla fissità del «lampro che candisce / alberi e muri e li sorprende in quella / eternità d'istante» dell'eponima *Bufera*. Parallelamente si compie il passaggio dal «destino» che dall'alto regolava il «disco» della missione dell'angela e incideva indelebilmente il «solco» della relazione tra lei e il poeta, a un molto più malleabile «gioco della [...] sorte», imprevedibile, potenzialmente aperto a infinite possibilità, ma altresì non garantito da nessun disegno superiore, prosciugato di qualsiasi significato che sia altro da sé. Si tratta infatti di un «crudo / gioco», poiché il risvolto di sofferenza, fine a se stesso, qui non trova riscatto né giustificazione di alcun tipo. Il rapporto con Volpe è inoltre, fin dalle prefigurazioni dei *'Flashes'* e *dediche*, venato di sadismo, caratterizzato da un costante fondo di violenza che la *domina* esercita sul suo «schiavo».

Il senso del divino, debitamente ricodificato, rientra tuttavia nella «fiducia / sovrumana» che inizialmente doveva essere semplicemente una «fiducia / tranquilla» (cfr. Grignani 1998b: 120). La dote della donna di parlare con il «rospo» – anch'essa subentrata in un secondo momento se la lezione del dattiloscritto conservato era «guardasti» – acquista allora un che di francescano, diventando il numinoso tramite tra l'uomo, irreggimentato nelle sue sovrastrutture civili e culturali, e la natura. L'atteggiamento adottato da Volpe è infatti totalmente spregiudicato, poiché si pone persino verso le creature della «fogna, senza orrore o pietà / o tripudio», abbattendo qualsiasi gerarchia, in un trionfo dell'orizzontalità che ha come conseguenza sintattico-stilistica il rincaro delle formule di enumerazione («rospo fiore erba scoglio – / quercia»), giacché tutte le creature e gli aspetti della terra divengono ugualmente degni di canto. Ma il potere è «sovrumano» anche in senso fiabesco, perché la nuova musa è capace di trasformare con la sua presenza il poeta «rospo» in principe, così come la sua luce aveva trasformato la «rondine» in «falco».

Con l'ultimo correlativo della lunga serie, «quel forte / e morbido tuo labbro che riesce, / nominando, a creare», la parola torna idealmente alla donna, su cui viene proiettato il compito onomaturgico che perterrebbe al soggetto. La tematica adamitica della nominazione costituisce infatti il sotterraneo *Leitmotiv* dell'intera sezione, che si verga pertanto di tratti fortemente metaletterari, di riflessione sulle residue possibilità e funzioni della lirica dopo il fallimento del grande progetto sotterico. Inizialmente il poeta non riesce a definire l'amata, a conferirle un nome-schermo di riferimento, essendo la donna non più ineffabile come il Dio tradizionale ma pur sempre sfuggente. Di qui la prolifica ridondanza di appellativi che le sono attribuiti nell'ansia di una *reductio ad unum*, poiché, se già Clizia non era certo monolitica, Volpe è decisamente polivalente. Se della prima non era messa in discussione l'essenza unitaria, pur trattandosi di un'unità partecipata di angelicità e demonismo, coerentemente con le luminose e terrifiche epifanie del Dio veterotestamentario nonché con l'*horror sacri* dei classici, per la seconda si pone invece immediatamente il problema.

Per questo, perché il nome di Iride o Clizia appaia, si può tranquillamente attendere la ben avanzata sezione delle *Silvae*, mentre la ricerca per la *black lady* inizia fin dall'*ouverture* dei *Madrigali privati*. La vacanza dei primi due, che si collocano ancora a uno stadio di *Genesi* del nuovo mondo, viene colmata nel terzo, quando verrà eletto Volpe come appellativo definitivo, dopo un'esibizione di varianti preliminari che sono lo specchio del lavoro pregresso compiuto dal poeta, una *mise en abîme* del suo laboratorio linguistico. Ma qui la prerogativa della *poiein*, constatata come fallimentare per quanto riguarda il soggetto, viene trasferita, in virtù dell'analogo mestiere dell'archetipo biografico Maria Luisa, su Volpe, ossia sul 'tu' che quindi si sottrae al dominio dell'"io". Con un duplice corollario: le figure dell'impotenza che pervadono il ciclo (cfr. Grignani 1998b: 56-59) acquistano un'accezione metanarrativa e si realizza compiutamente la tanto ambita poesia dell'oggetto, nel senso che è letteralmente l'oggetto stesso a fare poesia. Il tutto immerso in una modernissima polifonia delle voci.

Strofe unica di tredici versi, sostanzialmente endecasillabi (il v. 9 per dieresi su «riesce») o doppi settenari (v. 7, v. 10 e anche il v. 2 per dialefe tra «rassegno» e «a

restar»), ad eccezione del primo, di tredici sillabe, non riconducibile all'alessandrino. Rimano *poco:gioco:fuoco, sorte:forte, orrore:fiore, scoglio:trifoglio, riesce:crece*.

\*

1-3. *Hai... suburbio*: l'albero è il «ciliegio» di *Incantesimo* e di *Per album*, più volte ricordato nelle lettere sotto la veste anglofona del «cherry tree». Per il «suburbio» si veda la missiva del 14 aprile 1949, «not far from Turin, not far from the tree which has my name» (cfr. Grignani 1998b: 120), e il «Cottolengo» con «l'albero che ha il mio nome» di *Se t'hanno assomigliato...* La realtà con cui il poeta viene identificato è residuale, minima, quotidiana, «tronco» di «albero» o «ombra», come quella che avvolge la relazione con Volpe («sempre nell'ombra» era stato detto in *So che un raggio di sole (di Dio?) ancora...*).

3-5. *Io... sorte*: il poeta ribatte con una ben più ricca serie di correlativi: il vitalissimo e inarrestabile «fiume» da sempre simbolo del divenire del mondo, il «lungo incendio» di un pervasivo e inestinguibile eros, il crudele «gioco della mia sorte» che lo tiene in balia della donna. Quest'ultimo sintagma riprende il libretto di Boito per l'*Otello* di Verdi, dove Jago afferma «E credo l'uom gioco d'iniqua sorte», con calco del settenario che parte da «gioco» e mutazione paronomastica di «credo» in «crudo» (cfr. Lonardi 2003: 102).

5-8. *alla fiducia... tripudio*: la nuova musa ipostatizza un atteggiamento libero e spregiudicato verso il mondo in tutte le sue sfaccettature, accolto «senza orrore o pietà / o tripudio». Al «rospo» (prima «topo», poi mutato per programmatica volontà di *variatio* rispetto alla produzione precedente), che è «figura in *diminutio*» del poeta (Grignani 1998b: 120), la donna si rivolge con «fiducia / sovrumana», recuperando un senso del divino seppur da una specola del tutto terrestre. Memorie francescane e fiabesche si intrecciano nel suo parlare all'animale, che sottintende anche la possibilità di trasformarlo in principe, di nobilitarne l'esistenza ordinaria, se non spregevole («fogna»). Del resto, in *Fable d'antan*, lirica datata 7 novembre 1952 reperita nel Fondo Spaziani (assente tra le *Disperse* ma leggibile in *CMS*), Montale dirà che «L'orso e la volpe era la nostra favola», augurandosi poi che il «germoglio» possa rifiorire come «eterno alloro e fiaba». La dimensione extratemporale della «fiaba», in cui si intende fissare e valorizzare quell'amore, si intreccia così con la formula dell'immortalità poetica. Volpe è l'artefice della rinascita del soggetto, come uomo e come poeta, tanto che in *Intercomunale*, datata 28 febbraio 1952 (altro componimento non incluso nelle raccolte dell'autore ma leggibile in *CMS*), verrà specificato: «E la poesia non è / nient'altro, è l'attesa che più tardi / una voce sia il mezzo in cui l'anfibio / che fu umano ritrovi il suo respiro». La «voce» della musa-poetessa è insomma il «mezzo» affinché anche l'innamorato-poeta possa, come veniva chiarito in *Siria*, «ritrovare per te la voce» e recuperare la prerogativa del *souffle* creatore.

8-10. *al respiro... scoglio*: torna il «profondo / respiro» di *Sulla Greve*, legato a un altro dettaglio fisico chiaramente erotico come il «labbro», allo stesso tempo «forte» e «morbido», nonché capace, grazie alle doti poetiche della donna, di «creare» con la parola, disegnando, come Adamo nella *Genesi*, il nuovo mondo, fatto di realtà elementari e archetipiche, elencate in una sequenza asindetica priva di prestrutturate gerarchie («rospo fiore erba scoglio»). Il riferimento era esplicito nella versione data 29 maggio 1949, dove Volpe era per l'appunto paragonata a «un Dio».

11-13. *quercia... cresce*: alla protezione della magnolia si sostituisce quella della robusta «quercia», «pronta a spiegarsi» (cioè a «distendersi» come si trova scritto nei dattiloscritti inviati alla Spaziani) sui due amanti sorpresi da una «pioggia» ben diversa dalla «bufera [...] marzolina» o dalla «tempesta di primavera» che in *Finisterre* avevano invece minacciato la pianta dei Lari. Questa «pioggia» – così come le *Nubi color magenta...* che «s'addensavano / sulla grotta» o la «nuvola nera» e la «grandine» di *Per album* – assomiglia infatti piuttosto a quella dorata di Zeus, trasformatosi in essa per fecondare Danae. È insomma una «pioggia» densa di carica erotica, che «spollina i carnosi / petali del trifoglio» e alimenta la vampa del «fuoco» amoroso. Il «trifoglio» e il «fiume» si ritrovano insieme, negli equivalenti inglesi del «clover» e del «river», nella lettera alla Spaziani del 12 ottobre 1949 (cfr. Rebay 1998: 52).



## Se t'hanno assomigliato...

Pubblicata per la prima volta in «Botteghe Oscure», Quaderno IV, Roma, dicembre 1949, insieme a *So che un raggio di sole (di Dio?) ancora..., Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco... e Lampi d'afa sul punto del distacco...* [*Le processioni del '49*, che infatti compare come sottotitolo]. Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro* a partire da Mond<sup>2</sup>.

Una sola variante in rivista e in 47P: «i ciechi non scorsero il presagio» al v. 21. Una stesura dattiloscritta, non definitiva e con modifiche manoscritte, segnata con il numero 2 nella serie dei *Carmina sacra*, è datata «28 maggio 1949» e reca le seguenti varianti (oltre ad altre interpuntive): al v. 3 «pel genio»; ai vv. 11-12 «per l'astuzia sovrana dei tuoi dolci / stupori, per lo strazio»; ai vv. 13-14 «dare, / se stringe, la tua mano ancora infante»; ai vv. 16-17 «ad un malvagio / dio delle fratte (e non perché); al v. 19 «i [ciechi] morti»; al v. 20 «scapole morbide»; al v. 21 «i [ciechi] morti non scorsero la ruga»; al v. 23 «che t'ho graffiato». Ma sono i vv. 29-30 a subire le modifiche più tormentate: «dove il fuoco che covo quando volgi / il tuo viso dal vuoto delle scale?»; «dove [la fiamma che in me avvampa quando / ti volgi dalla rampa delle scale?]; «la brace che s'avvampa quando / ti rivolgi dal vuoto delle scale?»; «dove la brace che in me stride quando / ti rivolgi dal vuoto delle scale?» (cfr. Grignani 1998b: 102-103).

A proposito della pubblicazione su «Botteghe Oscure» si succede una serie di lettere: «Così ho fatto in tempo a mandargli le 4 poesie per la volpe (acrostico escluso) e usciremo insieme nel prossimo numero; è una cosa che mi fa un immenso piacere. Provvisoriamente (ma col tempo tornerò alla dicitura originale) ho sostituito il Cottolengo con un generico Ospizio; altrimenti i citybarristi ci avrebbero fatto su una immonda cagnara. Avranno già abbastanza da dire» (17 ottobre 1949); «Il Cottolengo faccio in tempo a rimmetterlo, se vuoi [...]. Era per te, insomma; chi sia la volpe tutti lo capiranno lo stesso, ergo posso lasciare il duro ma forte 'Cottolengo'» (22 ottobre); «oggi ho visto Botteghe Oscure in mano di Bassani; non è ancora in vendita. Contiene 5 tue poesie che mi pare facciano ottima figura. Le mie sono ad apertura della rivista, con tanto di Cottolengo» (4 gennaio 1950: cfr. Grignani 1998b: 103-104).

La lirica sviluppa per tutta la sua lunghezza la *topos* della *descriptio puellae* (cfr. Bozzola 2006: 59), alla ricerca di un appellativo adeguato da attribuire alla nuova musa. Il madrigale d'apertura, che pure elenca i luoghi degli incontri, ne è infatti del tutto privo, mentre nel secondo si parla genericamente di «nome», riverberato sulle varie manifestazioni naturali ma mai specificato. Anzi l'accumulo di correlativi di *Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco...* già denunciava la difficoltà di imbrigliare la donna in un unico *analogon*, immagine, concetto o eteronimo che fosse.



Del resto, se Clizia era evocata con assestati, indiscutibili *senhals*, a Volpe si giunge per continue approssimazioni, lungamente protratte, per ansiose enumerazioni asintotiche e pertanto sempre in qualche modo fallimentari. Perennemente compromesso con il vitale metamorfismo del mondo, concretamente feriale ma impendibile come il «fulmine» di *Per album* («Non c'è pensiero che imprigioni il fulmine»), il carattere della donna-«donnola» può essere solo per un attimo fissato con un (provvisorio) stratagemma, ossia assumendo il soprannome già attribuitole da altri.

L'accettazione di un nome non solo prettamente arbitrario, ma per di più assegnato proprio da quei «ciechi» incapaci di cogliere la qualità angelico-salvifica dell'amata («non ti videro / sulle scapole gracili le ali»), colpevolmente ignari della sua più profonda essenza («non seppero / crederti più che donnola o che donna»), crea un'insanabile distanza tra significante e significato. Che sia di marca squisitamente letteraria – dal *Roman de Renart*, da René Char, da *Lady into Fox* di Garnett, da *The Fox* di Lawrence (questi i nomi più citati, ad esempio da Martelli, Lonardi, Rebay, Pacca) – o di provenienza meramente familiare – un conio, sembrerebbe, nato all'interno della stessa cerchia parentale di Maria Luisa (cfr. Grignani 1998b: 121) – l'appellativo di Volpe risulta comunque de-ontologizzato, divaricato dal suo referente, che è colto nella totalità solo dal poeta. Il 24 gennaio 1950 Montale infatti ribadirà, discutendo con l'amata delle tempistiche previste per il completamento del «ciclo della volpe», quanto a suo avviso «ti presenta superficialmente questo nome!» (cfr. *CMS*: 39). La crisi della parola che sarà al centro della riflessione da *Satura* in poi inizia insomma fin da questo momento. Emerge, dunque, come già nel madrigale precedente, la filigrana metapoetica tipica della sezione, giacché l'intera lirica è costruita sul tema della convenzionalità del linguaggio.

L'esplicitazione delle innumerevoli possibilità prese in considerazione e poi scartate, quasi su uno jakobsoniano asse verticale di selezione («e perché non all'immondo / pesce che dà la scossa, alla torpedine?»), ma anche la «donnola» del finale), apre uno squarcio sul *work in progress* del poeta, sulla serie di varianti preliminari precedenti la lezione *ne varietur*. La prima parte della lirica è invece uno scavo nell'etimo di quel soprannome che trionfa su tutte le altre ipotesi parallele e complementari, una *quête* paraetimologica, una discesa alle radici della parola nel tentativo di restare ancora agganciati a un minimo di motivazione, di recuperare una sorta di spiegazione naturalista che giustifichi l'origine di quel nome. Ma gli ammicchi che questo senso secondo lancia alla complice Maria Luisa, addentro alle stesse questioni teoriche e ai medesimi dilemmi creativi, si fanno anche più sottili, per cui si potrebbe ad esempio ipotizzare una cifrata allusione, in quella «falcata / prodigiosa», in quel «volo del tuo passo / che unisce e che divide», alle misure versali della poesia, ai piedi metrici insomma, nonché all'*enjambement*, che, appunto, connette («unisce») interponendo tuttavia una necessaria cesura («divide»).

La «brace che in me stride» è inoltre, benché rimodellata su una «vocalità più prosastica», un tassello preso in prestito dal *Trovatore* verdiano («Stride la vampa», atto II: Aversano 1984: 66). Il paragone, *jeu de mot* incluso, con la «donnola» potrebbe invece derivare dal capitolo XVIII di *Lady Chatterley's Lover* di Lawrence, dove il guardiacaccia Mellors parla della moglie Bertha Coutts che ancora lo perseguita in questi termini: «Avevo cominciato; cominciai con l'amarla. Ma, in un modo o nell'altro, mi lacerava sempre. No, non parliamone più! Era una condanna. E lei una donna

condannata. Quest'ultima volta l'avrei uccisa come una donnola se mi fosse stato consentito di farlo: una creatura furiosa, condannata, in forma di donna!» (cfr. Pacca 1999: 410). Ma anche il titolo inizialmente progettato per il ciclo, *Carmina sacra*, potrebbe aver voluto riecheggiare, con intenzione antifrastica, gli omonimi componimenti misticheggianti di Louis Le Cardonnel (cfr. Grignani 1998b: 122). E se la poesia montaliana è sempre ricca di riferimenti intertestuali, di spie che svelano la presenza di ipotesti o di vocabolarizzazioni memoriali, nel caso delle liriche per Volpe questi assumono una funzione per l'appunto di «cresima», ossia di reiterata conferma del legame, dell'esclusiva e biunivoca intesa tra soggetto e dedicataria.

Da tale coacervo di eteronimi e talismani emerge infine il ricordo dell'evento promotore, della cerimonia di sacralizzazione, di quel *primum* che ha sancito l'appartenenza di Volpe alla sfera del divino. Le «ali» e il «presagio» derivano infatti dal «solco» che il poeta ha deciso di incidere sulla «fronte» della donna. Il marchio di riconoscimento, «graffiato a sangue», richiama un vero e proprio rito di iniziazione, a un culto di cui è però il poeta, e non ancora la donna, a essere il sacerdote. Il carattere angelico che ripete, pur nettamente cambiato di segno, quello di Clizia è dunque imposto dall'io, non qualità ontologica ma accidentale, arbitraria attribuzione da parte del soggetto che stabilisce a sua discrezione la figura dell'incarnazione (cfr. Macrí 1996: 183; Luperini 1984: 160; Croce 1998: 492). E infatti l'investitura ha in realtà bisogno di continue conferme, almeno da quanto si deduce da alcune lettere inviate alla Spaziani: «Dearest Angel Fox [...] Think of your lover-husband-brother-friend-child that has christened you in the Cathedral» (20 maggio 1949); «don't forget my blessing in the cathedral. You are marked, stamped for ever, Angel of Fire and Thunder» (24 maggio); «Il battesimo agirà. Nothing to do» (28 maggio); «la croce di Certaldo was not a failure, a nonsense, ma la croce penosa (e vittoriosa!) della mia vita» (17 luglio 1951: cfr. Grignani 1998b: 122).

Il gesto pseudoreligioso «di sacra unzione scaramantica», sotto forma di «croce» disegnata sulla «fronte» dell'amata, fu effettivamente eseguito da Montale prima nella cattedrale di Torino e poi, qualche mese dopo, a Certaldo (Grignani 1998b: 122). In esso vengono convogliate le aspirazioni sincretistiche del poeta, che si fa «husband-brother-friend-child» per una bifronte «Angel Fox» (cfr. Grignani 1998b: 122), rivelando il non del tutto abbandonato desiderio di ritrovare nel rapporto con l'*alter* femminile un senso di pienezza. Di qui l'insistenza sulla duplice natura della donna, «che unisce e che divide», «che sconvolge / e rinfranca», indifesa creatura alata («sulle scapole gracili le ali») e fagocitante «carnivoro», «genio perfido / delle fratte», allo stesso tempo sublime e «immonda», messaggera di «perdizione e salvezza». La mistura è anche di cristiano e pagano, in una sostanziale equivalenza dei caratteri sacri: «croce», «cresima», «voto», «incantesimo», «jattura», «vale».

Il dono, non più generosamente elargito anche a costo del sacrificio di sé, si tinge pertanto di toni crudeli, perfino sadici, che tuttavia appartengono almeno in questo caso anche al soggetto (che ha «graffiato a sangue» la «fronte» dell'amata), altrove solo vittima delle «catene» amorose di Volpe. Ma soprattutto diventa dono privato, interamente umano nonostante gli allestimenti rituali, se dal poeta proviene e sul poeta ricade (cfr. Macrí 1996: 182). Il prezioso contenuto va dunque gelosamente conservato, custodito ancora una volta nella terra come le «uova / marmorate» del *Gallo cedrone*, con la correlata ansiosa ricerca di un luogo adatto per seppellire quell'«oro»

del «Padre-Sole», per celarlo «nella cripta dell'Io se il Tu venisse a mancare»: «dove seppellirò l'oro che porto [...] se, / lasciandomi, ti volgi dalle scale?» (Noferi 1997: 174 e 175).

Il gesto di Volpe riprende tra l'altro quello di Clizia in apertura della *Bufera* («ti rivolgesti e con la mano, sgombra / la fronte dalla nube dei capelli, / mi salutasti – per entrar nel buio»), debitamente abbassato di grado, demistificato e quotidianizzato nelle «scale» di un «suburbio» di Torino. Il saluto non è più caricato di drammatico *pathos*, non è più un abbandono, bensì una ben più feriale consuetudine tra amanti al momento del distacco. L'ipotesto è ancora quello del mito di Orfeo e Euridice (cfr. Bárberi Squarotti 1974: 213; Lonardi 1980: 34; Dolfi 1998b: 152), ma, sebbene il voltarsi sia in entrambi i casi trasposto sulla donna (quasi a esorcizzare ogni possibile dubbio di colpevolezza e dunque rimorso da parte del poeta), i ruoli risultano in questo caso invertiti. Nella *Bufera* è Clizia a sprofondare nel «buio» mentre il poeta assiste impotente alla perdita; in *Se t'hanno assomigliato...* è invece il soggetto a essere lasciato nell'abisso, nel vuoto, in un tartareo mondo di «morti» (si ricordi infatti che la prima lezione di «ciechi» era appunto «morti») mentre Volpe risale verso l'alto. E questo ribaltamento può avvenire non solo per la legge del rovesciamento e della parodia che inizia a governare la lirica montaliana, ma anche per un'autorizzazione molto più concreta e biografica, ossia l'attività poetica di Maria Luisa Spaziani, che permette questo continuo slittamento di piani e che rende la donna, se non un *alter ego*, un *ego alter* affine, ma di sicuro non più un'alterità.

Strofe lunga di trenta versi, costituita da un unico periodo ipotetico concluso da un punto interrogativo sul modello dell'*Anguilla*, complicato dall'inserzione di subordinate e parentetiche e giocato attorno all'antagonismo tra l'io e gli altri (cfr. Grignani 2002: 54-56). La figura dell'enumerazione, che qui segue un criterio di «omogeneità concettuale» e non di dissipazione (Bozzola 2006: 60), si inserisce inoltre in una struttura solo apparentemente caotica. All'apodosi del titolo, ripetuta a metà discorso, si allacciano frasi che oscillano tra un futuro epistemico e avverbi dubitativi, ma variate di volta in volta per ottenere diverse curve intonative (cfr. Bozzola 2006: 60 e 100).

Le rime si incastrano tre loro: *assomigliato:selciato:prato* e poi di nuovo *assomigliato:graffiato, volo:solo, prodigiosa:luminosa, biondo:immondo, dividerò:seppellirò, vale:scale*. Ma, come al solito, la sonorità della lirica si appoggia su vari espedienti, quali le ripetizioni di interi versetti, quasi ad emulazione delle litanie liturgiche («se t'hanno assomigliato» di v. 1 e v. 15, nonché del titolo; «i ciechi non (ti) videro» di v. 19 e v. 21), e soprattutto le rime imperfette. Da segnalare, ad esempio, quella tra «cresima» e «incantesimo» (vv. 23-24), particolarmente marcata per la contiguità dei termini e per l'implicazione sillabica incrementata dall'accento proparossitono; quella tra «donnola» e «donna» (v. 26), pressoché adiacenti e legati in impermetria; o quella tra «astuzia» e «strazio» (vv. 11-12), rafforzata a distanza dalle geminate di «terrazza» e «salvezza».

O, ancora, quella che incornicia il v. 9, «per l'onda luminosa che diffondi», e che si protrae nel «pronti» di v. 11 (dove lo scarto è di una sola consonante, tra l'altro comunque dentale), a sua volta in consonanza con «vinti» del v. 8. In generale, l'ossatura fonica di *Se t'hanno assomigliato...* si avvale di frequente delle liquide /l/ e /r/,

che hanno un fulcro generativo nel sema delle «ali» e dell'«oro», e del nesso formato da vocale (soprattutto la /o/), /n/ implicata e dentale o nasale. I versi sono tutti endecasillabi (soprannumerario in realtà il v. 24), tranne i v. 1 e 15, settenari, e il v. 12, quadrisillabo.

\*

1-8. *Se t'hanno... vinti*: inizia la lunga *interpretatio nominis* dell'incontrastata protagonista della sesta sezione (cfr. Grignani 2002: 53), chiamata Volpe dagli stessi familiari (cfr. Grignani 1998b: 121). La ricerca eziologica, delle cause sostanziali di quell'appellativo non oblitera la convenzionalità della scelta, solo in parte condivisa dal poeta («se t'hanno assomigliato / a un carnivoro biondo [...] è forse perché i ciechi non ti videro / sulle scapole gracili le ali»), ma comunque accettata, all'interno di una logica dell'ammicco e del gioco letterario (viste le potenziali intertestualità con Char, Garnett, Lawrence e l'antico *Roman de Renart*), nella consapevolezza dell'arbitrarietà del linguaggio. Non si segue più, dunque, un processo onomasiologico di identificazione tra il nome di Irma-Clizia e il suo destino (cfr. Grignani 1987: 27), poiché Volpe è più un *analogon* da bestiario, un soprannome-schermo eletto tra tante possibili varianti. Della donna è subito messo in evidenza il «passo», sì «volo» in ricordo di quello di Clizia, ma decisamente *in diminutio*, rasoterra, ben quotidiano e di corposa concretezza se calpesta il duro «selciato». Nessuna sublimazione eterea sottrae volume alla fisicità di Volpe, a cui viene semmai aggiunto un plusvalore (la «falcata» è «prodigiosa»), che tuttavia non intacca minimamente la grevità della materia («le strade presso il Cottolengo [...] ne vibravano»). La prima spiegazione che viene fornita mira insomma a sancire il saldo legame di Volpe con la terra, pur filtrato attraverso un codice ancora in qualche modo stilnovista per l'azione di turbamento e lenimento che il passaggio della donna esercita persino sull'ambiente («che sconvolge / e rinfranca il selciato»). Un ambiente, tuttavia, assai realistico, tanto da ammettere «il duro ma forte 'Cottolengo'» (lettera di Montale alla Spaziani del 22 ottobre 1949), che precisa tra l'altro il «suburbio» della poesia precedente dal momento che ritorna l'«albero che ha il mio nome» («not far from Turin, not far from the tree which has my name»: 14 aprile 1949).

8-14. *o forse... stretta*: se Clizia era associata al lampo, folgorante ma attimale, Volpe è portatrice di una luce più diffusa e tollerabile, che si propaga attorno come un'«onda», che oltretutto rivaluta quel magmatico informe ed equoreo che in *Finiterre* aveva connotato negativamente l'inconoscibile. Le «mandorle tenere degli occhi» sono inoltre l'esatta antitesi degli «occhi d'acciaio» di *Nuove stanze*; sono, anche per la connotazione sessuale da sempre correlata alla forma della mandorla, gli occhi di Afrodite che vanno ad opporsi a quelli della «trasmigratrice Artemide» della *Frangia dei capelli...* (cfr. Lonardi 2010). Il ritratto di Volpe continua sulla falsariga della *coincidentia oppositorum*, per la decisa «stretta» di una «mano d'infante» e per

la strategica «astuzia» che regola qualcosa che dovrebbe essere immediato e spontaneo come gli «stupori» e che ricorda l'artefatta ingenuità dell'Armida tassiana. In questi atteggiamenti volutamente provocatori così come nello «strazio / di piume lacerate» (e «strazio» è ben in evidenza in quanto unico quadrisillabo della poesia) si insinua, ora agente ora subita, la vena di crudeltà che connota l'intero ciclo delle poesie d'amore per Volpe.

15-18. *se... torpedine*: accanto alla «falcata / prodigiosa» e all'«onda luminosa» emergono, come elementi complementari del quadro, anche la ferocia del «carnivoro biondo» e la scaltrezza calcolatrice nel tendere gli agguati («genio perfido / delle fratte»). La potenziale pericolosità dell'animale, capace di colpire in modo subdolo la vittima, promuove l'immagine adiafora della «torpedine». Come ha notato Fortini, il ricorso insistito alla negazione fa sì che in realtà valga comunque ciò che viene detto, benché formalmente rifiutato (cfr. Fortini 1974: 156), mantenendo viva tutta la gamma di varianti vagliate e permettendo il continuo movimento lungo l'asse della selezione anche a stesura completata. Si tratta insomma di un vero e proprio *specimen* del lavoro del poeta. La lettera inviata alla Spaziani il 31 maggio 1949 si conclude con la proposta di un ulteriore appellativo: «e dormi come un ghiro; ecco una bestia alla quale non ti hanno ancora paragonato» (cfr. CMS: 11).

19-22. *è forse... incandescente*: la descrizione torna ad assestarsi sulle qualità salvifiche di Volpe, rovesciando la perfidia predace nelle «scapole gracili», che riprendono il filo dipanato dalla «mano d'infante». Ma la natura angelica (che non a caso si riaccosta all'*imagery* di Clizia per le «ali» e la «fronte») è visibile solo dal poeta, unico depositario del «segreto».

22-25. *il solco... salvezza*: è il ricordo del rituale con cui il poeta ha consacrato Volpe, effettivamente eseguito nella cattedrale di Torino e poi ribadito a Certaldo, come testimoniano numerose lettere del 1949 e anche successive (cfr. Grignani 1998b: 122). La violenza con cui è impresso il marchio, «graffiato a sangue» sulla fronte della neofita, colloca il gesto all'interno di un cerimoniale iniziatico paradossalmente atto a introdurre come adepta proprio colei che verrà adorata. Volpe viene insomma battezzata come fedele di se stessa, accolta come seguace del culto della divinità che essa stessa incarna. Una mescolanza sincretistica di riti cristiani e pagani sancisce in modo del tutto arbitrario l'attribuzione della qualità divina all'amata, non discesa dall'alto o ontologicamente connaturata ma decisa da un implicito patto (cfr. Macrí 1996: 183; Luperini 1984: 160; Croce 1998: 492; Grignani 1998b: 122). La sequenza, pur nel coacervo di segni anche contrastanti (così come ambiguo è l'esito: «perdizione e salvezza»), non è tuttavia casuale. Benché ogni setta avesse una propria procedura, gli gnostici solitamente praticavano battesimo, confermazione ed eucarestia, affiancandovi altri riti e formule magiche volti a liberare il principio divino dalla prigionia del corpo. L'unzione con il crisma era il sacramento di iniziazione per eccellenza, direttamente legato alla croce che in esso si manifesta, e aveva una funzione essenzialmente apotropaica. Per questo il «solco» che il poeta incide è allo stesso tempo «croce cresima / incantesimo jattura voto vale». Su un piano più prettamente biografico, la Spaziani ricorda come il segno della croce in fronte fosse un

rituale che Montale era solito praticare quando Volpe era in partenza (cfr. Spaziani 2011: 109).

25-28. *se non... porto*: le due indoli di Volpe, quella scaltra e feroce della «donnola» e quella sensuale della «donna», si saldano qui in un'espressione che è quasi un'endiadi, anche solo per l'affinità fonica che unisce i termini. Si tratta, infatti, da qualunque punto di vista la si consideri, pur sempre della natura umana di Volpe, oltre la quale i «ciechi» non sanno vedere. L'agnizione rimane quindi privata, la «scoperta» non condivisibile, mentre, come ricorda Adelia Noferi richiamando Derrida, il segreto del criptoforo richiederebbe la complicità di almeno una terza persona. L'«oro», il principio solare e paterno di una terrestre vitalità, va infatti seppellito affinché possa essere custodito dall'io (cfr. Noferi 1997: 174-176).

29. *dove... stride*: il verso riprende il celebre «Stride la vampa» affidato da Verdi alla voce di basso di Azucena (atto II del *Trovatore*), adattato al contesto più feriale (cfr. Aversano 1984: 66) e soprattutto mutato di segno, tramite la mediazione dell'immaginario baudelairiano, da fuoco di morte in fuoco di passione (cfr. Lonardi 2003: 189-190). All'esterofilia dimostrata – e *pour cause* – nelle liriche per Clizia, subentra, in quelle per Volpe, un maggior ricorso a ipotesti indigeni (cfr. Lonardi 2003: 188).

30. *lasciandomi... scale*: è un nuovo abbandono («lasciandomi»), ma assai ridimensionato rispetto a quello che aveva aperto la *Buferà* («mi salutasti – per entrar nel buio»). Volpe si volta («ti volgi») come già aveva fatto Clizia («ti rivolgesti»), ma senza la drammaticità del passato remoto o della fonte leopardiana che gravava su quella «mano» così simile a quella di Silvia. Non è più però Orfeo-Montale a non saper trattenere la donna a sé, lasciandola sprofondare nel «buio», ma è stavolta il suo doppio femminile, incarnato nella poetessa Maria Luisa Spaziani, a lasciare l'amato nel regno dei morti (quei «ciechi» che infatti nella stesura dattiloscritta erano appunto i «morti»), concedendogli solo una parziale salvezza nell'«oro» che egli riesce a conservare per sé e che immediatamente cerca di nascondere.



## Le processioni del 1949

Pubblicata come *Lampi d'afa sul punto del distacco...* e con sottotitolo *Le processioni del '49* in «Botteghe Oscure», Quaderno IV, Roma, dicembre 1949, insieme a *So che un raggio di sole (di Dio?) ancora...*, *Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco...* e *Se t'hanno assomigliato...* Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro* (dove il secondo emistichio del v. 7 risulta staccato dal blocco di versi precedenti fino al ripristino della resa tipografica corretta attuata in *OV*).

Una redazione dattiloscritta datata «3 giugno 1949» è inviata a Gianfranco Continini nella lettera del 7 giugno (poi aggiornata quattro giorni dopo) di quell'anno, insieme alla traduzione inglese del *Gallo cedrone*: «Per passare ad altro ti dirò che ho scritto una poesia contro la madonna pellegrina (recente mascherata italiana) che non ti posso ancora trascrivere perché non ne ho qui copia e devo ancora correggerla». Nell'inserito dell'11 giugno si legge infatti il testo, che reca la numerazione araba «4» e l'indicazione topografica «OLTREPÒ» tra parentesi tonda, spostata verso il margine esterno:

Ora posso ricopiarti anche l'altra poesia.

4

(OLTREPÒ)

Ora cruda, sul punto di lasciarti,  
livida ora annerita,  
poi un alone anche peggiore, un bòmbito  
di ruote e di querele sulle prime  
rampe della collina,  
un afrore che infetta  
le zolle a noi devote... se non fosse  
per quel tuo scarto *in vitro*, sulla gora,  
entro una bolla di sapone e insetti.

Chi mente più, chi stride? Fu il tuo istante  
di sempre, dacché apparì.  
La tua virtù furiosamente angelica  
ha scacciato col guanto i madonnari  
pellegrini, Cibele e i Coribanti.

3 giugno 1949.



Che te ne pare?

Altre due stesure dattiloscritte, entrambe datate «3 giugno 1949», sono inviate invece a Maria Luisa Spaziani. La prima reca *Oltrepò* come titolo e la postilla «my baby, imposto alle 17 e temo che questa non giunga prima di me. In ogni modo provo. Arriverò quasi certo col rapido, in ogni caso in serata di sabato, telefonando. Ec-coti un pezzetto dei Carmina Sacra»:

Giorno lungo, ore umide e annebbate,  
 poi una luce anche peggiore, fitta  
 di canti che s'arrestano sulle prime  
 rampe della collina,  
 un ronzio che tu annichili col gesto [che s'annichila al tuo gesto],  
 mentre si rompe un nugolo di tumide  
 zanzare sul sapone della gora.

La tua virtù furiosamente angelica  
 ha scacciato col guanto i madonnari  
 pellegrini, Cibele e i Coribanti.

La seconda è senza titolo ma con il numero «4» e la dedica manoscritta «to M. L. S.» (cfr. Grignani 1998b: 104). Ma già nella lettera alla Spaziani del 2 giugno 1949 l'attribuzione era dichiarata: «No 'madonna pellegrina' but you» (cfr. Grignani 1998b: 125).

Con il titolo *La primavera del '48* – probabile «variante mentale» che si ritrova anche, con anno mutato in *La primavera del '49*, nelle *Note* dell'edizione Pozza (*OV*: 970) – compare nell'*Introduzione* all'edizione svedese: «Liriche come *La primavera hitleriana*, *Il sogno del prigioniero*, *Congedo provvisorio*, *La primavera del '48* sono la testimonianza di uno scrittore che ha sempre respinto il clericalismo delle due opposte forme (la 'nera' e la 'rossa') che affliggono l'Italia».

L'omaggio galante tipico del genere si intreccia qui a un'intenzione satirica di carattere politico, recuperando in parte la declinazione che avevano assunto i *Madrigali fiorentini* in apertura della sezione *Dopo*. Il carattere privato della relazione amorosa con Volpe non rinuncia quindi a un impegno a più largo raggio, a patto però di farlo rientrare nell'*hic et nunc* di un quadro contingente e *tout court* terreno. Non più la missione sotERICA e palingenetica universale promossa da Clizia, bensì un tentativo di riscatto storico, perseguito ancora una volta attraverso una figura femminile, che ha il potere di debellare le false idolatrie. La donna amata è allora, dantescamente, allegoria della verità (che sia con la maiuscola o con la minuscola) e, per transizione, della conoscenza e della poesia.

La sua sacralità – qui, a differenza della precedente *Se t'hanno assomigliato...*, innata se l'apparizione è «istante / di sempre» (cfr. Croce 1998: 492) – si offre quale salvifica alternativa alla religiosità diffusa che trova espressione nelle processioni popolari come quella della Madonna Pellegrina. Vi si oppone se non altro per autenticità, dal momento che il «bombito / di ruote e di querele» appartiene alla teatralità rituale della «recente mascherata italiana» (così Montale scrive nella lettera a Contini del 7 giugno 1949). Le fede degenerata in «clericalismo», com'è precisato per l'edi-

zione svedese, è piaga che «affligge» il paese, «rigurgito» della stessa deleteria irrazionalità che ha portato alla guerra, esiziale per la sua capacità di «infettare» ciò che invece costituisce realmente un valore («le zolle a noi devote»).

Sotto tale forma è apparentabile alla superstizione delle «donne barbute» dell'*Elegia di Pico Farnese*, sbaragliata dal vero «Amore» portato da Clizia (cfr. Carpi 1971: 90; Croce 1998: 493; Grignani 1998b: 125). L'affinità della situazione finisce pertanto per attrarre nella sfera di Volpe ben noti *senhals* che pure il poeta si era ripromesso, appena qualche giorno prima, di variare («bisognerà trovare altro»: lettera alla Spaziani del 1° giugno 1949). I «lampi», anche se «d'afa», l'angelicità, sebbene tutt'altro che eterea, e l'istantaneità dell'epifania che ricalca l'«eternità d'istante» della *Bufera* (cfr. Contini 1974: 90) sono infatti di marcata ascendenza finisterriana. L'ignoranza degli «uomini-capre» è ora quella dei «ciechi» citati in *Se t'hanno assomigliato...*, seguaci di irragionevoli rituali cattolici, diffusi proprio in quegli anni (cfr. Carpi 1971: 75), che potrebbero benissimo essere, nella sostanza, quelli orgiastici che i pagani tributavano a Cibele.

La salvezza risiede insomma nella «sacertà laica, individuale e libera della donna» (Grignani 1998b: 125), dalla «virtù furiosamente angelica», ossia animata e resa concreta dallo stesso *furor* amoroso che aveva dato il titolo al capolavoro dell'Ariosto. Si tratta dunque di un'angelicità ossimoricamente sessuata, di un divino erotizzato e di un eros divinizzato, come testimonia la missiva del 25 luglio 1949 inviata al «my deep, everlasting 'furor' of veneration and love» (riportata in Grignani 1998b: 125). Al di sotto dell'immediatezza biografica della lirica agiscono infatti, come sempre, suggestioni culturali che la reindirizzano. Una spia ne è appunto quell'avverbio estirpato dall'*Orlando furioso*, accanto al quale anche l'aggettivo «angelica» sembra riutilizzare in senso comune il nome dell'eroina del poema, fornendo allo stesso tempo la chiave d'accesso per la fonte, come Aversano aveva già notato accadere per il «batter d'ale» della «giapponese» *Ombra della magnolia...* in relazione alla *Madama Butterfly* (cfr. Aversano 1984: 67-68), in un gioco di *agudeza* a metà tra l'enigma e il rebus.

Un altro modello può inoltre essere rintracciato nel romanzo *Under the Volcano* di Lowry, che agirà anche in *Nubi color magenta...* Nel primo e nel penultimo capitolo viene infatti descritta una processione che si snoda lungo le pendici di una collina mentre scoppia un temporale (cfr. Pacca 1999: 404-405). La minaccia del maltempo arriva qui invece quando la donna si allontana. I «lampi», a differenza di quelli di Clizia che ne accompagnavano la rapida epifania, non valgono dunque come segni della sua potenza, ma, ricondotti all'ambito più prettamente naturalistico, scaturiscono al contrario dal «distacco» dall'amata. Benché avesse agito anche *in absentia*, nei prodromi della rivelazione ventura incastonati nei *'Flashes' e dediche*, Volpe è infatti una musa caratterizzata proprio dal suo essere presente.

L'«istante / di sempre» è quindi, a ben vedere, assai diverso dall'«eternità d'istante» di Clizia. Non vale questa volta il principio per cui, mutato l'ordine degli addendi, la somma non cambia. L'inversione formale è anzi un avvertimento del ribaltamento semantico che vi è sotteso. Clizia, come il «lambo» della *Bufera*, è capace di fissare per l'«eternità» l'«istante» in cui appare, perché talmente pregno di senso da obnubilare il resto. Essendo uno squarcio di essere nello «schermo» del divenire, quell'«istante» si pone già *a priori* su un piano superiore, ontologico e quindi non

comparabile con l'effimero *continuum* della vita che si svolge nell'assurdo «antro / incandescente» della terra, dove la «luce [...] non colma». L'attimalità della manifestazione vale e coincide con l'«eternità» perché è «eternità» svelata: palesa l'«oltrecielo» dove risiede la verità e il «perduto / senso», ma non riscatta l'«aldiquà» se non a patto di trascenderlo. Il non-essere, insomma, rimane tale.

La teofania di Volpe è invece «istante / di sempre», ossia costante presenza *in rebus* del principio erotico-divino (ormai fusi insieme) che muove il mondo e che traspare da qualsiasi fenomeno, concretizzandosi nei frangenti da cui è composto il tempo. Messo tra parentesi l'essere – «So che un raggio di sole (di Dio?) ancora / può incarnarsi» –, l'esserci della donna è garantito, permea il piano dell'esistere («sempre, dacché apparì»); istantaneo è semmai il fissaggio nella visione, nel ricordo, nella poesia. Il qui e ora non solo è salvo, ma è l'unica realtà rimasta su cui si possa riflettere. Non meno radicato è dunque l'agire di Volpe, ma muta il *modus manifestandi*, declinato in elementi più umili e quotidiani come la «bolla di sapone e insetti». La permanenza della sua essenza «*in vitro*», quindi protetta dalle minacce esterne, funziona come talismano capace di «scacciare col guanto i madonnari / pellegrini».

Due strofe di endecasillabi (il v. 7 è spezzato) e settenari. Rare le rime (*mente: furiosamente, querele: Cibele, apparì: madonnari*), ma molte le imperfette, inserite in serie di sequenze consonantiche affini quali vocale più nasale in sillaba implicata («Lampi», «punto», «bombito», «rampe», «tanfo», «mente», «istante», «sempre», «furiosamente», «angelica», «guanto», «Coribanti»), nesi aspri con la /r/ («prime», «rigurgito», «acre», «scarto», «*vitro*», «entro», «pellegrini») o geminazioni di /l/ e /t/ («dalle», «collina», «zolle», «bolla», «pellegrini», «infetta», «insetti»). Frequenti anche le parole sdruciole: «livida», «bombito», «rigurgito», «angelica».

\*

1-3. *Lampi... peggiore*: il cielo si riempie di tinte cupe (quelle che poi daranno il titolo alle *Nubi color magenta...*) e segni che annunciano un temporale imminente nel momento del «distacco» da Volpe (più esplicita la versione inviata a Contini: «sul punto di lasciarti»).

3-7a. *un bombito... devote*: il «vocabolo raro, di ascendenza carducciana e pascoliana che era apparso per un attimo al v. 2 di una fase intermedia di *Notizie dall'Amiata*» (Grignani 1998b: 126; cfr. Isella 1994: 206, n. 10), si riferisce al sordo «ronzio» (così nella prima stesura inviata alla Spaziani) delle «ruote» dei carri e dei lamenti («querele») della processione mariana che risale la collina. Il riferimento è al culto popolare della Madonna Pellegrina, «recente mascherata italiana» (lettera a Contini del 7 giugno 1949) diffusa in quegli anni come forma di ringraziamento contro gli scampati pericoli bellici (cfr. Carpi 1971: 75) e di invocazione contro il pericolo della diffusione del comunismo (cfr. Gioanola 2011: 118-119). La descrizione

ha toni di aspra denuncia: il «tanfo acre», che scioglie il primitivo «afrore», e il «ri-gurgito», che in *a Christabel* sarà ancora più esplicitamente «il rigurgito incessante / dell'immondizia clericale». Il rituale, «vano farnetico» come quello delle «pellegrine» dell'*Elegia di Pico Farnese* (dove comparivano infatti simili «litanie» e «carrì»), espressione di rigida ottusità come quella delle «nonne dal duro soggolo» dalle «impietose [...] mani» di *Proda di Versilia*, «infetta» i luoghi cari al poeta e all'amata, le «zolle a noi devote» realmente degne di venerazione. È l'elemento terra e ciò che vi gravita attorno a racchiudere un autentico valore sacro. In *Fable d'antan* è solo da lì che potrà rinnovarsi, ad anni di distanza, quando la «favola» sarà «in lotta col tempo», un amore profondo, che sopravviva «oltre gl'inganni»: «Or non mi resta, non ci resta, se / lo vorrai, che ridare un'altra zolla, / più tenace, al germoglio: che fiorisca, / eterno alloro e fiaba, oltre gl'inganni».

7b-9. *se non... insetti*: con «la tipica giunzione tra realtà minime e efficacia miracolosa» (Grignani 1998b: 125-126) l'essenza di Volpe, isolata e protetta «*in vitro*» dall'influenza venefica della processione, riesce a debellare la minaccia, benché il microcosmo in cui si manifesta sia solo un'umile «bolla di sapone», in cui sono inglobati anche degli «insetti». Da questa postazione, dimessa ma autentica, contrasta l'offensiva grettezza della processione, tra l'altro con la delicatezza del «guanto», allo stesso tempo deciso gesto di sfida a duello e simbolo di eleganza e distinzione.

10-14. *Chi... Coribanti*: con andamento salmodiale («Chi mente più, chi geme?») si verifica il potere salvifico della donna, allargato *ad infinitum* anche in direzione retroattiva (in *Anniversario* si dirà «Dal tempo della tua nascita / sono in ginocchio»). La «virtù [...] angelica» si distingue da quella di Clizia per quell'avverbio così espressivamente calcato, «furiosamente», che inizia a fermentare già nelle lettere: «I'll smell it furiously» (26 giugno 1949), «my deep, everlasting 'furor' of veneration and love» (25 luglio 1949: cfr. Grignani 1998b: 125). Ma oltre a «violenza», «virtù iracunda» e «aggressività» trasposte sul tu sulla scorta di un «lavoro onirico» (che pure sono connaturate alla figura Volpe), ci sembra sia da recuperare il senso che il termine ha per l'Ariosto (visto anche il sottotesto cavalleresco implicato dal «guanto»). Il *furor* è anche la forza dirompente dell'eros, che non contrasta bensì alimenta il divino che la nuova musa serba in sé. I «Coribanti» erano i sacerdoti dell'antica Grecia devoti al culto orgiastico di «Cibebe», al quale viene dunque equiparato quello per la Madonna Pellegrina.



## Nubi color magenta...

Publicata con il titolo *Il rosso e il nero* in «Domus», n. 245, Milano, aprile 1950 e, in facsimile d'autografo datato «1950» e accompagnato da una traduzione francese, nella rivista belga «Perspectives», n. 2, Dison, ottobre 1950. Anche la traduzione inglese, di Bernard Wall, che esce con i *Seven Poems* di «Mandrake», n. 7, dicembre 1950-aprile 1951 reca ancora quel titolo (cfr. Grignani 1998b: 139, n. 16, su segnalazione della Barile). La sostituzione con *l'incipit* avviene con la pubblicazione su «Il Dovero» del 20 aprile 1950 (cfr. Contini 1981b: 147). Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Del testo esistono due dattiloscritti: il primo, con data cassata a penna «8-9/3/1950» e titolo *In viaggio*, corretto a penna in *Cielo e terra* e poi in *Il rosso e il nero*; il secondo, con data «1950», titolo *Il rosso e il nero*, firma dattiloscritta e dedica manoscritta «a M. L. Eugenio 9/3/1950 (Bagutta)». Nella prima stesura sono leggibili, sebbene tutte cancellate, le lezioni «si levò» al v. 5, «nubi color di menta» al v. 7, «biancane e sui maggesi» al v. 9, «vincere» al v. 14, «atto solo» al v. 16, «della grotta divina, alto, invincibile» al v. 18 (cfr. Grignani 1998b: 108-109).

Alcune missive alludono all'escursione ciclistica, compiuta a Cervia, dove la Spaziani aveva trascorso l'estate del 1949: «you are alive, pedalando on the seashore» (5 agosto), «Pedala, angelo mio – said the poet; we must pedalare for many and many miles in our life» (10 agosto), «aiutami, tesoro mio, io non pedalo all'indietro, solo ho cercato di pedalare in una via laterale, la sola che *oggi* mi fosse possibile» (30 settembre: cfr. Grignani 1998b: 133), «the tandem promenade» (12 ottobre 1949: cfr. Rebay 1998: 52). Nascimbeni riporta inoltre, nella sua *Biografia di un «poeta a vita»*, le seguenti parole di Montale a proposito di Volpe: «era una giovane donna e ne è venuto un personaggio diverso da Clizia, un personaggio molto terrestre. Di fronte alla 'volpe' mi sono paragonato a Pafnuzio, il frate che va per convertire Thais ma ne è conquistato. Vicino a lei mi sono sentito un uomo astratto vicino a una donna concreta: lei viveva con tutti i pori della pelle. Ma anch'io ne ricevevo un senso di freschezza, il senso soprattutto d'essere ancora vivo» (cfr. Nascimbeni 1975: 156).

L'occasione della «tandem promenade» (così nella lettera alla Spaziani del 12 ottobre 1949), da collocare sul piano biografico durante il periodo di villeggiatura estiva trascorso dalla donna a Cervia (cfr. Grignani 1998b: 133), è inserita in un fitto tessuto di citazioni letterarie e operistiche che la caricano di un soprassenso simbolico, permettendo il fantastico «volo» e l'ideale triangolazione tra la «grotta di Fingal», le «spire dell'Agliena» e il «deserto» della Tebaide. A Contini si deve il rimando a *Under the Volcano* di Lowry, uscito nel 1947, nel cui decimo capitolo troviamo «Ma-

genta clouds piled higher against the horizon, though overhead the sky remained clear», con un'analogia riproposizione dell'immagine in un momento diegetico successivo, quando, verso la fine del capitolo undicesimo, leggiamo: «Piling black clouds swallowed the stars to the north and east; [...] but overhead it was still clear» (cfr. Contini 1981b: 148). Le nostrane «Nubi [...] del più acceso Solferino» di Giovanni Faldella, scalzate dalla fonte inglese, saranno allora semmai recuperate nella variante cromatica delle «tortore» di *Dal treno*, posteriore di un anno per stesura.

Effettivamente, come sottolineano Contini e la Grignani, la notazione coloristica ha un ruolo preminente nella lirica, che in rivista presentava infatti il titolo *Il rosso e il nero*, poi cambiato probabilmente per evitare l'equivoco stendhaliano (cfr. Contini 1981b: 147), giacché il cortocircuito è piuttosto autoreferenziale (sia questa opzione che la precedente, *Cielo e terra*, sono infatti tratte dal «rossonero salmi di cielo e terra» del *Gallo cedrone*: cfr. Grignani 1998b: 131). E *pour cause*, visto che si tratta del «tuo colore». La donna «scura», dalle «ali ingrommate» di *Sulla colonna più alta* «occupa» infatti «l'orizzonte» con la sua «ala d'ebano», che richiama per perfetta specularità la «frangia»-«ala» di Clizia che in *Finisterre* era «tutto il cielo». Come «Pafnuzio» che sconfessa, soggiogato dalla sensualità di *Thaïs*, la passata vita monacale fatta di rinunce, Montale sostituisce il rigore della «venerazione» di Clizia con la più appagante adorazione di Volpe, santa ed etèra al pari della mima egiziana.

Franco Fortini è stato il primo a richiamare l'attenzione su *Thaïs*, addirittura in tempi 'non sospetti', cioè a proposito del mottetto degli sciacalli e a madrigale non ancora uscito (si potrebbe anzi supporre che sia stata proprio la sua intuizione, comunicata a Montale tra il 1949 e i primi mesi del 1950, ad indurre una rilettura e un riutilizzo del romanzo: cfr. Grignani 2002: 61). Più che all'opera del 1894 di Massenet, dove il cacofonico Pafnuzio si tramuta in Atanaèle, Montale si rifà infatti alle vicende narrate da Anatole France, avendo già mutuato dallo scrittore francese un titolo, *Le Lys Rouge*, e forse molti altri spunti (cfr. Fortini 1974: 147-157). Benché Pafnuzio riesca a convertire *Thaïs*, rimane travolto e ossessionato dalla sua bellezza («vogli vincerti, io vinto»), senza più riuscire a distinguere i segni divini dalle tentazioni diaboliche e invocando in aiuto, all'apice della disperazione, l'umanità del Cristo. Un eremita scettico incontrato durante le varie peregrinazioni lo farà riflettere su quanto «il est indifférent de vivre ou de mourir» («morire / vivere è un punto solo») e anche il «caldo del respiro / della caverna» richiama il «souffle humide et chaud» del fantasma della donna che popola gli incubi del frate (cfr. Grignani 2002: 61 e 65), molto più che la *Marta* di Flotow (cfr. invece Aversano 1988: 325).

Poiché il 'semenzaio' melico sembra qui meno fruttuoso che altrove (France invece che Massenet e Flotow), riteniamo che anche l'eventuale influenza dell'*ouverture* di Mendelsshon (cfr. Grignani 1998b: 133) resti in sordina (a meno che non abbia a sua volta contribuito a ribattezzare, in un codice di complicità tra i due amanti, un ben più vicina «grotta» sull'altra «costa» dell'«Agliona»). La «grotta di Fingal» innesca piuttosto un'allusione interna ad *Argyll Tour*, visto che, come dichiara Montale stesso nella lettera al Guarnieri del 12 febbraio 1966, «L'Argyll Tour è un giro turistico intorno a Glasgow: comprende la visita alle grotte di Fingal» (*SMA*: 1521). E se quel *flash* valeva come presagio di Volpe («catene che s'allentano / – ma le tue le ignoravo»), retrodato addirittura alla trasferta britannica del 1933, il

«volo» in «tandem» che qui si compie dalla «grotta di Fingal» alle «spire dell'Agliena» è allora quello che unisce l'antica premonizione al suo compimento.

La lirica è infatti un precipitato enciclopedico dei vari *senhals* di Volpe: il rosso del manto dell'animale da cui le deriva il soprannome; il nero dell'«angelo buio» e le sue ali «d'ebano»; la «grotta» dell'intimità erotica; il «fango» che è limo alla nuova poesia; il «deserto» che era già stato teatro dell'annuncio; il «respiro / della caverna, fondo, appena udibile» che scioglie il «profondo / respiro» di *Sulla Greve*; la coincidenza di vita e morte nell'amplesso che si ritroverà in *Da un lago svizzero*. L'inserzione del parlato, con un doppio stralcio di discorso diretto, è sì una progressione verso il prosastico e il colloquiale, ma non tanto ad effetto realistico (cfr. invece Grignani 1998: 132), bensì con la valenza di una formula magica pronunciata dal poeta, in seguito alla quale infatti il «tandem» si stacca dal «fango» per prendere il «volo» o l'«ala d'ebano» viene ad occupare l'«orizzonte».

Tre strofe di sei versi ciascuna, tutti endecasillabi (molti dei quali sdruciolli) tranne tre settenari (vv. 3, 11 e 14) e un ottonario (v. 4). Le prime due sono strettamente connesse dal parallelismo sintattico, che prevede la medesima costruzione di soggetto (in ripetizione anaforica, con una specificazione cromatica sostanzialmente sinonimica dopo la cassatura della lezione «di menta», che comunque rispondeva a un'analoga esigenza sul piano fonico), verbo riflessivo all'imperfetto (il che comporta in entrambi i casi un'uscita proparossitona), complemento di luogo («sulla»), subordinata temporale («quando»), coordinata per congiunzione («e»), verbo al passato remoto.

La terza strofa riassume i termini chiave delle precedenti (il «volo» di v. 6 e il «resta» di v. 10 si coagulano nel v. 15, così come il «color» dei vv. 1 e 7 si infonde nel «tuo colore» del v. 17) e ricorre a diversi espedienti retorici, tutti facenti capo a una *concordantia oppositorum*. La prima antitesi, ad esempio, si regge su una combinazione di poliptoto e allitterazione («vulli vincerti, io vinto. / Volo [...] vivere [...] caverna»), la seconda sul parallelismo («Volo con te, resto con te») e la terza è concettualmente fusa insieme dopo la divisione dell'*enjambement* («morire, / vivere è un punto solo»).

Molto fitta è stavolta anche la presenza di rime: *s'addensavano:piegavano, salto:rialto, pedala:ala, ponte:orizzonte, spire:morire* (in rima imperfetta anche con «respiro»), *volo:solo, troppo:groppo, vinto:tinto, insostenibile udibile*, a cui si devono aggiungere almeno le quasi-rime *d'oltrecosta:resta e rame:biancane*.

\*

1. *Nubi... s'addensavano*: il contesto in cui viene inserita la pedalata è fin dall'inizio trasfigurato dalla memoria letteraria. Il filtro di questo *incipit* è, come ha scoperto Contini, il romanzo *Under the Volcano* di Lowry, uscito appena tre anni prima, e le sue «Magenta clouds» («Magenta clouds piled higher against the horizon, though



overhead the sky remained clear»: cfr. Contini 1981b: 148). La minaccia di pioggia costituisce, tuttavia, anche una sorta di citazione interna, essendo il *Leitmotiv* della prima parte della *Bufera*. La perdita di ogni risvolto drammatico e l'abbassamento al quotidiano la immettono allora sul solco della parodia (di tono beffardo parla Almansi: cfr. Almansi 1979: 118), benché il finale, suggerendo un possibile, consequenziale rifugio dei due amanti nella «caverna», potrebbe forse risentire anche delle mitiche vicende di Enea e Didone, che proprio in una grotta in cui si erano riparati per il sovrappioggere di una tempesta cedono infine alla passione.

2. *sulla... d'oltrecosta*: il paesaggio scozzese continua la narrazione sul piano memoriale, riattivando l'*Argyll Tour* effettivamente compiuto da Montale nel 1933. Come sottolinea la Grignani, l'«oltrecosta» è qui molto probabilmente quello di un «altrove dell'immaginazione», a cui forse partecipano anche le note della *Fingal's Cave* di Mendelsshon e, tramite queste, i quadri di Turner relativi al giro in barca all'isola di Staffa che ne furono l'ispirazione (Grignani 2002: 63). Ma diremmo che la «grotta di Fingal» vale innanzi tutto come ricordo personale già caricato di senso profetico nei *'Flashes' e dediche* e come doppio della «caverna» del finale.

3-6. *quando... rialto*: dopo le svariate visitazioni piumate che costellano la raccolta, qui il «volo» è quello del «tandem», che, all'esortazione del poeta di pedalare più forte, si stacca dal terreno sconnesso (con «rialto» si indicano le parti rialzate rispetto al piano). L'angelicità della donna è riportata alla ferialità di un'esclamazione e di un appellativo consueto, benché funzioni in qualche modo magicamente, innescando, con la complicità di quel «fango» in più occasioni mitopoietico, un itinerario immaginifico. Maria Luisa Spaziani ricorda il retroscena biografico: la donna aveva proposto un giro in tandem, assicurando Montale, che non sapeva andare in bicicletta, che avrebbe guidato lei. Ma, a causa di una pioggia notturna, il sentiero era insidioso e la marcia forzatamente lenta, con conseguente precarietà degli equilibri, tanto che il poeta a un certo punto esclamò: «Pedala, angelo mio!» (cfr. Spaziani 2011: 20).

7-9. *Nubi... rugginose*: la ripresa del primo verso, con l'insistenza sulla cromia del cielo, segue ancora il modello del romanzo di Lowry (cfr. Contini 1981b: 148). Il paesaggio è però cambiato, addomesticato da chiari indizi di toscaneità: le «spire» sono quelle dell'«Aglia», cioè di un corso d'acqua nei pressi di Certaldo (altra località visitata da Montale insieme alla Spaziani, nell'ottobre del 1949: cfr. Grignani 1998b: 133), così come le «biancane» sono le tipiche zone di terreno argilloso fatto a dorsi di quei luoghi.

9-12. *quando... insostenibile*: il miracolo si compie e Volpe, fatta realmente angelo, benché nero (l'«ala d'ebano»), riempie di sé l'«orizzonte» del poeta, così come era accaduto con Clizia della *Frangia dei capelli...* e con la stessa potenza «insostenibile» dell'agnizione.

13-14. *Come... vinto*: il paragone è con Pafnuzio, che riesce a convertire l'etèra Thais alla santità, ma a prezzo della propria perdizione, poiché ne rimane incantato e

sedotto. La fonte è, come ha chiarito Fortini, il romanzo omonimo di Anatole France del 1921.

15-18. *Volo... udibile*: qualsiasi azione («Volo» e «resto» riprendono le strofe precedenti) ha senso purché fatta «con te»; persino il «vivere» e il «morire» annullano la loro antitesi convogliandosi nell'amore per la donna (nella lettera inviata alla Spaziani il 26 giugno 1949 Montale scrive infatti: «I kiss you, my God, my life, my death»). La «caverna» non è tanto «quella platonica, le si addice la condizione di schiavo, di prigioniero, della voce poetante e in essa si scorgono, schermo di immagini, i simulacri del vero», ma piuttosto, come suggerisce subito dopo lo stesso Fortini, un rimando alla «grotte des Nymphes» dove avviene il primo incontro tra Pafnuzio e Thaïs (Fortini 1974: 151, n. 8) o ad altre grotte mitologiche adibite alla stessa funzione. Ma soprattutto è il «ricordo della grotta» (lettera del 14 luglio 1949) che agirà anche in *Da un lago svizzero*, luogo reale e metafora esplicitamente erotica (il 9 ottobre 1950 Montale domanda «Quando entreremo definitivamente in un nut-bush dove io mi possa perdere ogni ora con te, entro te, in ogni atomo, in ogni fibra di te?»): cfr. Grignani 1998b: 128).



## Per album

Pubblicata per la prima volta con il titolo *Da un album ritrovato* nell'«Almanacco del 'Cartiglio'», a cura di Libero De Libero, Roma, Edizioni del Cartiglio, 1953 (ma il testimone non è stato reperito, nemmeno nel Fondo Spaziani). Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

La data di composizione è sconosciuta, ma, come fa notare la Grignani, deve risalire a molto tempo prima dal momento che nella lettera alla Spaziani del 21 gennaio 1953 Montale dichiara di non ricordarla: «Ho mandato a De Libero, per un suo Almanacco, la poesia delle tre cassetine Soda Sabbia Sapone, che mi è ripiaciuta. Quando l'ho scritta? Tu devi avere, in apparente prosa, la prima stesura» (cfr. Grignani 1998b: 134).

Come *Nubi color magenta...* proseguiva lo spunto dei «Lampi d'afa» delle *Processioni del 1949*, *Per album* svolge il tema che si trovava *in nuce* nell'«istante / di sempre» dell'apparizione salvifica di Volpe. La relazione con la donna viene infatti riletta, se non sul metro dell'eternità, almeno su quello dell'intera esistenza del poeta. La sua durata viene dunque rimodellata e adattata a un'unità ben maggiore di quella effettiva, fino alla totale sovrapposizione con l'arco vitale del soggetto. Mentre in *Anniversario* si preciserà che la venerazione ha avuto principio «Dal tempo della tua nascita», qui l'indeterminatezza della locuzione avverbiale «anzi giorno» retrodata ulteriormente quel momento. Si risale infatti fino all'infanzia del poeta, intento a scorgere nei «pozzi limosi» dove nuotano le anguille un «guizzo di coda» che fosse anche «indizio» di colei che in un lontano futuro si sarebbe rivelata.

La narratività, già accentuata negli *incipit* circostanzianti delle due liriche precedenti («Lampi d'afa sul punto del distacco, / livida ora annebbiata»; «Nubi color magenta s'addensavano»), sviluppa *Per album* secondo tre nette scansioni temporali, i cui indicatori sono posti alla medesima distanza l'uno dall'altro e strutturati in forte parallelismo: «Ho cominciato anzi giorno» (v. 1), «Ho continuato il mio giorno» (v. 7), «Ho proseguito fino a tardi» (v. 14). La tripartizione in inizio, mezzo e fine è prettamente aristotelica e la metafora del «giorno» per indicare le varie età della vita risale addirittura all'enigma posto ad Edipo dalla Sfinge. Si viene pertanto a creare un bergsoniano cortocircuito tra il tempo meccanico della misurabilità (e della scrittura) e la durata percepita dal soggetto. Il racconto dell'avventuroso viaggio spalma inoltre i vari momenti in altrettante tappe geografiche, spazializzando letteralmente il tempo in quella che Aversano ha chiamato un'«aspra topografia dell'*error*» (Aversano 1988: 317).

Si delinea dunque una *quête* ariostesco-cavalleresca alla ricerca dell'oggetto del desiderio, che si configura come preda. La conclusione sarà come per Orlando sfavo-

revole, poiché è nella natura del «fulmine» il non poter essere «imprigionato», ma l'intenzione è chiara nel gesto di «buttar l'amo», dove quel «per te» nasconde in realtà un 'per catturare te'. Più criptata, ma non meno significativa da questo punto di vista, è inoltre l'attenta osservazione dei «pozzi limosi», visto che nei *Limoni* («in pozzanghere / mezzo seccate agguantano i ragazzi / qualche sparuta anguilla» per poi cucinarla («Ricordo invece quando, da ragazzi, pescavamo le anguille con la forchetta, in un ruscello sotto casa. Qualche volta abbiamo provato ad accendere il fuoco per cucinarle; ma si carbonizzavano»: cfr. Cima 1977: 195-196).

A quei tempi, però, «nessun vento veniva col tuo indizio / dai colli monferrini», cioè dall'area torinese di pertinenza di Volpe, non essendo la donna ancora nata. Dopo tale avvento il poeta ha potuto invece «spiare», in una lunga premonizione a distanza, la crescita di Volpe, che si esplica in un'analogica enumerazione tratta da un eterogeneo mondo botanico-zoologico. La sequenza, estrapolata ancora una volta da un catalogo di «esseri rari e strambi» (Barile 1998: 86), non è tuttavia casuale, bensì progressiva, poiché «ripercorre i gradini dell'esistente», dalla potenzialità ancora amorfa della «larva» allo stadio mediano del «girino» e della pianta «rampicante» fino agli animali più ricercati e poi alla potenza incontrastabile dei fenomeni naturali (Grignani 1998b: 135), che metaforicamente sta anche per la forza soverchiante dell'eros che si riversa sullo «schiavo» d'amore. Volpe finisce anzi per coincidere con lo stesso principio vitale se, riconosciuta come «nuvola nera» e «grandine», il poeta la ricerca conseguentemente tra i «filari inzuppati». È dunque, come in *Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco...*, pioggia fecondatrice, che per di più agisce proprio sulla pianta che nella Bibbia rappresenta per antonomasia la vita.

La precisazione «prima della vendemmia» anticipa oltretutto l'allegoria esplicitata nel successivo blocco di versi («fino a tardi»), alludendo alla vecchiaia del poeta, turbata dalla «grandine» amorosa, dal dono inaspettato e tardivo che dalle «tre casettine» scaturisce a sorpresa «per me solo». Un dono, tuttavia, assolutamente fugace, poiché la giovinezza di lei, al pari del «fulmine», non può essere fermata, non può acquietarsi nel ristagno meditabondo del «pensiero» («Non c'è pensiero che imprigiona il fulmine»). Riemerge il senso di inadeguatezza che già permeava i *'Flashes' e dediche*, l'impotenza di quel «frullo / di un piccione incapace di seguirti» (*Di un Natale metropolitano*), quell'incolmabile quanto amaro divario tra il *senex* intento a distinguere cavillosamente il «cucco» dalla «civetta» e la donna che nel frattempo spinge sull'«acceleratore» (*Sul Llobregat*). «Così sparisti nell'orizzonte incerto» è pertanto la logica conclusione della parabola, che per lapidarietà ricalca il «passasti» della leopardiana Nerina, i cui giorni «a somigliar d'un lampo / son dileguati».

Il tempo volutamente dilatato che finora aveva dominato la lirica si fa all'improvviso attimale, ricomponendo e spiegando, nella sintesi tra il riesame dell'intera esistenza e il «fulmine», l'«istante / di sempre» delle *Processioni del 1949*. La molteplicità dei correlativi con cui è descritta Volpe costituisce allora un tentativo di «imprigionarne» l'essenza, ma l'ansia stessa dell'accumulo è «segno dell'incongruità della figura» (Bozzola 2006: 60). Nell'enumerazione si esprime il desiderio di esaustività, il proposito di «declinare un intero mondo sotto il segno di colei che riesce, nominando, a creare» (Grignani 1998b: 135). Ecco che allora, al culmine del peregrino elenco, campeggia l'«ocàpi», quello stesso «buffo animale mezzo capra e mezzo porco» la cui fotografia salta infine fuori dalla scatola di ricordi del racconto *Reliquie*,

apparso sul «Corriere della Sera» il 28 agosto 1948. Anzi, come il protagonista rettificata alla moglie, si tratta di un «mezzo asino, mezzo zebra, mezzo gazzella, mezzo angelo. Un esemplare unico al mondo, di una specie che si credeva scomparsa da secoli. Volevo andare apposta a Londra per vederlo allo Zoo. Trema di terrore se vede gli uomini: è troppo delicato per stare tra belve come noi» (PR: 144).

L'«ocàpi» è insomma l'animale che più si attaglia a Volpe, in quanto esso stesso polimorfo, indefinibile e inafferrabile, «una curiosa bestia dall'occhio sperduto, una meraviglia che sembrava oscillare fra il Bedlington-terrier e il tasso, fra la porchetta e il capriolo, fra la capra e l'asinello di Pantelleria; forse uno sproposito, un refuso sfuggito al grande Proto, ma un paradiso per gli occhi, una speranza ineffabile per il cuore» (PR: 147). La ricerca dell'*analogon* adatto è allora anche la sfida a trovare l'animale più raro e, sul piano linguistico, il nome più bizzarro che rendano merito dell'unicità della donna. In *Sulla veranda*, uscita sempre sul «Corriere della Sera» un anno dopo, il 30 agosto 1949, l'ocapi è infatti chiamato in causa per il medesimo *tertium comparationis*: «forse abbiamo avuto sott'occhio una rarità o addirittura un *unicum*, come l'Ocapi che si ammira allo zoo di Londra» (PR: 808-809).

Il bestiario dei vv. 8-12 e il «volo» che ricorda quello della colomba dopo il diluvio universale rimandano al mito di Noè e quindi all'*Arca* di Finisterre, che per l'appunto andava a coincidere con lo spazio larico della cucina, anche adesso evocata come fulcro dell'apparizione, «come *origine e centro* [...] di ogni valore umano o poetico» (Zambon 1994: 57). Ma in sordina tornano anche il «piccione» di *Di un Natale metropolitano*, che qui sembra aver trovato rifugio (cfr. Luperini 1986: 167), e l'«anguilla» (cfr. Zambon 1994: 58), riproposti e rinnovati all'ombra di quel «ciliegio» simbolo della sezione. Persino il trittico che aveva cristallizzato il carattere di Clizia, «marmo manna / e distruzione», è ripetuto in *diminutio* nei casalinghi «SABBIA SODA SAPONE», ugualmente incastonati tra i tipici trattini (cfr. Scaffai 2002: 188). Le «tre umili e domestiche "cassettine", assimilate a una "piccionaia" [...], rappresentano una salvezza che [...] Montale può cercare ormai soltanto nella continuità e identità della propria storia individuale» (Zambon 1994: 57). Il «volo» che si leva non è più quello della «trasmigratrice Artemide» sulla «gonfia peschiera dei girini / umani», ma è un'agnizione privata, una rivelazione *ad personam* («aperte per me solo»).

La cucina è quella di via Pesaro 26 a Torino, dove Maria Luisa abitava con i genitori, la nonna, la sorella e la cameriera (cfr. Spaziani 2011: 28). Aversano ha tuttavia fatto notare che è anche l'ambiente scenico del secondo e quarto atto della *Marta* di Flotow, con libretto di Crevel De Charlemagne, con la quale la lirica condivide alcuni passaggi (cfr. Aversano 1988: 313-325). Le intertestualità sono infatti scatti memoriali automatici, come Montale stesso afferma in *Tornare nella strada*: «non posso pensare a qualche strano animale – zebra o zebù – senza che si apra in me lo Zoo di Paul Klee» (SMA: 140-141). Siano tali tangenze più o meno cogenti, anche in questo caso corre sotterraneo lungo tutto il testo un significato metaletterario. Già il titolo, insieme al «guizzo» valorizzato dal contesto pregresso dell'*Anguilla*, abilita a vedere un riferimento all'ispirazione, all'occasione-spinta da cui nasce la poesia (cfr. Orelli 1984: 89). Ma non solo, perché quella notazione messa tra parentesi, «a buttar l'amo per te (lo chiamavo il 'lamo)», inizia il discorso metalinguistico tipico della produzione del secondo Montale. Se l'«ocàpi» è inoltre la risultante di infiniti intrecci

che coinvolgono Bedlington-terrier, capre e puledri (cfr. *PR*: 147), già disseminati in vari luoghi della *Bufera*, varrà anche come sintesi di tutta quell'esperienza, persino dell'idea stessa di poesia. Per questo conglomerato olistico continuamente arricchito, infittito dalle rilanciate sequenze di paragoni, il poeta può definirsi «già troppo ricco per contenerti viva».

Strofe unica di ventitré versi di varia lunghezza, sostanzialmente gravitanti attorno alla misura dell'ottonario e dell'endecasillabo. Vari parallelismi suddividono la lirica in più segmenti logico-semantici: «Ho cominciato anzi giorno», «Ho continuato il mio giorno», «Ho proseguito fino a tardi»; «Ma nessun guizzo», «nessun vento»; «senza trovarti», «senza sapere»; «per te», «per me solo». Il ricorso all'enumerazione è particolarmente accentuato, risolvendo in essa la parte centrale del discorso («larva girino / frangia di rampicante francolino / gazzella zebù ocàpi / nuvola nera grandine / prima della vendemmia») e sottolineando con il maiuscolo il domestico tritico di «SABBIA SODA SAPONE».

Rimano *l'amo:lamo* (dove il gioco metalinguistico crea una rima equivoca contraffatta), *cominciato:continuato:spigolato*, *girino:francolino* (in quasi rima con «monferrini», «cassettine» e «cucina», in posizione rilevata di fine verso), *volo:solo*, *priva:viva* e, per identità, *giorno:giorno*, *te:te*. Strutturanti sono anche le catene foniche, per cui, ad esempio, l'insistenza sulla /z/ stringe insieme i primi quattro versi («anzi», «guizzo», «pozzi», «indizio»), con un'eco nei più lontani «gazzella», «zebù» e «inzuppati», o il nesso vocale (prima /a/ e poi /e/) più vibrante /r/ in sillaba chiusa traccia una sottile linea che tiene unito verticalmente il testo per tutta la sua lunghezza («larva», «trovarti», «tardi», «aperte», «incerto»).

\*

1-4. *Ho cominciato... limosi*: la cavalleresca 'inchiesta' di ciò che poi troverà pienezza di espressione in Volpe era cominciata anzitempo, già dall'infanzia più remota, ancora prima di una corretta padronanza linguistica se «l'amo» era confuso con «il lamo». L'indeterminatezza di quell'«anzi giorno» e la notazione metalinguistica arretrano l'inizio della *quête* nelle nebbie di un tempo mitico, favoloso, sostanzialmente eterno *ab origine*, ad uno stadio quasi preadamitico come in *Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco...* Dal momento che può essere cercata prima di poter essere adeguatamente descritta a parole, Volpe non vale allora solo come personaggio poetico, dotato di esistenza in relazione al *narratur*, ma recupera una dimensione ontologica, messa in dubbio nel rituale di *Se t'hanno assomigliato...* Il nome sarà convenzionale e arbitrario, ma non altrettanto la sua sostanza, che semmai si fa imprevedibile, «ineffabile» come l'«ocàpi» (cfr. *PR*: 147), inconfondibile e dunque inesprimibile. Il soggetto, evangelico pescatore di verità (per l'*imagery* della caccia e pesca come tentativo di possesso della realtà cfr. Zambon 1994: 30-31 e 38-39), butta l'amo per catturare la preda, ma «nessun guizzo» appare, né della «coda» di volpe né di quella

dell'«anguilla» («La verità è nelle nostre mani / ma è inafferrabile e sguscia come un'anguilla»: *Amici, non credete agli anni-luce...*). I «pozzi limosi» non solo indicano il nuovo ambito – terreno, domestico, compromesso con la «palta» del mondo – in cui va effettuata la ricerca, ma, collegandosi alle «pozzanghere / mezzo seccate» dei *Limoni*, reinterpretano *a posteriori* tutta la poesia montaliana sotto il segno di Volpe. Il ciclo di liriche amorose per la donna si gioca dunque sul fondamentale contrasto tra l'accettazione, anzi la celebrazione della molteplicità metamorfica del fenomenico e il più celato ma non meno pervasivo tentativo di riconvertirla comunque su una scala eterna, «fuor» di «misura», ma con un movimento opposto a quello dell'*Orto*, di risalita dopo la discesa. Non è ancora maturata la totale rinuncia a un senso plenario – da identificarsi come sempre con la figura femminile – che avverrà invece con *Satura*.

5-6. *nessun... monferrini*: il «vento» soffia senza recare alcun «indizio» dell'amata, così come «vuota», ai tempi in cui si ricercava una comunicazione con Clizia, si rifrangeva l'onda a «Finisterre»; ma qui l'evocatività della situazione è controbilanciata dalla puntualità del toponimo, che individua l'area torinese dove viveva Maria Luisa.

7-13. *Ho continuato... trovarti*: continua l'agguato del poeta-cacciatore («spian-do»), che prova anche linguisticamente a imprigionare la natura della donna in una serie di correlativi che vi si approssimino. Si tratta di un vero e proprio «rosario di nomi» (Zambon 1994: 57) a invocazione-evocazione della divinità. La sequenza passa in rassegna le forme più curiose del mondo animale (il «francolino» è una specie di fagiano; lo «zebù» è un bovide indiano) e vegetale (la pianta «rampicante») fino all'«ocàpi» che tutto in sé riassume, «esemplare unico al mondo», «mezzo asino, mezzo zebra, mezzo gazzella, mezzo angelo» (*PR*: 144). È stato insomma necessario sconfinare nel campo della realtà immaginaria per sfiorare l'essenza di Volpe. Per poi ovviamente ripartire in una nuova ondata di similitudini, che rilanciano la posta in gioco salendo di grado, fino ai fenomeni naturali, in un *climax* crescente per potenza («nuvola nera», «grandine» e poi, a distanza, «fulmine»). L'acqua, pur assumendo la forma della devastazione, si collega al potere fecondatore della donna, che «inzuppa» di sé la vigna, ponendosi addirittura a principio di ciò che biblicamente è il simbolo della vita vera. La dirompenza della manifestazione è allora piuttosto da collegare all'effetto che tale amore ha sul poeta *senex*, travolto dalla giovinezza di Volpe in età già avanzata, poco prima della «vendemmia».

14-18. *Ho proseguito... solo*: la metafora della vecchiaia prosegue nel «fino a tardi», quando inaspettatamente fanno «scatto», come la «scatola a sorpresa» della memoria di *Verso Siena*, «tre cassetine» domestiche, le «tre vaschette smaltate» della cucina della casa di Volpe a Torino (Spaziani 2011: 28). Queste contengono «SABBIA SODA SAPONE», ossia prodotti usati per lavare utensili e panni che, sebbene scelti per fedeltà a un dato realistico-biografico, risultano anche perfettamente in linea con la capacità della donna di mondare i residui di ciò che la precede, di fare *tabula rasa* del passato, del «letargo di talpe» (e non senza un'allusione al terreno arso che nei *'Flashes' e dediche* era teatro delle premonizioni dell'incontro). Il trittico, che



imita e ridimensiona il folgorante «marmo manna / e distruzione» di Clizia, si trova unito al tema del nocciolo piemontese e a quello della gita in tandem a Cervia nella lettera del 12 ottobre 1949, a testimonianza della comune ortogenesi: «SALE SODA SAPONE (quando potrò rivederli?), bosco dei nocciolati, clover on the river side, Cervia trees, the girl in white and black, frightened like a pupil, the tandem promenade – what a dream, what a strange beginning of our life!» (cfr. Grignani 1998b: 135). In *Intercomunale* si incontra un'immagine simile: «l'Uno da una scatola / si svela per me solo».

19-21. *Così... priva*: l'irrequieta mobilità di Volpe non può che portare a un suo allontanamento. Nessun «pensiero», nessuna parola, diremmo nessuna intelligenza bergsonianamente intesa può catturarla, *élan vital* attingibile solo tramite l'intuizione. Tanto meno l'erudito *senex* che si perde in cavilli come in *Sul Llobregat*, capace sì e no di vivere «al cinque per cento». Il «fulmine» qui non cristallizza eternizzando, ma al contrario sfugge richiudendo lo spiraglio aperto dalle «tre cassetine», anche se «chi ha veduto la luce non se ne priva». La traccia di lei esiste sia prima che dopo la sua comparsa. Come il mistico che ha fatto esperienza della luce divina e volge la propria vita al raggiungimento di una nuova estasi, il poeta non può ormai più rinunciare alla visione di Volpe, indelebilmente incisa nella sua esistenza. Anzi, come è precisato in *Intercomunale*, «Chi ha veduto, / chi ha sentito non vive, sopravvive».

22-23. *Mi stesi... viva*: come per il Dio dei mistici, la pienezza della sola visione è tale che la presenza della donna in carne e ossa sarebbe insostenibile, soverchiante l'io, «già troppo ricco per contenerti viva». Nessuna ingombrante ingerenza della memoria quindi (cfr. invece Macrí 1996: 183), ma nemmeno forse propriamente un'ammissione da parte del poeta di aver avuto già troppo per pretendere di impadronirsi di quella vita (cfr. Gioanola 2011: 339), bensì la rielaborazione iperbolica del finale di *Notizie dall'Amiata*, «La vita / che t'affabula è ancora troppo breve / se ti contiene!», sotto l'egida del «ciliegio», albero tutelare della nuova coppia, a cui il poeta completamente si affida.

## Da un lago svizzero

Publicata senza titolo, ma con l'indicazione topografica tra parentesi tonda «da un lago svizzero» e la data «Settembre 1949», in «Archi», a. I, n. 1, Bologna, gennaio 1950; poi in «Il Dovero», Lugano, 20 aprile 1950, con il titolo attuale e la precisazione «Ouchy, settembre 1949». Una traduzione inglese, di Bernard Wall, esce su «Mandrake», n. 7, dicembre 1950-aprile 1951 (cfr. Grignani 1998b: 139, n. 16, su segnalazione della Barile). Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Esistono tre stesure precedenti la pubblicazione in rivista. La prima, conservata tramite la fotocopia del manoscritto, è datata «Sett. 1949», reca il titolo *Acrostico da Ginevra* ed è firmata «The Bear»:

Mia fucsia, Volpe, anch'io fui il «poeta  
Assassinato»: da te inconsapevole.  
Rompeva il cielo sul folto  
Intrico dove un tondo di zecchino  
Accendeva il tuo viso, poi scendeva  
Lentissimo fra porpora e zibetto,  
Un punto solo che seguivo ansioso  
Invocando la morte su quel [fragile] fondo  
Segno della tua vita [atrocemente] aperta amara  
[Aperta e forte.] Atrocemente fragile e pur forte.

Stasera in quella traccia  
Pulsante, in quella pista arroventata  
Ancora riprecipito come uno  
Zero calamitato da un suo numero  
In lui si fonde, e lo conserva; e intorno  
Anitre nere, a stormi, con me cullano  
Nell'alone lunare il mio dormiente  
Idolo, fiore e volpe, fino all'alba.

La seconda, datata «settembre-ottobre 1949» e già con il titolo definitivo, è inviata nella lettera del 14 ottobre 1949 alla Spaziani, che inizia con «My fox, my life, oggi solo la nuova versione dell'acrostico (che mi pare si avvii ad essere qualcosa di decente): (il titolo provvisorio)» e si conclude con «Non perdere questa copia, che è l'unica»:

Mia volpe, un giorno fui anch'io il 'poeta  
assassinato': là nel nocchieleto  
raso, dove fa grotta, da un falò;

in quell'intrico un tondo di zecchino  
 accendeva il tuo viso, poi scendeva  
 lentissimo, in un nimbo di zibetto;  
 un punto solo che seguivo ansioso  
 invocando la fine su quel fondo  
 segno della tua vita aperta amara  
 atrocemente fragile e pur forte.

Sei tu che brilli ancora? Oggi quel solco  
 pulsante, in quella pista arroventata,  
 àlacre sulla traccia del tuo rapido  
 zampetto di predace (un'orma quasi  
 invisibile, a stella) io straniero  
 ancora piombo in sogno, e un volo d'anitre  
 nere, dal fondolago, fino al nuovo  
 incendio mi fa strada, per bruciarsi.

L'ultima è appena del giorno successivo e coincide con la versione *ne varietur*, a parte qualche variante interpuntiva, «Ora in quel solco» del v. 11 e «in quella pista» del v. 12. Nella missiva del 15 ottobre Montale infatti commenta:

Mi son pentito di averti mandato l'acrostico. Così non va; quello zibetto evoca un terzo animale che non si fonde con la volpe metaforica della prima strofa e con la volpe quasi reale della seconda. (È vero che zibetto è anche profumo...). Eccoti la stesura che credo migliore [...]. Così è molto più unita e coerente, anche se può perdere qualcosa nei particolari. È la poesia più erotica che conosca (in senso alto). Ti prego di non rivelare il segreto dell'acrostico. Del resto chissà se la stampo.

Ma nella lettera del 18 ottobre si prospettano nuove modifiche:

Sono molto contento che ti sia piaciuta la nuova stesura dell'acrostico. Poesie licanthropiche ne scriverò poche perché poi tutti ti guarderebbero come una vamp. Ho fatto ancora i seguenti ritocchi:

In quella pista  
 pulsante, entro quel solco arroventato,  
 .....  
 invisibile, a stella) oggi, straniero,  
 o forse: io straniero?  
 o forse: io stasera?

Temo che oggi dissipi l'impressione notturna del precedente *buio*. Ma la pista doveva venir prima del solco per ragioni... licanthropiche. Dimmi che cosa preferisci: straniero, oggi, stasera? Poi la poesia sarà perfetta. Forse è meglio lasciare 'io straniero' che lega o legherà con un titolo svizzero da trovarsi.

Tra i pezzi scelti per «Botteghe Oscure» Montale non invia però l'acrostico, come comunica a Maria Luisa il 17 ottobre: «Così ho fatto in tempo a mandargli le 4 poe-

sie per la volpe (acrostico escluso) e usciremo insieme nel prossimo numero». La lettera del 22 ottobre:

Lascio 'io straniero'; ma che la pista segua il solco oscura il senso della poesia, che è di restringimento e di convergenza; poi c'è la bruttura 'ora... ancora' che così risultava eliminata. Però era giusto che pulsasse il solco, non la pista. Forse bisognerà lasciar maturare una terza soluzione; il resto mi par quasi perfetto. Vedi che il tuo nome mi ha portato fortuna. Non credo esista (in Italia) una poesia erotica così sublimata, con simboli altrettanto spontanei e puri, ma carnali, non stilnovistici. (È la prima volta che mi vanto un po', non temere che ci ricaschi più – e perdonami)

testimonia infatti un'elaborazione ancora *in fieri*, una soddisfazione per la novità del risultato unita però alla sensazione di dover trovare una «terza soluzione», poi mai prospettata (cfr. Grignani 1998b: 104-107).

L'espedito dell'acrostico come omaggio galante alla dedicataria sviluppa a pieno l'accezione cortigiana sottesa alla forma del madrigale, recuperando una lunga tradizione di lirica amorosa, di cui il più celebre esempio è forse costituito dalla serie di quattordici testi che aprono l'*Amorum libri* del Boiardo all'insegna di Antonia Caprara. Ma, come fa notare la Grignani, l'*escamotage* è in sostanza una ricodifica del procedimento cortese di occultamento e disvelamento in chiave della vera identità della donna (cfr. Grignani 1987: 29). Tutta la sezione è infatti giocata sul motivo del nome-soprannome dell'amata, prima eluso in un basilare 'tu', poi ovviato tramite degli *analoghi* reperiti nel mondo circostante, poi cercato nei bestiari e scelto un po' per affinità un po' per convenzione, infine dichiarato, ma sempre in cifra, al di sotto dell'appellativo utilizzato come 'schermo', secondo gli usi di uno stilnovistico galateo («Mia volpe» coincide infatti con l'inizio dell'acrostico).

L'intenzione, tuttavia, non è certo divulgativa, di condivisione del «dono» strettamente personale, di apertura verso quei «ciechi» che «non seppero / crederti più che donnola». «Ti prego di non rivelare il segreto dell'acrostico» chiede il poeta a Maria Luisa il 15 ottobre 1949 e chissà che non pesi anche questa considerazione, oltre al giudizio di non-finito («bisognerà lasciar maturare una terza soluzione»: 22 ottobre), nel mancato invio alla redazione di «Botteghe Oscure» per il numero di dicembre, dove usciranno *So che un raggio di sole (di Dio?) ancora...*, *Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco...*, *Se t'hanno assomigliato...* e *Le processioni del '49*, ossia «le 4 poesie per la volpe (acrostico escluso)». La preoccupazione era già emersa per *Se t'hanno assomigliato...* se a un certo punto si annuncia di aver «sostituito il Cottolengo con un generico Ospizio; altrimenti i citybarristi ci avrebbero fatto su una immonda cagnara. Avranno già abbastanza da dire» (17 ottobre). Si torna ad insistere sull'argomento anche il 22 ottobre, spostando l'ansia di discrezione sul versante della (ancora una volta di ascendenza stilnovistica) premura: «Era per te, insomma; chi sia la volpe tutti lo capiranno lo stesso, ergo posso lasciare il duro ma forte 'Cottolengo'».

Il dubbio probabilmente permane anche per questa poesia («chissà se la stamperò»: 15 ottobre) ed è sintomatico il passaggio dalle maiuscole a inizio verso della prima stesura alle più dissimulanti minuscole. Del resto il problema si ripresenterà in *Per un 'omaggio a Rimbaud'*, anticipata nella logica del libro all'altezza dei '*Flashes*'

e dediche, ma di composizione posteriore a *Da un lago svizzero*. La primitiva versione del manoscritto, datata «30/6/1950», reca infatti al v. 7 la criptatissima lezione «sull'asfalto di via [- -' -]», accompagnata da una nota in realtà ben poco esplicativa, che affida alla fantasia del lettore il riempimento del piede metrico («nome piano, trisillabo, *ad libitum*»). Nel dattiloscritto sparisce invece il riferimento alla cattedra di letteratura francese, con il titolo mutato in *Espresso di città*, ma appare la soluzione dell'enigma: «sull'asfalto di via Cernaia». Ma ecco che nella stesura definitiva l'indizio del toponimo viene nuovamente occultato, optando per un più generico «sul nero ghiaccio dell'asfalto». Di qui il giudizio – da intendersi in senso positivo – espresso da Guido Almansi sulla modernità dei *Madrigali privati*, «poesie sgarbate che non vogliono farsi leggere e che costringono il lettore ad essere maleducato, ad origliare, ad intercettare i nostalgici borbottamenti del poeta» (Almansi 1979: 110).

Eppure il rimando ai modelli due-trecenteschi è fermamente rifiutato dall'autore per *Da un lago svizzero*: «Non credo esista (in Italia) una poesia erotica così sublimata, con simboli altrettanto spontanei e puri, ma carnali, non stilnovistici» (22 ottobre). Vi si oppone la forte carica erotica della lirica («È la poesia più erotica che conosca»: 15 ottobre), dove le metafore, pur restando all'interno di un sistema semantico «sublimato», si fanno palesemente sessuali, perché è nei meandri dell'istinto vitale che risiede ormai ogni residua possibilità di riscatto (cfr. Luperini 1986: 166-167; Grignani 2002: 65; Lonardi 2003: 77). La suggestione va allora semmai retrodatata, come per la pseudotenzione di *Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco...*, alla letteratura provenzale, dove non solo non vigeva contraddizione tra l'eros più spinto e lo slancio mistico, ma le due sfere venivano anzi a sovrapporsi diventando l'una allusione dell'altra. Montale reindirizza infatti il commento sul tasso di sensualità di *Da un lago svizzero* con la postilla «in senso alto» (15 ottobre).

Andranno allora rintracciate, se non delle fonti puntuali, delle autorizzazioni colte per quelli che il poeta indica come «simboli [...] spontanei» e andranno cercate preferibilmente nel patrimonio della letteratura straniera, visto che Montale stesso si «vanta» della novità del suo acrostico nel panorama della lirica italiana (22 ottobre). Fermo restando che la morte evocata («il 'poeta / assassinato'», «io ansioso / invoco la fine», «per bruciarsi») è quella simbolica dei due amanti durante l'amplesso, la citazione esibita del «poeta / assassinato» riporta – proprio «sulla traccia del [...] lieve / zampetto di predace» dell'interlocutrice, laureata su Proust ed esperta di letteratura francese – a *Le Poète Assassiné* di Apollinaire, opera del 1916 tradotta in italiano da Angelo Bianco nel 1944 (cfr. Macrí 1996: 151, n. 12).

Nel racconto eponimo della raccolta, dove il protagonista Croniamantal viene linciato dalla folla per aver cercato di difendere la poesia contro una dittatura totalitaria del pragmatismo e della scienza, compare per l'appunto un acrostico che forma il nome Maria, scritto da un fattorino d'albergo per la ragazza in partenza per la Svizzera:

Mia amata adorata, prima ch'io me ne vada,  
Avanti che il nostro amore, Maria, se ne vada,  
Rantoli e muoia, amica, una volta, sii lesta,  
Insieme a passeggiare con me nella foresta,  
Allora me ne andrò portando alta la testa.

Ma l'arguzia degli incastri non è finita, dal momento che questi versi erano stati in realtà scritti dallo stesso Apollinaire per Maria Dubois, reinterpretata a sua volta come figura premonitrice alla luce della successiva relazione con la pittrice Marie Laurencin (cfr. Bo 1990: 125; Pacca 1999: 415-417; Giusti 2007: 106-107), con un procedimento affine a quello che agisce nelle liriche per Volpe.

Montale mostra di conoscere a fondo le vicende sentimentali del maestro francese, tanto da interessarsi ai vari epistolari editi e inediti nella prosa del 1952 *Dai cassette di Madeleine escono le lettere di Apollinaire*, dove peraltro viene nuovamente messa a fuoco la questione di un «naturale ritegno, dovuto a modestia o pudore che sia» che «suggerisce di sottrarre alla indiscrezione, alla avidità, alla malignità dei seguaci letterari vicende in cui furono impegnati sentimenti, passioni, interessi che sono ancora parte di una vita» (SMP: 1417). L'annoso fastidio, insomma, verso i «rumores [...] senum severiorum» da parte di chi vorrebbe solo «perdersi» (il verbo è nella lettera del 9 ottobre 1950), senza ingerenze esterne, in catulliani «basia mille». E sempre nella medesima prosa, poco più avanti, parlando di Madeleine Pagès, conosciuta da Apollinaire in treno, Montale definisce la «cartolina in franchigia» a lei inviata quattro mesi dopo l'incontro come «un amo buttato» (SMP: 1418), al pari di quello che si trovava in apertura di *Per album*.

Ogni livello di lettura ne apre insomma un altro, sprofondando nella stratificata eredità culturale che rende la poesia contemporanea un complesso ipertesto, in un infinito gioco di specchi e di sensi al quadrato su cui Montale insisterà sempre più. Gli elementi del racconto di Apollinaire sono gli stessi – dal crittogramma dell'acrostico al nome della dedicataria, dalla partenza per la Svizzera alla passeggiata nella foresta contenuta nei versi del fattorino – benché debitamente ricombinati. A trovarsi presso il lago di Ginevra è stavolta il poeta, come risulta chiaro nella versione uscita su «Il Dovero» il 20 aprile 1950 e datata «Ouchy, settembre 1949». Lì si era infatti svolta la quarta edizione dei *Rencontres Internationales* sull'arte contemporanea, durante la quale, il 9 settembre 1949, Montale aveva pronunciato il discorso *Le futur sur les genoux de Dieu* (cfr. SMP: 783-784), *genoux* che presto diventeranno quelle di Volpe, icona dunque del *nouvel humanisme* chiamato in causa nell'intervento.

Per questo, oltretutto, l'«io» è «straniero», lezione messa in dubbio e poi lasciata perché, come Montale spiega alla Spaziani nella lettera del 18 ottobre 1949, «lega o legherà con un titolo svizzero da trovarsi». Non si tratta dunque dell'accezione, allo stesso tempo più propria e più metaforica, assunta in *'Ezekiel saw the Wheel...'* dalla «mano straniera», bensì di quella che perterrà all'«io [...] 'asolante'» dell'interlocutrice di *Botta e risposta 1*. Il «noccioleto» citato in *Da un lago svizzero* è però quello torinese della missiva del 12 ottobre, vera e propria fucina mitopoietica per i *Madrigali privati*: «SALE SODA SAPONE (quando potrò rivederli?), bosco dei noccioli, clover on the river side, Cervia pine trees, the girl in white and black, frightened like a pupil, the tandem promenade – what a dream, what a strange beginning of our life! Don't dismiss King Salomon, sweet, marvellous Maria Luisa; the dream will become a strong reality. Work and remember me. The poor little bear» (cfr. Grignani 1998b: 135; Rebay 1998: 52).

Nella corrispondenza di quegli anni il «noccioleto» si lega inoltre al «ricordo della grotta» (14 luglio 1949), sperimentando, anche se in quella che ormai è la lingua d'elezione dell'epistolario amoroso, tutte le combinazioni possibili: «a grotto like

community with the fox» (15 luglio), «nut-bush», «bush-grotto», «nut grotto» (cfr. Grignani 1998b: 128). La «grotta» diventa la «metafora continua dell'eros e della perdita di sé» per antonomasia: «Quando entreremo definitivamente in un nut-bush dove io mi possa perdere ogni ora con te, entro te, in ogni atomo, in ogni fibra di te?» (9 ottobre 1950: Grignani 1998b: 128). Dalla scenografia celeste di Clizia, identificata con quella stessa vastità da promessa di redenzione universale («La frangia dei capelli [...] è tutto il cielo»), si passa a un terrestre «nocciolo / raso» (dove l'aggettivo non lascia nessun dubbio sulla totale orizzontalità della prospettiva), dove si apre una «grotta», luogo (quasi loculo) chiuso e segreto per eccellenza.

È qui che il poeta è andato a nascondere l'«oro» di *Se t'hanno assomigliato...?* L'accendersi in «quella tana» di «un tondo di zecchino» pare confermarlo. Ora che il prezioso dono è ben protetto, il soggetto può goderne senza doversi preoccupare che gli sfugga di mano come il «fulmine» di *Per album*. Già nel finale di *Nubi color magenta...* la richiesta del poeta («ti dissi "resta!"») è soddisfatta in una «caverna», dove non a caso si coagulavano le metafore erotiche del «morire», del «fondo» e del «caldo [...] respiro». Zambon richiama a questo proposito le «Grotte» dell'*Elegia di Pico Farnese*, dove «scalfito / luccica il Pesce», simbolo cristiano ma fortemente compromesso con residui di vitalismo pagano, «mélange di "dio e phallus"» (Zambon 1994: 67), che permea infatti la peculiare religiosità delle liriche per Volpe.

Anche qui qualcosa «luccica al buio», esattamente come il lontano «Pesce» delle *Occasioni* e la «gemma» del *Gallo cedrone*. È dunque Volpe a incarnare la speranza di rinascita delle ultime *Silvae*, a dischiudere le «uova / marmorate» che la terra gelosamente conservava quando tutto pareva distrutto. Il suolo riarso e sabbioso delle tappe mediorientali (*'flashes' ante litteram* della futura agnizione) acquista ora un senso pieno, perfetto com'è per accogliere e fomentare quella «scintilla» accesa dall'*Anguilla* e trasformarla in un «incendio». Nonostante il titolo acquatico, le fiamme letteralmente dilagano in *Da un lago svizzero*, abbracciando entrambe le strofe (il «nocciolo / raso [...] da un falò», il «tondo di zecchino» che «accendeva il tuo viso», la «pista arroventata», il «nuovo / incendio» in cui il poeta-«anitra» intende «bruciarsi»). Fonte della luce che si espande a tutto il resto è il «fireworm» Maria Luisa («Sei tu che brilli al buio?»: cfr. Grignani 1998b: 116-117). Per evitare ogni equivoco viene probabilmente cassato il primitivo finale inscritto in un «alone lunare»: non è il cielo a diffonderla, ma la donna, tanto che le stelle implicite nel notturno del manoscritto vengono trasferite su di lei, nella sua «orma [...] a stella», secondo una prospettiva integralmente e insistentemente orizzontale.

Dal «fondolago» si alza «un'anitra», significativamente «nera» come la *black lady* e «gauche» come il poeta, poiché il suo «volo», a differenza di quello della «cena», non potrà che essere rasoterra. Guida «fino al nuovo / incendio», l'«anitra» costituisce la versione ridotta, profana e nettamente abbassata di grado della fenice che si immola nel fuoco per rigenerarsi. Il mito è infatti un ipotesto attivo in più luoghi della *Bufera*, declinato in senso erotico nelle liriche per Volpe (il rimando più scoperto è forse in quel «fui nuovo e incenerito» di *Luce d'inverno*). Siamo insomma di fronte all'ennesimo emblema aviforme della raccolta, che, dopo le innumerevoli apparizioni piumate di Clizia e gli *analoghi* più o meno lusinghieri del soggetto (ora «piccione», ora urogallo), riassume in sé l'identità della donna e quella del poeta. L'aggettivo cromatico è troppo connotato per non essere indizio di un'epifania di

Volpe, tra l'altro già apparsa attraverso un «collare» simile a quello delle «tortore colore solferino», precipitato con «volo di fuoco» in «uno stagno» (*Dal treno*), da cui ora riemerge, mutate le coordinate geografiche, «fino al nuovo / incendio». Riprende inoltre la funzione che aveva la Clizia-Beatrice («mi fa strada»), ma l'«incendio» in cui «piombare» è indubabilmente quello del poeta, così come il «volo» stentato, che ricorda il «tardo frullo» di *Di un Natale metropolitano*.

Due strofe di dieci e otto versi, tutti endecasillabi (il v. 15 per diafece tra «stella» e «io»), che formano rispettivamente il nome e il cognome dell'amata. Le rime diventano sempre più rarefatte: solo una per strofa, *tondo:fondo* e *arroventata:alzata*.

\*

1-2. *Mia... assassinato*: nel manoscritto la poesia iniziava con «Mia fucsia, Volpe, anch'io fui il "poeta / Assassinato": da te inconsapevole», immettendo nella lirica un appellativo testato in alcune lettere dell'estate 1949 (il 21 giugno troviamo «mia adorata fucsia»; il 2 luglio la serie «angel fox fuxia cloud»: cfr. Grignani 1998b: 139, n. 18). Nella stesura primitiva permaneva dunque come dominante la nota della varietà delle forme dell'esistente, che Volpe comprende in sé. Ma, come sottolinea la Grignani, «non sarebbe arbitrario attribuire a Montale una sottigliezza etimologica tale da unire *volpe* e *fucsia*» attraverso il nome di Leonhart Fuchs, che in tedesco significa per l'appunto volpe (Grignani 1998b: 127). L'esplicazione introdotta dai due punti chiariva inoltre il senso a cui viene piegata la citazione da Apollinaire, depauperata dall'intento di polemica sociale. L'ambito è qui *tout court* amoroso, da rapportare al *topos* della morte erotica degli amanti.

2-3. *là... falò*: il «nocciolo», ricordato in moltissime missive della medesima estate, è significativamente «raso [...] da un falò» di passione amorosa per colei che illumina con le «mandorle tenere degli occhi». L'allusione sessuale della «grotta» è inequivocabilmente confermata dalla lettera del 9 ottobre 1950: «Quando entreremo definitivamente in un nut-bush dove io mi possa perdere ogni ora con te, entro te, in ogni atomo, in ogni fibra di te?» (cfr. Grignani 1998b: 128). Nell'«antro», stavolta «incandescente» per ben altri motivi da quelli bellici, è inoltre possibile recuperare quel primitivo connubio tra divinità ed erotismo poi andato perduto nella «rissa cristiana» (cfr. Zambon 1994: 67). E non sarà un caso che nelle «Grotte» dell'*Elegia di Pico Farnese* comparisse non solo il «Pesce», che in qualche modo si reincarna nell'anguilla delle *Silvae*, ma anche delle «collane di nocciuole».

4-7. *in quella... stemprarsi*: la «tana» continua la metafora sessuale, restando coerente con l'*imagery* che pertiene all'animale. Uno spiraglio di sole (ma il paragone con il «tondo di zecchino» si riaggancia all'«oro» lasciato al poeta in *Se t'hanno assomigliato...*) illumina il «viso» di Volpe, giungendo, nella sua traiettoria, fino a



«stemprarsi» nell'alone profumato della donna (all'inizio era un «nimbo di zibetto», poi il mammifero africano decade, lasciando però una traccia del suo significato secondo, poiché Montale stesso il 15 ottobre precisa che «zibetto è anche profumo»).

7-9. *ed io... amara*: anche in questo caso la stesura originaria chiarisce ulteriormente il significato erotico di questi versi, già evidente nell'ansia con cui si invoca la «fine»: «Invocando la morte su quel [fragile] fondo / Segno della tua vita».

10. *atroceamente... forte*: l'ossimoro continua a connotare la figura di Volpe, con una nuova riproposizione dell'avverbio che «furiosamente» campeggiava nelle *Processioni del 1949*.

11. *Sei tu... buio*: quella «gemma» a stento salvata dalle ceneri, custodita e sepolta ancora senza un senso del tutto comprensibile nel *Gallo cedrone*, appena intravista poi come «scintilla» nell'*Anguilla*, trova ora il suo completamento. Il barlume di speranza tenuto vivo si riempie con il «fireworm»-Volpe di contenuto. La donna non dissipa il «buio» (non è certo più pensabile un trionfo della piena luce), ma «brilla» in esso. Se il leopardiano «cor gelato» era diventato un «cuore rattrappito» in *Luce d'inverno*, si recupera ora, dallo stesso *Risorgimento*, la domanda «Siete pur voi quell'unica / luce de' giorni miei?», la cui risposta qui risiede, a differenza del modello («in voi non brilla amor»), in un sentimento reciproco e appagato.

11-16. *Entro... piombo*: il poeta, al momento «straniero» per il soggiorno a Ginevra, seguendo solerte l'«orma [...] a stella» (ché ormai il cielo è nella donna) lasciata dalla predatrice, «piomba» ancora nel ricordo nel «solco / pulsante» e nella «pista arroventata» del corpo dell'amata. Su questi versi Montale torna con insistenza, optando infine per un ordine che, a detta dello stesso autore, «oscura il senso della poesia», forse per compensare una troppo immediata evidenza dei «simboli [...] carnali»: «che la pista segua il solco oscura il senso della poesia, che è di restringimento e di convergenza; poi c'è la bruttura 'ora... ancora' che così risultava eliminata. Però era giusto che pulsasse il solco, non la pista [...]. Non credo esista (in Italia) una poesia erotica così sublimata, con simboli altrettanto spontanei e puri, ma carnali, non stilnovistici» (22 ottobre 1949).

16-18. *e a volo... bruciarsi*: dal lago di Ginevra (ma metaforicamente anche dallo «stagno» di *Dal treno*, dove era precipitato il «collare» della donna) si alza un'«anitra / nera», allo stesso tempo incarnazione zoomorfa della *black lady*, che guida lo «schiavo» d'amore fino a un nuovo rogo, e del *senex*, che tenta un breve «volo» simile a quello del piccione incapace di seguire G.B.H., per «bruciarsi» e risorgere nella passione vivificante dell'eros.

## Anniversario

Pubblicata per la prima volta in Poz e presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Della lirica esistono due stesure dattiloscritte, entrambe intitolate *7 dicembre*, di cui una datata «6 dicembre 1949», l'altra solo «1949» ma firmata «The bear». La prima versione presentava ai vv. 1-2 «Sono in ginocchio dal tempo / della tua nascita, Fucsia» e in calce la variante «Dal tempo della tua nascita / vivo in ginocchio, mia fucsia (mia volpe)»; ai vv. 5-6 «Arse una vampa, vidi in mezzo al campo / fumigante l'orrore dileguare»; ai vv. 7-8 «tenero stelo tu crescevi: e al rezzo / dei tramonti io spiavo il tuo piumare»; al v. 9 «il serto che ho sognato»; al v. 12 «sangue coagulato». La seconda ai vv. 5-6 «Arse una vampa; vidi sul tuo tetto, / sul mio, nemi d'orrore traboccare», cassata e sostituita dalla lezione definitiva, e al v. 9 «il serto che sognavo», con la variante a margine «dono» (cfr. Grignani 1998b: 107-108).

All'omaggio dell'acrostico segue la celebrazione dell'anniversario dell'amata, nata il 7 dicembre come esplicitava il titolo dei dattiloscritti (cfr. Grignani 1998b: 107). Anche in questo caso, quindi, vi è un'oscillazione tra un tributo dalla referenzialità più esibita e un'autocensura dettata dal ritegno, da una sempre vigile volontà di reticenza. Si riattiva inoltre il consueto processo di dilatazione temporale già ampiamente sperimentato in *Per album*. Qui il termine *post quem* dell'adorazione è più precisamente fissato nel «tempo della tua nascita». Da «quel giorno» non solo il poeta è «in ginocchio», cavalier servente più che mai rispettoso del cerimoniale cortese (cfr. Surdich 1998: 422-423), ma è addirittura assolto dalle sue «colpe».

Gli «indulti» di Clizia trasmigrano, potenziati, su Volpe, giacché il «male» – presenza inalienabile in *Finisterre* nonostante la speranza riposta nel *visiting angel*, «avversario» sempre in agguato e mai definitivamente sconfitto – sembra qui finalmente «vinto» sotto l'egida della nuova musa (ma lo slancio ottimistico è destinato a un repentino ripiegamento nelle *Conclusioni provvisorie*). E la colpa, fino ad ora ugualmente inestinguibile se in un mondo oscurato dall'ombra di messi infernali «più nessuno è incolpevole», può essere, almeno da parte del poeta, «espiata». Nelle lettere si riscontrano immagini simili (il 2 luglio 1949 «I bend to your knees in full adoration»; il 20 dello stesso mese «I am at your knees»: cfr. Rebay 1998: 56-57), ma va forse anche ricordato il discorso tenuto da Montale a Ginevra per la quarta edizione dei *Rencontres Internationales* sull'arte contemporanea nel settembre del medesimo anno, appena tre mesi prima della stesura della lirica.

Vi si trovano infatti uniti «les genoux de Dieu» (su cui la definizione di umanesimo data da Jaspers avrebbe lasciato, come recita il titolo, «le futur») e la riflessione sulla difficoltà di fondare «un humanisme nouveau sur un esprit de lutte, de division

et de guerre» (PR: 783-784). In *Anniversario* le «ginocchia» sono quelle del poeta, inchinato di fronte al suo «Dieu»-Volpe, mentre l'«esprit de lutte» si incarna nel «Dio diviso / dagli uomini»; ma ci pare che l'intervento valga comunque come avatesto, condensando vari spunti teorici dell'analisi che in quel periodo Montale fa della società. Non a caso la polemica iniziale contro «les deux courants: le christianisme militant et le marxisme militant» anticipa quella contro il «chierico rosso, o nero» di *Piccolo testamento*. La questione finisce anche per toccare il ricordo della seconda guerra mondiale («C'est l'humanisme naturel des italiens qui empêche la plus grande partie de mes compatriotes de prendre au sérieux le verbiage de Mussolini»: PR: 784), che a sorpresa riemerge, dopo un lungo silenzio che durava dall'*Ombra della magnolia...*, in quest'ultimo madrigale (l'«orrore», le «tregue», inizialmente collocate «in mezzo al campo» di battaglia della prima stesura).

Azzardando il salto logico, il nuovo umanesimo inteso come «conscience du lien qui relie le passé à l'avenir» si pone allora sotto l'insegna della Volpe che induce il soggetto a rileggere l'intero arco della propria esistenza nel suo nome, tracciando un *fil rouge* attraverso un lontano passato, gli anni della guerra e il presente. Lo scopo è il medesimo: impedire di «envoûter l'homme – l'homme individuel, en chair et en os – au profit d'un homme abstrait, collectif, social ou métaphysique si l'on veut, mais tout de même utopique» (PR: 784). *Anniversario* conclude i *Madrigali privati* non solo in ossequio a Volpe, celebrandone la nascita, ma anche in una prospettiva sintetica che già torna a riconsiderare alcuni motivi lasciati in sospeso, preparando il passaggio verso le *Conclusioni provvisorie*. La «vampa» verdiana (cfr. Aversano 1984: 66) è di nuovo ambiguamente un fuoco d'amore e di morte, come in *Finestra fiesolana*, poiché introduce le immagini belliche della seconda strofa, dove il «vidi l'orrore traboccare» recupera, amalgamandoli, «l'orrore che fiotta» di *Personae separatae* e il «traboccar dai fossi» del «vago orror» giovanile di *Nel sonno*.

La figura di Volpe si infila nei ricordi della guerra narrata in *Finisterre*, ma ritagliandosi uno spazio proprio, «al rezzo / delle tregue», al di fuori dei campi di battaglia e quindi di azione di Clizia, nonché degli stati d'angoscia del poeta. Anzi, la donna è sì minacciata dall'«orrore» («sul tuo tetto»), ma restandone illesa, quasi estranea per l'innocenza dell'età. Cresceva infatti in quegli anni quale «giovane stelo», variante della «frangia di rampicante» di *Per album* (da dove proviene anche il verbo «spiavo»), in un delicato «piumare» lontanissimo dalle «ali» schiantate di Clizia. Il confronto continua nell'ultima strofa, dove si ammette a chiare lettere, in un amaro bilancio, che «il dono che sognavo / non per me ma per tutti / appartiene a me solo». Riemerge allora il *Leitmotiv* del sacrificio di Cristo e, a immagine e somiglianza del suo, delle vittime della guerra.

Sono state proposte differenti interpretazioni per quel «sangue raggrumato» che suggella la sezione e soprattutto per il «Dio diviso / dagli uomini», che parrebbe un'apposizione di «me solo». Così infatti leggono i più, identificandolo con il poeta o per l'analoga sofferente separazione dal resto degli uomini (cfr. Cambon 1963: 129), o per il privilegio raggiunto all'interno di una frustrante dimensione egocentrica (cfr. Bonora 1983: 112; Croce 1998: 493); privilegio derivato dalla passione privata che riattiva un'infantile onnipotenza dell'io (cfr. Luperini 1984: 162 e 191; Luperini 1986: 165 e 169), oppure dal valore trascendente a cui resta comunque legata l'idea di poesia (cfr. Testa 1998: 439). Nella stessa direzione sembra andare Rebay, che ri-

porta la lettera alla Spaziani del 20 luglio 1949, dove Montale chiede «may I ask to become a little, very little half-god for you?» (cfr. Rebay 1998: 57). Macrí invece, seguendo uno spunto di Cambon, legge l'inciso come vocativo e quindi come appello a un Dio il cui olocausto non ha avuto l'effetto sperato, non essendoci stato nessun riscatto (cfr. Cambon 1963: 129; Macrí 1996: 180). La stessa funzione grammaticale è attribuita al passo, come ipotesi alternativa, da Franco Croce, che però vede una sorta di accusa a un Dio indifferente alla sorte degli uomini (cfr. Croce 1998: 493).

Allo stesso modo gli ultimi versi vengono per lo più spiegati in relazione alla Passione di Cristo. Il «sangue» rappresenta per Bonalumi il simbolo dello straziante gesto di generosa quanto vana offerta, non essendoci stata per il «Nestoriano» alcuna resurrezione (cfr. Bonalumi 1983: 478). Per Luperini testimonia invece il distacco da parte del poeta dalla sfera mistica (alta e inattingibile come i «rami» su cui si coagula), di cui ha già testato il fallimento (cfr. Luperini 1984: 162). Per la Grignani sotto la tinta che chiude i *Madrigali privati* andrebbe comunque scovato, nella consueta «ambiguità tra allusioni civili e ottica personale», «un segno naturale, il rosso affocato di Volpe» (Grignani 1998b: 131).

In questo caso riporteremmo piuttosto l'immagine al contesto di «orrore» e guerra rievocato nella seconda strofa. Seguiremmo dunque la proposta di Macrí di circoscrivere il «sangue» a quello dello sterminio, ancora non sciolto («raggrumato») in pace (cfr. Macrí 1996: 180). Accolto questo significato, interpreteremmo di conseguenza «dal sangue» come complemento di causa efficiente e, retroattivamente, per analogia, «dagli uomini» come complemento d'agente. Non siamo dunque di fronte a un «Dio» separato «dagli uomini», bensì da questi dilaniato, ridotto a brandelli, frazionato in realtà minori e soprattutto piegato verso individuali e fanatiche confessioni più o meno religiose. Si tratta insomma dello stesso concetto espresso nel discorso *Le futur sur les genoux de Dieu*, dove si denunciava l'impossibilità di fondare un nucleo di valori universalmente validi (vadano essi sotto il nome di umanesimo o di Dio) su un «esprit de lutte, de division et de guerre» (PR: 784).

Dio o ciò che esso rappresenta è stato miniaturizzato, obliterato da quei «ciechi» incapaci non solo di vedere le «ali» sulle «scapole gracili» di Volpe (*Se t'hanno assomigliato...*), ma di riconoscere qualsivoglia traccia del sacro, benché riportato sulla terra. Il senso di un divino collettivo, ecumenico, unificatore del consorzio umano è andato perduto e il poeta si vede costretto a godere in solitudine del prezioso «dono». «Gli altri arretrano / e piegano» proprio nel momento in cui occorrerebbe ricostruire una civiltà così pericolosamente incrinata dalla guerra (*L'ombra della magnolia...*) o confondono scioccamente la sacertà con manifestazioni esteriori e superstiziose, dettate dall'ignoranza anziché dalla conoscenza (*Le processioni del 1949*).

Durante il conflitto il Dio unico, ebraico e cristiano (sulla cui coincidenza sostanziale, al di là della limitata specola umana che invece si focalizza sulle differenze, si insiste lungo tutto l'arco di *Finisterre* e delle *Silvae*), è stato «diviso» dal «sangue» d'odio tra i popoli, diventando la causa stessa dello scontro intestino. Paradossalmente è proprio «il Volto insanguinato sul sudario», che pure «guida» la missione di Clizia, che «divide» (e si noti la significativa, doppia concomitanza lessicale) il poeta dall'amata (*Iride*). Nel dopoguerra viene poi ulteriormente «diviso», sfruttato e riciclato in tante piccole faziose ideologie, in quanto ridotto a «lume di chiesa o d'officina», questo sì «tenue bagliore [...] di un fiammifero».

Continuando su questa linea, l'espressione non può essere apposizione del complemento di termine, «me solo», bensì, secondo una logica ugualmente autorizzata dalla grammatica, del soggetto, ossia di «dono». Un'autoidentificazione del poeta in «Dio» è infatti a nostro avviso poco plausibile, risultando incoerente con l'autoironia e il ripetuto processo di riduzione dell'io tipici di questa sezione. Oltretutto è un «Dio» con la maiuscola, lontanissimo quindi dal «little, very little half-god» citato da Rebay (cfr. Rebay 1998: 57), dove, nonostante il carattere privato della lettera, il «god» già in minuscola viene per di più abbassato di grado («half-god») e ridotto («little, very little»). E non ci sembrerebbe nemmeno che si possa trattare di un caso analogo al «Dio» di *Incantesimo* (cfr. invece Grignani 1998b: 76), posteriore di tre anni e in quel caso giustificato solo e soltanto dalla citazione hölderliniana. Il «dono»-«Dio» che il poeta sognava «per tutti» riguarda ormai solo lui, perché è un «dono» frantumato, un «oggetto-amuleto» personale (Jacomuzzi 1978: 38) come lo «specchietto» con la «cipria» di *Piccolo testamento*, ripartito in solitari tentativi di salvezza, in prospettive eudemonologiche del tutto individuali.

La poesia consta di tre strofe: una quartina di tre ottonari conclusi da un endecasillabo, un'altra quartina di soli endecasillabi e una cinquina di endecasillabi e settenari. Si ripresenta anche una certa regolarità nello schema rimico: *volpe:colpe, traboccare:piumare* (con assonanza di tonica e atona tra «tetto» e «rezzo»), *tutti:frutti* (con rima al mezzo in *capfinidas* tra «spiavo» e «sognavo»).

Il ritmo è inoltre conferito dalle ripetizioni e dai parallelismi più o meno a distanza («sono in ginocchio», «Resto in ginocchio»; «sul tuo tetto», «sul mio»; «non per me ma per tutti», «a me solo»), nonché dalla struttura bipartita su cui si regge tutto il componimento. Le quartine sono infatti suddivise in perfetti distici, suggellati dal punto fermo e l'ultima strofa ha una cesura a metà del verso centrale. La seconda parte è a sua volta impostata sull'unione di due membri costruiti su logica binaria («dagli uomini», «dal sangue» e «sui rami», «sui frutti»).

\*

1-4. *Dal tempo... colpe*: l'«anzi giorno» di *Per album* è diventato il «tempo della tua nascita», evento-avvento dopo il quale il poeta non può che mettersi in «ginocchio», in segno di totale prostrazione verso la *Midons* dal potere salvifico, capace di estirpare il «male» e di assolvere il penitente dalle sue «colpe». In *a Christabel* Montale scriverà ancora «ma come posso accogliere senza inginocchiarmi / l'immenso grido del tuo silenzio», rivolgendosi alla «senza-dio» Maria Luisa, «senza» perché è «la sola che non ne ha bisogno», essendo lei stessa, «e ne cosparge i doni su chi n'è privo». Volpe è infatti la «senza-macchia originale» dispensatrice di salvezza («salvami» implorerà il poeta poco più avanti). Aversano cita il gesto di Lionello folgorato dall'angelica beltà di Marta nell'omonima opera di Flotow (cfr. Aversano 1988: 324), ma più probabilmente occorre risalire al modello cortese di servitù amorosa,

già elaborato nelle missive dell'estate (Rebay ricorda «I bend to your knees in full adoration» e «I am at your knees», rispettivamente del 2 e del 20 luglio 1949: cfr. Rebay 1998: 56-57). Il motivo verrà nuovamente ripreso a distanza di anni, nel *verso* dell'opera montaliana, stavolta demistificato. Nella lirica *Ai tuoi piedi* del *Quaderno di quattro anni* si legge infatti: «Mi sono inginocchiato ai tuoi piedi / o forse è un'illusione perché non si vede / nulla di te / ed ho chiesto perdono per i miei peccati / attendendo il verdetto con scarsa fiducia [...]. Poi penserò alla vita di quaggiù / non sub specie aeternitatis, / non risalendo all'infanzia / e agli ingloriosi fatti che l'hanno illustrata / per poi ascendere a un dopo / di cui sarà all'anteporta».

5-8. *Arse... piumare*: una «vampa» «Arse a lungo» come il «lungo incendio» d'amore per Volpe, ma anche come la «vampa» di morte cantata da Azucena e le «altre vampe» di guerra che già avevano funestato l'orizzonte di *Finestra fiesolana*. Lo stesso «orrore», bellico ed esistenziale allo stesso tempo, che travolgeva il soggetto in *Finisterre* è rievocato, inizialmente insieme a un «campo / fumigante» di battaglia poi cassato (cfr. Grignani 1998b: 108). Non diremmo però che il «concertato lessicale più neutro» del rifacimento collochi nel dopoguerra le «tregue», in un «assedio» mai cessato (cfr. Grignani 1998b: 130-131). L'osservazione dell'adolescente Maria Luisa da parte del poeta-*voyeur* («spiavo» come in *Per album*) avviene già, nella dilatazione temporale della finzione letteraria, durante gli anni della guerra, nelle «tregue» di essa, poiché l'innocente «Giovane stelo» non può che essere contemplato in un momento di edenica pace, al «rezzo» di un recintato *hortus conclusus*, fin da principio gelosamente privato.

9-13. *Resto... frutti*: la speranza di un riscatto collettivo, sognato nelle poesie per Clizia, è ormai diventata una questione privata, così come lo stesso concetto di Dio, adattato ad uso personale dopo che la guerra lo ha ridotto a fazioso baluardo. Ma probabilmente, come le «edere scarlatte» di *Finestra fiesolana* fondevano il fuoco bellico al ricordo di Clizia, il rosso che torna a dominare la cromia ha una duplice valenza: denotativa nel riferimento al sangue delle vittime, connotativa nell'affinità con il pelo della volpe (cfr. Grignani 1998b: 131).



## **VII. Conclusioni provvisorie**





## Piccolo testamento

Pubblicata con il titolo *Congedo provvisorio* e la data «12 maggio 1953» in «La Fiera Letteraria», a. VIII, n. 28, Roma, 12 luglio 1953, insieme a *Una voce ci è giunta con le folaghe* [poi *Voce giunta con le folaghe*]. Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

La datazione è ribadita nelle *Note* delle edizioni: «Il *Piccolo testamento* è del 12 maggio '53». Un'unica variante in rivista, che scambia l'ordine degli aggettivi in un «chierico nero, o rosso» al v. 7.

Pur non comparando nell'archivio, la lirica è dedicata da Montale alla Spaziani nella lettera del 3 giugno 1953, dove si legge: «Ho scritto un'altra poesia per te, che leggerai sulla *Fiera*, ma non ne ho copia per il momento. È la lettera che ti manderò in punto di morte, speriamo non presto». Pochi giorni dopo l'uscita sulla «Fiera Letteraria», il 20 luglio 1953, Montale scrive di nuovo a Maria Luisa: «Vivo nella speranza di non esser ancora la cenere del tuo portacipria» (cfr. Grignani 1998b: 137).

Le *Conclusioni provvisorie*, che già nel titolo recano il segno dell'«ossimoro permanente» che permea la realtà, costituiscono un estremo compendio della poetica della raccolta. Si potrebbe affermare, se Montale non ne avesse più volte preso le distanze, che una hegeliana dialettica trovi qui, dopo la fase tetica dominata da Clizia e quella antitetica affidata a Volpe, il compimento in un'*Aufhebung* che recupera il personaggio di Clizia conservando l'esperienza acquisita con Volpe. Per questo Montale può scrivere alla Spaziani, il 3 giugno del 1953, che *Piccolo testamento* è una «lettera» a lei indirizzata, «che ti manderò in punto di morte». Una dedica ribadita nella missiva del 20 luglio, quando il poeta si augura «di non esser ancora la cenere del tuo portacipria». Ma nelle *Note* delle edizioni, almeno a partire da quella mondadoriana del 1957, si legge a proposito della presenza di Iride nelle *Silvae*: «il personaggio è quello del *Giglio rosso* e di tutta la serie di *Finisterre*. Ritorna in *Primavera hitleriana*, in varie *Silvae* (anche col nome di Clizia) e nel *Piccolo testamento*».

E in effetti alla fine dei tempi, qui annunciata in toni apocalittici, sarà l'onlie *begetter* Clizia a trionfare, unica dedicataria, insieme ad Arletta, capace di resistere per tutto l'arco della produzione e non solo, se un ultimo bigliettino scritto a penna nel giugno 1981, appena qualche mese prima della morte, dichiara «Irma, / you are still my Goddess, / my divinity. I prie for you, / for me. Forgive my prose. / Quando, come ci rivedremo? Ti abbraccia il tuo / Montale». Il «Giusto [...] segno» è dunque il suo, sebbene la fluidità con cui il poeta muta la destinazione confermi l'idea di una sorta di passaggio di consegne tra le figure femminili della *Bufera*, l'una anticipazione dell'altra nonostante la diversità quasi oppositiva dei caratteri. Riallacciandosi al tentativo olistico già sperimentato nelle *Silvae*, l'«eredità» della «fede» del poeta trascor-

re di mano in mano; in quanto tale, ne è anzi garantita la prosecuzione proprio a partire dalla «cenere», dalla finitudine di ogni «storia».

*Piccolo testamento* è insomma il frutto di quell'«immaginario stratificato» di cui parla la Grignani (Grignani 1998b: 136), anche se, almeno nel momento in cui si forma il libro, torna al pari del *Sogno del prigioniero* a rivolgersi inequivocabilmente a Clizia. L'insistenza sul passato remoto, che si intreccia a futuri profetici, indica infatti il ripensamento di una vicenda ormai conclusa da tempo (cfr. Croce 1991: 63), il cui fuoco si è «estinto» in una «cenere» che tace persino gli «schicchi di pigne verdi» che ancora crepitavano in *Iride*. Non è nemmeno più un «fuoco che cova» (cfr. invece Barile 1998: 82), lentamente e nell'ombra come era stato per Volpe. È ormai «cipria» polverizzata come la «tarma» schiacciata nello spazio esistenziale del *Sogno del prigioniero*. Ma ciò nonostante essa è il solo dono che il poeta possa lasciare in «eredità», quale «portafortuna» per i posteri che dovranno affrontare tempi ancora più bui, «quando spenta ogni lampada / la sardana si farà infernale» e stavolta il «sozzo trescone» non potrà sciogliersi in un'«alba [...] bianca», il «messo infernale» non sarà, dopo estenuante battaglia, sconfitto e, insieme a lui, tutti i «padroni / d'ieri (di sempre?)» non fuggiranno «infognandosi / come topi di chiavica».

Quella «cipria», «impalpabile ma ancora furiosamente *nacrée*» (Bettarini 2009a: 33), varrà allora come «testimonianza» di un *modus vivendi*, di una «fede» non arresa, di una «speranza che bruciò più lenta / di un duro ceppo nel focolare»; speranza in una palinogenetica salvezza «per tutti» ma anche, umanissimamente, in una possibile ricongiunzione con Irma in un progetto americano a lungo vagheggiato. È quest'«iride» che ancora «balugina», quale fievole «smeriglio di vetro», ovviamente «calpestato» come il sogno nutrito dal poeta. Nemmeno più una lucciola che «brilla al buio», ma un «tenue bagliore» racchiuso in una dimensione *tout court* mentale, capace di sopravvivere solo «nella calotta del mio pensiero», unico strumento rimasto al poeta-prigioniero per «suscitare / iridi su orizzonti di ragnateli». Nell'imperversare delle forze ostili, nello sfacelo della civiltà che non può che aggravarsi, il solo baluardo inattaccabile resta «l'intima roccaforte della persona» (Cambon 1963: 116), ossia il «pensiero» e il «sogno», in un processo di leopardiana riduzione al minimo vitale (cfr. Lonardi 1980: 75; Ferrucci 1998: 60-82; Dolfi 1999: 88-93).

Anche l'amuleto non ha più alcuna efficacia nella protezione dal male (cfr. Scafai 2002: 197), ma vale appunto per la sua esemplarità, come infinitesimale faro, come «segno» di un senso che è stato. Perché, da tale prospettiva testamentaria, l'essere non può che coincidere con l'essere stato. Ai falsi lumi delle ideologie postbelliche, rosse o nere che siano, si contrappone «quest'iride» che proviene dal passato, la «gemma» lasciata da Clizia. Ma due acquisizioni, figlie dell'esperienza conseguita con Volpe, vi si infiltrano, rendendola ancora più cangiante: la «traccia madreperlacea di lumaca» e la rinascita dalla «cenere». Il molle, l'informe retrattile e medusaceo che connotava uno stadio primigenio che necessitava di essere colmato e plasmato in forma (cfr. Macrí 1996: 146) ha perso la sua valenza negativa, ribaltandosi anzi in privilegiata istanza conoscitiva. È la duttilità verso la mutevolezza del reale il caposaldo della nuova gnoseologia. Di qui «il valore di contrapposizione cromatica dell'iride alla dittologia quasi stendhaliana dei colori assoluti» (Pestelli 1998: 516).

«In my beginning is my end» e «In my end is my beginning» recita *East Coker*, secondo dei *Four Quartets*, già sotteso al «bronco incarbonito» dell'*Anguilla* (cfr.

Barile 1998: 82). L'insegnamento di Eliot – «These fragments I have shored against my ruins» sono i «bagliori» della sua *Waste Land* (cfr. Bettarini 2009a: 31-32), che trovano eco in «These fragments you have shelved (shored)» dei *Cantos* di Pound – è infatti più che mai attivo nella seconda parte della *Buferà*. La «fede che fu combattuta» nella lotta contro il male va tramandata nel suo nucleo più intimo, che è quello di una «speranza senza oggetto» (Jacomuzzi 1978: 54). L'«eredità» lasciata dal *senex* è proprio questa, la «speranza» stessa, un'irriducibile volontà di combattere a costo della solitudine. E questa *vis* vale nella sua autonomia: non vi è più bisogno di un termine, di una teleologica meta eterodossa (l'«Altro» in cui tornare a fondersi), poiché il «perduto / senso» va ritrovato in se stesso, come più volte proclamato nei *Madrigali* per Volpe.

Si riuniscono, nelle *Conclusioni*, i tre tempi su cui è orchestrata la *Buferà*, quello privato delle vicende personali e di una difesa del proprio operato, quello storico della delusione del dopoguerra e della minaccia della guerra fredda, quello metafisico dell'apocalisse. «Lucifero» in persona è in arrivo a decretare la fine del mondo, «a dirti: è l'ora», la stessa «ora» che Clizia «leggeva chiara come in un libro», la stessa «ora» che a tradimento condanna a morte Mario Cavaradossi nell'ultimo atto della *Tosca* (cfr. Lonardi 2003: 110). Maestoso, eppure anch'esso provato dal lungo viaggio, dalle ali «semi- / mozze dalla fatica» come quelle di Clizia dei *Mottetti* e di *Fini-sterre*, «scenderà su una prora / del Tamigi, del Hudson, della Senna» a stendere la sua esiziale ombra su tutta la civiltà occidentale.

Non si tratta di un semplice presentimento della propria morte (cfr. invece Scarpati 1973: 128), ma di una vera e propria fine del mondo e della stessa storia. Più che giovanneo (cfr. Scaffai 2002: 198) o dantesco (cfr. Cambon 1963: 116), il «Lucifero» montaliano dalle «ali di bitume» ci pare però tratto, nei dettagli della descrizione, dall'immaginario del Tasso. Nella *Gerusalemme liberata* la dimora della diabolica Armida sorge infatti laddove «Fu già terra feconda, almo paese, / or acque son bituminose e calde» (canto X, ottava 61, vv. 5-6), con un *hapax* lessicale che spicca e si imprime nella memoria del lettore. Ed è sempre la maga, nel canto XVI, a sorvolare gli stati per fare ritorno in quel palazzo stregato, in antitetico *pendant* con la rassegna geografica del viaggio compiuto da Carlo e Ubaldo nel canto precedente.

Nel nuovo scontro tra opposte (ma ugualmente inefficaci) ideologie, propagandate dal «chierico rosso» del comunismo e da quello «nero» del cattolicesimo democristiano, il poeta propone la sua idea di *engagement*, che tiene conto di quanto affermato ai *Rencontres Internationales* di Ginevra nel settembre del 1949, ossia che «La plus large définition de l'humanisme» data fino a quel momento «s'est avérée incapable de contenir les deux courants: le christianisme militant et le marxisme militant» (PR: 783). Una dittologia ribadita nel 1956 nello scritto *Né in Dio né in Marx*:

Appartenere a una generazione che non sa più credere a nulla può essere un titolo d'orgoglio a chi creda all'ultima nobiltà, all'oscura esigenza di questo vuoto; ma non dispensa affatto chi voglia trasformare questo vuoto in un'affermazione paradossale di vita, dal dovere di darsi uno stile. Se molti giovani non credono né in Marx né nel Dio dei cristiani e nemmeno in quello della democrazia liberale o degli Stati Uniti d'Europa (o in altre ipotetiche divinità), potrebbero almeno credere nella possibilità di esprimersi in forme che non siano di contrabbando (SMA: 64).

Montale vi contrappone un atteggiamento stoico, fatto di un «orgoglio» da non confondere con la «fuga» e da un'«umiltà» da non scambiare per una scelta «vile». Questo ben differente binomio richiama esplicitamente un altro celebre testamento della letteratura, di cui il *Piccolo testamento* si pone come riscrittura. La leopardiana *Ginestra*, «più saggia, [...] tanto / meno inferma dell'uom, quanto le frali / tue stirpi non credesti / o dal fato o da te fatte immortali», si conclude infatti su un messaggio analogo:

[...] E piegherai  
sotto il fascio mortal non renitente  
il tuo capo innocente:  
ma non piegato insino allora indarno  
codardamente supplicando innanzi  
al futuro oppressor; ma non eretto  
con forsennato orgoglio inver le stelle [...].

In un'unione tra impegno civile e salvaguardia dell'individuo che è anche nel passo dell'intervento montaliano *Le futur sur les genoux de Dieu* in cui si respingono le tesi dei «théologiens marxistes qui se rattachent à un homme social, à une collectivité future où les droits de l'individu ne sont pas complètement assurés» (PR: 783). E significativamente, stabilito che un nuovo umanesimo non potrà essere fondato sulla «querelle sur la destination sociale ou individuelle de l'homme» (PR: 784), poiché l'uomo partecipa a entrambe le dimensioni, il discorso si conclude sulla «speranza», in una perfetta chiusura del cerchio:

D'ailleurs, une nouvelle et meilleure société, même une société où l'homme ne puisse plus exploiter l'homme, ne sera jamais le but de la destination de l'homme, qui demeure obscur à soi-même. Si un nouvel humanisme pouvait se fonder sur la conscience de cette nécessaire et féconde obscurité, une grande étape dans la vie si jeune et si ancienne de l'*homo sapiens* serait atteinte. C'est l'espoir, le seul espoir que nous donne la discussion de ces quatrièmes Rencontres Internationales et c'est déjà beaucoup (PR: 784-785).

Strofe unica di trenta versi di varia lunghezza, in cui si succedono sei periodi dalla sintassi piuttosto lineare, senza *enjambements* di particolare inarcatura. Il ritmo è dunque dato più che altro dal rispetto delle unità versali, ma anche dalle consonanze e dalle rime, che pur non frequenti sono incernierate in modo tale da creare un'ossatura verticale: «notte» e «calotta», «traccia» e «madreperlacea», *pensiero:nero, rosso:posso, testimonianza:speranza, lenta:spenta* (con aggancio a «alimenti»), «focolare» e «infernale», *prora:ora, scenderà:eredità:umiltà, memoria:storia*, «ragno» e «segno», *ravvisato:strofinato, Lucifero:fiammifero*.

1-4. *Questo... calpestatò*: nella «notte», che ha lo stesso *surplus* connotativo della «notte del mondo» di Hölderlin e che anticipa l'«ora» in cui sarà «spenta ogni lampada», un fievole barbaglio permane nella dimensione tutta interna del «pensiero» del poeta, simile a una «traccia madreperlacea di lumaca» o a un riflesso di «vetro calpestatò». È quanto sopravvive dopo la delusione post-resistenziale e dopo il fallimento della missione di Clizia, forme residuali di una luce ben più grande ma ormai estinta. Non si tratta infatti che di riflessi, niente più dunque di una «testimonianza» di qualcosa che fu. L'unico possibile spazio di esistenza rimasto è allora «l'intima roccaforte della persona» (Cambon 1963: 116), come verrà ribadito anche nel *Sogno del prigioniero*. Una «luce madreperlacea» si trova, sebbene in accezione del tutto naturalistica, nella coeva prosa *La complice Marietta*: «Le case, dell'architetto Perret, sono in mattoni, di giuste proporzioni e si fondono bene con la luce madreperlacea dell'Ile-de-France» (PR: 380).

5-7. *non... nero*: la «fede» personale del poeta non va confusa con gli abbaglianti «lumi» delle ideologie del dopoguerra, con le dottrine ugualmente irreggimentate del marxismo (il «chierico rosso» dell'«officina») e del cattolicesimo democristiano (quello «nero» di «chiesa»). Non diremmo però che sia una riproposizione della *recusatio* di *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato...* degli *Ossi* (cfr. invece Scaffai 2002: 196), perché qui *tertium datur*: quell'«iride» lasciata in «eredità» dal poeta a «testimonianza» di un solitario percorso di coerenza.

8-12. *Solo... focolare*: in questi versi sono concentrate le parole chiave che riassumono la parabola di Clizia. Dalle *Silvae* giunge l'«iride», già miniaturizzata nell'*Anguilla*, ma pur sempre *senhal* della pienezza cromatica della prospettiva della Cristofora. La «speranza» in lei, nella possibilità di un terreno ricongiungimento e soprattutto nella sua missione (di qui la «fede» di un personale ma ecumenico credo), «bruciò [...] lenta», fino alla consunzione. Si è trattato insomma di un percorso ostinatamente tentato, con estrema tenacia e totale dedizione, di una scommessa continuamente alimentata da quel «focolare» di diretta emanazione della donna.

13-19. *Conservane... l'ora*: di tale «fede» è rimasta la «cenere», «cipria» da conservare in uno «specchietto», amuleto del quotidiano insufficiente a contrastare la catastrofe imminente, ma semplice «testimonianza» appunto, emblema di un *ethos* incorruttibile. Senza escludere i riferimenti alla guerra fredda e alla minaccia della bomba atomica che gravavano in quegli anni (cfr. Carpi 1971: 77; Croce 1998: 495), si allude a un'apocalittica distruzione della civiltà occidentale, rappresentata dai fiumi che bagnano le principali città di Gran Bretagna, Stati Uniti e Francia (cfr. Luperini 1986: 171). Lo spegnimento di «ogni lampada» non indica dunque il momento in cui non ci sarà più bisogno del «lume» di verità precostituite (cfr. invece Gioanola 1986: 449), bensì la fine dei tempi, quando (leopardianamente) anche le luci degli astri saranno spente. Non spiriti torturati dai ricordi, che hanno ali mozzate perché, come il padre di *Voce giunta con le folaghe*, non riescono a sollevarsi dal suolo a cui sono nostalgicamente ancorati (cfr. invece De Caro 2007: 97), ma la personificazione per antonomasia del male – un «Lucifero» maestoso e trasmigratore come quello tassiano, eppure anch'esso umano nella «fatica» del volo – discende sulla terra a decretare

il *Dies Irae*. È l'«ora» della morte, con un'eco, già attiva in concomitanza con le fonti evangeliche nella *Ballata scritta in una clinica*, dall'ultimo atto della *Tosca* di Puccini, quando il carceriere annuncia l'esecuzione di Mario Cavaradossi (cfr. Lonardi 2003: 110). Ancora una volta una danza, la «sardana», connota la violenza della situazione. In *Un filosofo in trampoli*, del 1948, parlando delle religioni presenti in Libano e in particolare dei Drusi, Montale fa un paragone analogo con la «sardana catalana, di origine greca» che «raggiunge un grado di frenesia che solo alcuni capisquadra armati di scimitarra riescono a contenere in limiti non offensivi per le persone che – chiuse in quel vortice di ossessi – rappresentano l'obiettivo, il punto di mira del tempestoso omaggio» (PR: 290). E «il ritmo indiavolato della jota e della sardana» (PR: 476) tornerà anche in *Portogallo*, del 1954.

20-24. *Non... estinzione*: l'amuleto-«testimonianza» del poeta non ha la forza di resistere all'«urto dei monsoni», poiché si regge sulla «memoria», labile quanto un «fil di ragno», quanto il mallarmeano «fil arachnéen» di *Igitur* (cfr. Bettarini 2009a: 33) o i browninghiani «turns of thread» degli «spiders» di *Two in the Campagna* (cfr. Lonardi 1980: 132). Ma del resto niente «dura» se non in questa dimensione, se non avendo esperito la morte, come nell'eliotiano *East Coker* (cfr. Barile 1998: 82). Nel *Secondo testamento*, redatto nel *Diario postumo*, l'attenzione sarà ancora per «il niente / di ciò che sopravvive». La «cenere» è «rinascita» come nel mito della fenice, rielaborato anche nel finale di *Ho tanta fede in te...* di *Altri versi*, dove per l'appunto viene ribadita, sulla scorta dell'analogo *incipit* di una poesia di Antonia Pozzi, la «fede» in Clizia: «Ho tanta fede che mi brucia; certo / chi mi vedrà dirà è un uomo di cenere / senz'accorgersi ch'era una rinascita». Fuori dalla storia, fuori dal tempo che regola il mondo, qui infatti in procinto di dissolversi, potrà forse finalmente realizzarsi l'unione con Clizia: «Ho tanta fede in te / che durerà / (è la sciocchezza che ti dissi un giorno) / finché un lampo d'oltremondo distrugga / quell'immenso cascame in cui viviamo. / Ci troveremo allora in non so che punto / se ha senso dire punto dove non è spazio / a discutere qualche verso controverso / del divino poema. / So che oltre il visibile e il tangibile / non è vita possibile ma l'oltrevita / è forse l'altra faccia della morte / che portammo rinchiusa in noi per anni e anni».

25-27. *Giusto... suoi*: la via indicata da Clizia era quella giusta e chi è stato in grado di capirlo sarà in qualche modo anche capace di ritrovarla. Ma ogni «segno» in cui la divinità si incarna è personale. «Ognuno riconosce i suoi», come il Dio di Levvet, su cui Montale aveva giusto scritto nel 1952 citando proprio quel verso (cfr. SMP: 1438), riconoscerà i fedeli nel naufragio («Dans un naufrage où Dieu reconnaît trait les siens»: cfr. Mengaldo 1998: 215).

27-30. *l'orgoglio... fiammifero*: dall'insegnamento della *Ginestra* deriva il binomio di «orgoglio» e «umiltà», che deve guidare il comportamento dell'uomo che abbia riconosciuto il «giusto segno» e non si sia fatto abbagliare da «superbe fole». Entrambi i termini si riferiscono a Montale e non a Irma il primo e al poeta il secondo (cfr. invece De Caro 1999: 137). L'«orgoglio» per la difesa della propria individualità non deve essere confuso con una «fuga» in una *turris eburnea*, poiché anzi l'*engagement* risiede proprio nella strenua coerenza a una scelta personale compiuta

con consapevolezza. Montale ribatte qui sia alle accuse di astratti furori contro il fascismo che a quelle di viltà mossegli da Irma per non essere intervenuto nella guerra spagnola. L'*excusatio* è infatti ripresa a distanza di anni sia nella *Lettera a Malvolio* del *Diario del '71 e del '72* («Non s'è trattato mai d'una mia fuga»), sia nell'*Eroismo* del *Quaderno di quattro anni* («Clizia mi suggeriva di ingaggiarmi / tra i guerriglieri di Spagna e più di una volta mi sento / morto a Guadalajara o superstite illustre / che mal reggesi in piede dopo anni di galera [...]. Ma dove ho combattuto io che non amo / il gregge degli inani e dei fuggiaschi?»). Il falso segnale del «fiammifero» è forse memore del *Tabarro* di Puccini su libretto di Adami (Luigi: «Fai lo stesso segnale?»; Giorgetta: «Sì, il fiammifero acceso»: cfr. Lonardi 2003: 96).





## Il sogno del prigioniero

Pubblicato in «Il Ponte», a. X, n. 10, Firenze, ottobre 1954 e poi riprodotto in «Il Caffè», a. II, n. 8, Roma, novembre 1954. Presente in tutte le edizioni di *La bufera e altro*.

Due varianti: fino all'edizione mondadoriana del 1970 al v. 2 si leggeva «Lo zig-zag» e fino a quella del 1957 i vv. 14-16 erano «che chi geme ed obiurga / e confessa e denuncia afferra il mestolo / anziché terminare nel *pâté*». Nella lettera a Gianfranco Contini del 6 marzo 1964 Montale dichiara infatti di voler correggere «Lo zig zag» in «Il zig zag».

Nelle *Note* delle edizioni vi è un rimando alla *Ballata scritta in una clinica*: «Il *Sogno del prigioniero* è uscito sul *Ponte* di Calamandrei (n. 10, ottobre 1954). Su questa rivista era uscita, anni prima, la *Ballata*». Nell'*Introduzione* all'edizione svedese a cura di Gösta Andersson si chiarisce che «Liriche come *La primavera hitleriana*, *Il sogno del prigioniero*, *Congedo provvisorio*, *La primavera del '48* sono la testimonianza di uno scrittore che ha sempre respinto il clericalismo delle due opposte forme (la 'nera' e la 'rossa') che affliggono l'Italia». Nel *Dialogo con Montale sulla poesia*, apparso nei «Quaderni milanesi» nell'autunno del 1960, l'autore dichiara: «L'*engagement* del poeta è totale, e il poeta, in quanto uomo, può anche (ma non deve necessariamente) aderire a un partito politico [...]. L'arte non si fa con le opinioni, sebbene esistano casi nei quali le opinioni si fanno sangue, e allora entrano anch'esse nel giro dell'arte. Qualche rara volta è accaduto anche a me: nel mio *Sogno del prigioniero*. Il mio prigioniero può essere un prigioniero politico; ma può essere anche un prigioniero della condizione esistenziale. Ambiguità, *in questo caso*, necessaria alla poesia» (SMA: 1602-1603).

*Il sogno del prigioniero* costituisce, in coda alla raccolta, «quasi una sorta di ribattuto, piccolo testamento» (Dolfi 1999: 88), dove, dopo il sostanziale dominio del tu dei *Madrigali privati*, l'io riemerge per affermarsi quale *primum* a cui occorre sempre tornare, generatore ora dell'*ethos* ora dell'*éidos*. Il messaggio di coerenza a se stessi lasciato come unica «eredità» dal poeta al mondo in qualche modo qui si inverte nella prosecuzione del «sogno» di Clizia così tenacemente difeso. La «speranza che bruciò più lenta / di un duro ceppo nel focolare» continua a consumarsi, non essendosi del tutto esaurita quella «grana di zucchero» che stavolta è nelle «palpebre» del soggetto. La «fede che fu combattuta» rilancia l'«attesa», «lunga» al limite dell'infinito ma non azzerata.

La «speranza» che all'inizio della raccolta veniva insomma affidata all'interlocutrice e alla sua azione viene ora reintegrata nell'io, o meglio nel senso che quel tu ha assunto nell'io. Come ha sottolineato Anna Dolfi infatti, mentre nel Leopardi del ci-

clo di Aspasia che qui funziona da ipotesto si passa dall'idea alla donna reale, nella *Bufera* si transita al contrario dalla donna all'idea, di cui l'io può quindi appropriarsi diventandone il padrone (cfr. Dolfi 1999: 89 e 92). All'abbandono su cui si era aperto il libro il poeta prima reagisce ricercando luminose breccie epifaniche in un mondo *in absentia*; poi, alzato come Clizia lo sguardo al cielo, tenta l'emulazione e la fusione mistica; infine, constatato il fallimento di tali strategie, libera la donna (il lapidario «Addio» dell'*Ombra della magnolia...*) per trattenerne almeno l'idea. Della sua immagine sognata o «suscitata» ha infatti il controllo e il possesso, rimarginando così la lontananza.

Chiaramente non si tratta di una chiusura del cerchio, di un nietzschiano eterno ritorno, ma semmai di una progressiva spirale hegeliana, che riapproda a Clizia facendo tesoro dell'esperienza di Volpe. Non c'è più l'assolutezza delle *Silvae*, né la possibilità di recuperare un senso pieno della realtà, e Clizia non è più il tramite per un Dio eterodosso. Il divino non è l'«Altro» da cercare fuori dal mondo, bensì risiede solo nell'individuo e va a coincidere con il «sogno» stesso dell'io, con la capacità di trasformare la «paglia» in «oro», la «lanterna vinosa» in «focolare / se dormendo mi credo ai tuoi piedi».

Il tema del sogno riparatore (per nulla ironico, come invece vorrebbe Bárberi Squarotti 1974: 235-236) proviene direttamente dal *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare* (cfr. Lonardi 1980: 75; Ferrucci 1998: 60-82; Dolfi 1999: 88-93), dove il prigioniero Torquato, «fatto esperienza delle sciagure e degli uomini», non ha che il pensiero dell'amata Leonora a consolazione, che anzi «lontana [...] pare una dea» (cfr. Dolfi 1999: 90-91). Del resto nella prospettiva eudemonologica dell'operetta leopardiana «chiunque consente di vivere, nol fa in sostanza ad altro effetto né con altra utilità che di sognare; cioè credere di avere a godere, o di aver goduto». Abbat-tuti i confini tra *vida* e *sueño*, Montale ribalta in quest'ultima lirica ciò che aveva tradotto da Melville in *Billy in catene*, dove il condannato si domanda nel chiuso di una ben solida «cella» se sia forse «una finzione, / un brutto sogno fatto ad occhi aperti». Qui è invece la prigionia metaforica ad essere in sospetto di realtà. Nell'*Eroismo del Quaderno di quattro anni* si ricorderà infatti che «Clizia mi suggeriva di ingaggiarmi / tra i guerriglieri di Spagna e più di una volta mi sento / morto a Guadalajara o superstite illustre / che mal reggesi in piede dopo anni di galera».

E se «nulla di ciò avvenne», all'immagine dell'io in cattività non è sottratta per questo realtà, visto che «Il mio prigioniero può essere un prigioniero politico; ma può essere *anche* un prigioniero della condizione esistenziale» (*SMA*: 1602-1603), che pertiene all'artista e all'uomo in quanto tale, se in uno scritto del 1952 la *solitudine dell'artista* non fa che riflettere il «fatale isolamento di ognuno di noi» (*SMA*: 56). Al futuro profetico di *Piccolo testamento* succede infatti il presente assoluto di una ves-sazione che «dura da sempre, senza un perché»: l'apocalisse è nel kafkiano carcere della vita di tutti i giorni (cfr. Cambon 1963: 116). Ancora una volta i riferimenti alle vicende della storia contemporanea – la «purga» staliniana, le denunce e autodenunce del regime sovietico («chi abiura e sottoscrive / può salvarsi da questo sterminio d'oc-che; / che chi oburga se stesso, ma tradisce / e vende carne d'altri, afferra il mestolo / anzi che terminare nel *pâté* / destinato agl'Iddii pestilenziali»), i «forni» che in qualche modo ricordano anche quelli nazisti (cfr. Macrí 1996: 186; Croce 1998: 494-496) – non sono che manifestazioni di una condizione atemporale, che non nega affatto

l'atrocità puntuale degli accadimenti, ma anzi le conferisce maggiore spessore radiandola a un male inalienabile.

In questo senso «il secolo è il minuto», l'uno specchio dell'altro, unità in fondo equivalenti nella «vita dell'umanità» e ancor più nella «metastoria», come spiegato anche nella prosa del 1953 *Gente in fuga*:

Dalla storia si passa, qui, nella metastoria [...]. Medio Evo e Rinascimento (pochi secoli, un batter d'occhio nella vita dell'umanità) sono già termini in discussione [...]. Ma se questa crescita un giorno finisse? Se la velocità della vita moderna ingenerasse secoli e secoli di apparente stasi? Suppongo che una macchina lanciata quasi il senso di esser ferma; ed è possibile immaginare un'umanità futura in cui il progresso, sceso per li rami a particolari minutissimi, sembri in qualche modo immobile, non più in divenire. È possibile pensare un tempo in cui non solo da un decennio all'altro ma da un secolo all'altro non avvengano più mutazioni apparenti, e in cui il figlio sembri eguale al padre e al nonno. Anche in un simile caso si avrà la trasformazione della storia in metastoria (*SMA*: 150-151).

*Il sogno del prigioniero* può allora tranquillamente attingere ancora all'*Inferno* dantesco per il «linguaggio viscerale» (Bárberi Squarotti 1974: 233), per il lessico culinario che descrive le pene inferte dai diavoli ai dannati (il «pâté / destinato agl'Iddii pestilenziali», l'attesa del verdetto «se sarò al festino / farcitore o farcito»), cotti e rosolati come i «girarrosti / veri o supposti» o come il *Gallo cedrone*, che infatti aveva già riusato materiale del XXI e XXII canto. Ma anche Billy Budd si era domandato se sarebbe stato impiccato «con lo stomaco vuoto / o forse mi daranno / da rosicchiare un pezzo di galletta / ed un compagno m'offrirà un grappino». Solo che in questo caso nessuna solidarietà si prospetta, ma anzi la decisione si gioca nel breve spazio di una terribile polarità, in un crudele *aut-aut* tra «farcitore o farcito». E alla formazione delle immagini concorrono anche la rivitalizzazione dell'espressionismo reboriano (cfr. Mengaldo 1975: 78, n. 104) e della metaforica shakespeariana, giacché anche Rosencrantz aveva risposto al paragone fatto da Amleto, «La Danimarca è una prigione», con un lapidario «Allora tutto il mondo lo è» (cfr. Maugeri 2006: 100).

Ma soprattutto, come accennato, l'epicentro è Leopardi, che a sua volta funziona come «ultimo mediatore di testi altri (Petrarca, Tasso)» (Dolfi 1999: 88). Anche i «diletti» di Torquato «sono di materia simile ai ragnateli; tenuissima, radissima e trasparente» e anche i suoi giorni si susseguono «a notare per passatempo i tocchi dell'oriuolo, annoverare i correnti, le fessure e i tarli del palco, considerare il mattonato del pavimento, trastullarsi colle farfalle e coi moscherini che vanno attorno alla stanza, condurre quasi tutte le ore a un modo» (cfr. Dolfi 1999: 92). Le uniche reazioni concesse al prigioniero stanno nella possibilità, come fa notare il Genio, di «formarsi e quasi crearsi il mondo a suo modo» e nella riduzione della biografia a biologia (cfr. Bertone 1994: 442). Due risposte in qualche modo di segno opposto – tutta mentale, disancorata da qualsiasi contesto la prima; tutta fisica, concentrata sull'imprescindibile nucleo materiale dell'esistenza la seconda – ma complementari e interrelate.

Acquistano così massima rilevanza le sensazioni uditive (il «crac di noci schiacciate», l'«oleoso / sfrigolio dalle cave», i «colpi» che «si ripetono ed i passi»), tattili

(«un filo d'aria polare»), visive (l'impercettibile variare di «Albe e notti»), lo «zigzag degli storni», «l'occhio del capoguardia», i «kimoni cangianti delle luci»), olfattive («ho annusato nel vento il bruciaticcio / dei buccellati dai forni»), uniche e irripetibili se la ricerca di un sinonimo per i «buccellati» lucchesi nella costruzione dell'*Opera in versi* non portò a una variante alternativa (cfr. Bettarini 2009a: 67-68: 105: 144 e 179). L'«assolutezza delle varie pasticcerie» (Bettarini 2009a: 144) non detta solo la permanenza del lemma in *Una visita di Altri versi*, ma anche nel *Sogno del prigioniero*, valendo a nostro avviso anche qui il principio della «dolce *madeleine*», nonostante lo spostamento metaforico (Bettarini 2009a: 179) e la dissociazione da uno stretto rapporto con il fantasma di Arletta (cfr. invece De Caro 2007: 115). Si tratta comunque del ricordo di una felicità passata, o comunque esterna all'io, in fondo pari per sostanza e processo di astrazione al «sogno di te» dell'ultimo verso, dato che, come il Genio dell'operetta leopardiana rivela, non si continua a vivere che per «credere di avere a godere, o di aver goduto».

Gli oggetti minimi e le larvali presenze, in precipitevole caduta verso l'annientamento, sempre più vicine a un livello zero di vita (la «tarma che la mia suola / sfarina sull'impiantito»), non sono segni che il prigioniero cerca di ricomporre per indovinare il destino riservatogli dagli «Iddii pestilenziali» (cfr. invece Rella 1985: 26), né l'«attesa» è quella di un responso oracolare (cfr. invece Fabrizi 2001: 187). Non c'è un'aspettativa di rivelazione, bensì un amaro bilancio sulla massificante società post-bellica (cfr. Luperini 1986: 171-173) e sulla fatica di vivere dell'individuo in perpetua lotta con l'assenza di senso. A differenza del modello dantesco, dove dagli inferi si risale fino al cielo, qui nessun Paradiso arriva a completare il percorso, che rimane definitivamente purgatorio (cfr. Cambon 1983: 244), un continuo alzarsi e ricadere («mi sono alzato, sono ricaduto / nel fondo dove il secolo è il minuto»), in un penitenziale «affondare per risorgere eguali / da secoli, o da istanti, d'incubi».

Cinque strofe di differente lunghezza, composte da versi di misura variabile, ma sostanzialmente gravitanti attorno all'endecasillabo, spesso ipermetro. La sintassi è piuttosto lineare, con molte enumerazioni, e ogni blocco è concluso da un segno forte di interpunzione, ma i trattini determinano in qualche modo due livelli di lettura, circoscrivendo un'area di spazio mentale (sia nel senso di rielaborazione critica che di 'realtà virtuale') all'interno di una cornice descrittiva dello spazio reale della cella. È quello il luogo di inattaccabile interiorità che il poeta ritaglia da ciò che lo circonda e che significativamente finisce per ripercuotersi anche sul mondo esterno, se il «sogno di te» esorbita dal chiuso della «mente» per mescolarsi ai «colpi» e ai «passi» che scandiscono la prigionia.

Le rime tornano ad essere fitte ed elaborate. Quelle puramente grammaticali, come la serie *destinato:piagato:annusato:guardato:suscitato:alzato* della quarta strofa, servono da collante interno; oppure si mescolano a sostantivi, come nel caso del finale *farcito:finito* che scaturisce da «impiantito» di v. 21, o nel caso di *polare:focolare* che trova eco nel «terminare» della strofa successiva. In generale le rime sono a stretto contatto tra loro, rafforzando le unità semantiche di cui si compongono i periodi, e assai ricercate per la rarità del lessico, che attinge anche a vocabolari stranieri: *storni:giorni:forni*, *girarrosti:supposti*, *dura:abiura*, *purga:obiurga*, *perché:pâté*, *mente:pungente*, *kimoni:torrioni*, *ricaduto:minuto*. A maggiore distanza

rimano *spioncino:festino*, *aurora:ancora* e le inclusive *oro:ignoro* e *ali:pestilenziali*. Molto marcate anche le quasi-rime tra «zigzag» e «crac», «oleoso» e «vinosa», «bruciaticcio» e «traliccii».

\*

1-8. *Albe... supposti*: la condizione di riduzione esistenziale al minimo vitale inizia fin dalla rastremazione del fattore tempo, poiché nella cella del prigioniero il trascorrere delle ore («Albe e notti») e delle stagioni («un filo d'aria polare») è percettibile solo grazie a poche variazioni di luce e di temperatura. In questo spazio sospeso – con un procedimento affine a quello adottato da Leopardi nell'«alba» e «vespro» di *Al conte Carlo Pepoli* o nella «sera» e «alba» di *Amore e morte* (cfr. Dolfi 1999: 92) – i «segni» del mondo esterno generano un effetto di straniamento, captati quasi furtivamente e ingigantiti dal silenzio dell'isolamento (un «crac di noci schiacciate, un oleoso / sfrigolio dalle cave, girarrosti / veri o supposti»). Nei «giorni di battaglia» – della guerra in Spagna alla quale Montale aveva, almeno nell'*Eroismo*, immaginato di partecipare, del secondo conflitto mondiale, dell'altrettanto burrascoso scontro politico post-resistenziale, della guerra fredda, in ultima istanza di una società ostile che mette costantemente in pericolo l'individuo – le «sole ali» su cui il poeta può immaginare di volare sono quelle degli «storni» che si aggirano attorno ai «battifredi», vocabolo raro che si trova anche in Pascoli e in Gadda (cfr. Macrì 1996: 187, n. 81) per indicare le torri fortificate tipiche del Medioevo. Il loro volo è a «zigzag», lemma che potrebbe essere stato suggerito dalla lettura dell'antologia dei *Poeti inglesi dell'Ottocento* di Praz, un «prodotto [...] generazionale» (Lonardi 1980: 135) a cui Montale aveva probabilmente fatto ricorso per Browning, l'«effusione» della cui poesia – così si legge – «avviene a zig-zag». L'«occhio del capoguardia dallo spioncino» richiama invece la celebre scena della *Passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer del 1928, dove è inquadrato l'occhio del guardiano che controlla l'eroina imprigionata nella cella.

8-10. *ma... piedi*: nella dimensione onirica gli 'oggetti poveri' della cella si trasformano in doni preziosi. L'alone della pur soltanto immaginaria presenza di Clizia («mi credo ai tuoi piedi», come *Ai tuoi piedi* si intitolerà una lirica del *Quaderno di quattro anni*) ricrea una sorta di edenica età dell'«oro», anch'essa di matrice leopardiana (cfr. Dolfi 1999: 89-90, che richiama il «secol [...] che dall'oro ha nome» di *Alla sua donna*), e ricompone quel «focolare» più volte *medium* della numinosa apparizione.

11. *La purga... perché*: in *Botta e risposta 1*, che nell'edizione Gallimard del 1966 costituiva la terza *conclusione provvisoria*, torna il medesimo motivo di delusione postbellica: «A liberarci, a chiuder gli intricati / cunicoli in un lago, bastò un attimo / allo stravolto Alfeo. Chi l'attendeva / ormai? Che senso aveva quella nuova palta?». Il male storico, qui incarnato in un termine da dittatura stalinista (Luperini ricorda

che nel 1953, morto Stalin, si era dato inizio al processo di revisione critica del suo operato: cfr. Luperini 1986: 171), diventa metastorico («dura da sempre»), condizione incancellabile del rapporto dell'individuo con la società, dell'esserci stesso dell'uomo. Non è prospettata nemmeno la consolazione di una giustificazione, la possibilità di inquadrare il dolore in un sistema che gli conferisca un senso («senza un perché»).

12-17. *Dicono... pestilenziali*: chi rinuncia alle proprie idee («abiura») e si conforma alla linea del regime («sottoscrive»), accettando di autoaccusarsi («obiurga se stesso») e denunciando i dissidenti («vende carne d'altri»), può salvarsi passando dalla parte dei carnefici («afferra il mestolo») anziché soccombere come vittima («anzi che terminare nel *pâté* / destinato agl'Iddii pestilenziali»). Il vocabolario è ancora tratto dalla dittatura stalinista, con il ricorso al peregrino «obiurga», voce latina per 'accusare', ma qui anglismo per l'uso transitivo che ricalca quello del verbo in inglese (cfr. Macrí 1996: 186). La lotta intestina fra gli uomini assume i caratteri di un «mito cannibalesco» (Croce 1991: 66), che, filtrando le immagini dall'*Inferno* dantesco, anticipa il 'basso' culinario del secondo Montale, in una febbrile sperimentazione della varietà dei registri linguistici (termini rari, giuridici, latinismi, forestierismi, dialettismi, onomatopoe). Anche l'apertura di frase con la formula del *dicitur*, con cui si interpone una distanza di sicurezza tra l'autore e l'affermazione, rinunciando alla responsabilità assertiva del poeta, che più che portatore di verità si sta facendo *kritikós* e latore semmai di dubbi, appartiene ormai già al clima di *Satura* e delle sue serie di «dicono», «ripetono», «si ritiene», «dubitano» e «credono».

18-25. *Tardo... forni*: con la mente obnubilata dalla prigionia e dalla stanchezza («Tardo di mente») e con il corpo provato dalla pena («piagato / dal pungente giaciglio») fatto di «paglia», dove «piagato» è di nuovo un tassello leopardiano, da *Aspasia*: cfr. Dolfi 1999: 90), l'io si identifica con l'unica altra presenza vivente della cella. Si fonde infatti con il «volo» – ben più modesto di quello degli «storni» e irrimediabilmente lontano da quello angelico di Clizia – della «tarma», che subito si annienta, polverizzata come la «cenere» di *Piccolo testamento*, schiacciata dalla «suola» dello stesso poeta, che in un processo di progressiva sottrazione si trova a sperimentare una condizione di totale solitudine. L'immedesimazione avviene allora con la materia più impalpabile, come le cromie delle «luci» che appaiono sui «torrioni» al sorgere del sole. Nel «vento» si recupera un indizio di un passato ormai remoto, l'odore familiare dei «bucellati», dolci a forma di ciambella tipici di Sarzana e della Lucchesia, che in *Una visita* si riveleranno come i «bucellati / di Cerasomma» serviti nel giardino di Arletta (cfr. Bettarini 2009a: 144).

26-30. *mi son guardato... minuto*: al poeta non resta che «formarsi e quasi crearsi il mondo a suo modo» (come spiega il Genio a Torquato nell'omonima operetta leopardiana), suscitando non a caso le «iridi» del ricordo di Clizia (non diremmo di speranza: cfr. invece Barberi Squarotti 1996: 1013), su altrettanto non casuali «ragnatelli», visto che «fil di ragno» era appena stata definita la «memoria». Il tu è riverberato ovunque, come era accaduto nell'*incipit* di *Aspasia* (cfr. Dolfi 1999: 90), dove appaiono, al «pensiero» di lei, anche i «novelli fiori / di primavera» che ornano gli

«appartamenti» della sua dimora, qui trasformati in «petali» sulle «inferriate». Tra l'altro anche il lemma «ragnateli» è *hapax* leopardiano, presente proprio nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare* (cfr. Dolfi 1999: 92). Nell'annientamento delle esterne coordinate temporali («Albe e notti qui variano per pochi segni») il «secolo» non è più distinguibile dal «minuto». Sia lo spazio che il tempo si fanno totalmente interiori, annullandosi nell'assolutezza dell'io così come si annullano nell'assolutezza dell'eternità. Oltre la storia si avvera infatti quella coincidenza di «attimalità e millenarismo» che è alla base dell'allegorismo della raccolta (Blasucci 2002b: 45). Per Martelli l'espressione discende dalla LXXVI *Rima* di Bécquer, *En la imponente nave*, dove «el ansia de esa vida de la muerte / para la que un instante son los siglos» svelerebbe anche la prospettiva montaliana, ridotte le ere dell'umanità a pochi istanti di fronte alla morte (cfr. Martelli 1977: 162, n. 21). L'esistenza dell'uomo si compendia in un continuo alzarsi e ricadere, in quella «dura / fatica di affondare per risorgere eguali / da secoli, o da istanti, d'incubi» di *Giorno e notte*, che quindi chiama in gioco anche il sonno-«sogno» a spiegare l'appiattimento temporale del «secolo» sul «minuto». Ma questo viene più immediatamente a coincidere con la stessa attesa della donna, almeno a giudicare da quanto si legge nella lettera a Clizia del 9 maggio 1934, dove il poeta si era dichiarato «capace di vivere per un'idea anche per anni e anni e di anticipare un minuto per secoli e di prolungarlo senza fine».

31-33. *e i colpi... farcito*: si torna all'improvviso alla realtà della cella, da dove si auscultano «colpi» e «passi», che nella loro ripetitività concorrono anch'essi ad annullare la percezione del divenire. A quale delle due uniche sponde possibili la vita del poeta approderà, se a quella dei trionfatori o a quella degli oppressi, non è ancora dato sapere (del resto «l'ala del destino ignora» il futuro anche in *Quando sarai imperatrice...* del *Diario postumo*).

33-34. *L'attesa... finito*: la *Bufèra* si conclude su una rinnovata attestazione di fede in Clizia. È proprio al di fuori della storia e delle leggi del tempo e dello spazio che i due amanti si ritroveranno. «Ho tanta fede in te / che durerà / (è la sciocchezza che ti dissi un giorno) / finché un lampo d'oltremondo distrugga / quell'immenso cascame in cui viviamo. / Ci troveremo allora in non so che punto / se ha senso dire punto dove non è spazio / a discutere qualche verso controverso / del divino poema» è la speranza espressa anche in *Altri versi*. Il «sogno», almeno quello, della *sua donna* («non è finito»).





## Bibliografia

Elenchiamo qui di seguito i saggi critici consultati, apparsi in volume o in rivista. Con la voce *Curatele* intendiamo indicare le introduzioni e gli apparati che corredano le edizioni delle opere montaliane. Seguono i principali epistolari che ci sono serviti da supporto per seguire le vicende relative a *La bufera e altro*; i commenti montaliani finora pubblicati; le raccolte collettive di studi su Montale; i saggi di interesse generale e quelli più specificamente incentrati sulla terza raccolta dell'autore; infine, gli interventi sulla teoria del commento che abbiamo preso come guida per il nostro lavoro e altre opere citate.

### 1. Curatele

Bettarini R. e Contini G. (a cura di) 1980, *L'opera in versi*, Einaudi, Torino

Cima A. (a cura di) 1996, *Diario postumo. 66 poesie e altre*, Mondadori, Milano

Cremante R. e Lavezzi G. (a cura di) 2006, *La casa di Olgiate e altre poesie*, Mondadori, Milano

Forti M. (a cura di) 1995, *Prose e racconti*, Mondadori, Milano

Greco L. (a cura di) 1980, *Montale commenta Montale*, Pratiche, Parma

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

— (a cura di) 1996a, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, Mondadori, Milano

— (a cura di) 1996b, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Mondadori, Milano

### 2. Epistolari

Astengo D. e Costa G. (a cura di) 2002, *Giorni di libeccio. Lettere ad Angelo Barile (1920-1957)*, Archinto, Milano

Bettarini R., Manghetti G. e Zabagli F. (a cura di) 2006, *Lettere a Clizia*, Mondadori, Milano

Isella D. (a cura di) 1997, *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, Adelphi, Milano

— 2005, *Eusebio e Trabucco: una lettera ritrovata*, in «Strumenti critici», 1: 97-100

Polimeni G. (a cura di) 1999, *Catalogo delle lettere di Eugenio Montale a Maria Luisa Spaziani (1949-1964)*, Centro di Ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università degli Studi di Pavia, Pavia

Vigorelli G. 1981, *Lettere inedite di Montale e la prima stesura di «Gli orecchini»*, in «Nuova Rivista Europea», 24: 30-34

### 3. Commenti

Arvigo T. 2001, *Guida alla lettura di Montale: «Ossi di seppia»*, Carocci, Roma

Castellana R. (a cura di) 2009, *Satura*, Mondadori, Milano

Cataldi P. e d'Amely F. (a cura di) 2003, *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano

Cencetti C. 2006, *Gli «Ossi brevi» di Eugenio Montale. I veri significati, analisi metrico-stilistica, commento*, Titivillus, Corazzano

de Rogatis T. (a cura di) 2011, *Le occasioni*, Mondadori, Milano

Galassi J. (a cura di) 1999, *Collected Poems 1920-1954*, Ferrar, Straus and Giroux, New York

Gezzi M. (a cura di) 2010, *Diario del '71 e del '72*, Mondadori, Milano

Isella D. (a cura di) 1980, *Mottetti*, Il Saggiatore, Milano

— (a cura di) 1996, *Le occasioni*, Einaudi, Torino

— (a cura di) 2003, *Finisterre (versi del 1940-42)*, Einaudi, Torino

Nosenzo F. 1995-1996, *Commento a Eugenio Montale, «Finisterre», Barbèra, Firenze, 1945*, tesi di Dottorato di Ricerca in Scienze Letterarie, Università degli Studi di Pavia

Ricci F. 2005, *Guida alla lettura di Montale: «Diario del '71 e del '72»*, Carocci, Roma

Rovegno E. 1994, *Per entrar nel buio. Lettura di «Finisterre» di Eugenio Montale*, ECIG, Genova

Scaffai N. (a cura di) 2008, *Prose narrative*, Mondadori, Milano

### 4. Raccolte collettive di studi

*Atti del seminario sul «Diario postumo» di Eugenio Montale* 1998, Atti di Seminario, Lugano, 24-26 ottobre 1997, Scheiwiller, Milano [Bettarini R., *Il bello viene dopo*; Cima A., *Montale postumo e l'accademico spregiudicato*; Scheiwiller V., *Eugenio Montale, una burla riuscita*; Alvar M., *Montale, inédito*; Bezzola G., *Un caso di attribuzione*; Bigongiari P.,

*Il «Diario postumo». Dall'occasione alla circostanza*; Calcagno G., *Quello scoop del 13 settembre 1986*; Corti M., *La storia lontana del «Diario postumo»*; Deidier R., *I «senhals» della forma. Qualche nota su vita, musica, poesia*; Di Benedetto V., *Sperimentazioni formali nel «Diario postumo»*; Faggi V., *Leggendo «Nel giardino»*; Giachery E., *Specificità del «Diario postumo»*; Koschel C., *Traducendo il «Diario postumo» di Eugenio Montale. Alcune riflessioni*; Isella G., *Ospitalità e oblatività nel «Diario postumo» di Montale*; Macri O., *Un autocentenario*; Marchese A., *Il mito della donna angelo nel «Diario postumo»*; Paolini N., *«Nell'aldilà mi voglio divertire»*; Parronchi A., in *«Diario postumo»: echi montaliani da sé e da altri*; Pecora E., *Un testamento in bilico e i portatori d'insegne sbiadite*; Ramat S., *Su un frammento del «Diario postumo» («Tornerà la musica...»)*; Russo C.F., *«Quando il cliente è la Posterità»*; Savoca G., *Il filo leopardiano del «Diario postumo»*; Venturino A.S., *La scrittura di Montale*; Zanzotto A., *Testimonianza*]

Campailla S. e Goffis C.F. (a cura di) 1984, *La poesia di Eugenio Montale*, Atti di Convegno Internazionale, Genova, 25-28 novembre 1982, Le Monnier, Firenze [Meynaud M.J., *Oggetti e archetipi nella poesia di Eugenio Montale. Dagli «Ossi di seppia» alla «Bufera»*; Biasin G.P., *Il vento di Debussy. Poesia e musica in Montale*; Rebay L., *Un cestello di Montale: le gambe di Dora Markus e una lettera di Roberto Bazlen*; Manacorda G., *Bestiario montaliano*; Luperini R., *Appunti su «Mediterraneo». Montale tra Svevo e Lautreamont*; Mariani G., *I primi giudizi sulla poesia di Montale: il decennio 1925-1935*; Briganti A., *Comportamenti metrici montaliani: la strofa degli «Ossi di seppia»*; Geerts W., *«Ossi di seppia»: dall'«essenziale alfabeto» alle «salmastre parole»*; Singh G.S., *Montale e la poesia inglese*; Bonora E., *Poesie d'amore di Montale*; Pipa A., *L'ultimo Montale*; Pampaloni G., *Con «Le occasioni» dentro lo zaino*; Ramat S., *L'orbita di Gerti*; Marabini C., *Montale e l'oscurità*; Sansone M., *Montale e Croce*; Guarnieri S., *Gli anni milanesi di Montale*; Sipala P.M., *Eugenio Montale e l'intellettuale italiano nel dopoguerra*; Spaziani M.L., *Un carteggio inedito di Montale*; Dalmati M., *La musica nella poesia di Montale*; Cambon G., *Montale sull'ultima spiaggia. Pagine di diario*; Angelini P.D., *Tradurre Montale in francese. Problemi e documenti*; Porzio D., *Montale a Stoccolma*; Hinterhäuser H., *Montale in lingua tedesca*; Puppo M., *Montale e la letteratura spagnola*; Delfi F., *Testimonianza su Eugenio Montale in Grecia*; Kabatc E., *Fortuna e sfortuna della poesia di Eugenio Montale in Polonia*; Chiritescu F., *Montale e la Romania*; André R., *La poésie d'Eugenio Montale, «critique de la vie»*; Branca V., *Montale nelle stalle di Augia*; Bigongiari P., *Montale fra senso e non senso verso il «correlativo soggettivo»*; Solonovich E., *Dalle «Conclusioni provvisorie» a «quelle definitive». Riflessi della «Bufera» nell'ultimo Montale*; Macri O., *Dante e la «musa comica» dell'ultimo Montale*; Gramigna G., *Il pâté degli Iddii pestilenziali*; Accrocca E.F., *Montale prima e dopo*]

Cillo G. (a cura di) 1976, *Contributi per Montale*, Milella, Lecce [Vineis E., *Per un'interpretazione strutturale delle ricorrenze fonetiche nella poesia montaliana*; Marchi M., *Il lirismo contraddetto degli «Ossi di seppia»*; Marucelli G., *La metrica di Montale. Isosillabismo ed equivalenza ritmica dagli «Ossi di seppia» alle «Occasioni»*; Cillo G., *Le spore del possibile. Sviluppi di alcuni aspetti della poesia di Eugenio Montale dagli «Ossi di seppia» alle «Occasioni»*; Castellani G., *Alle soglie della memoria*; Castellani G., *Tra memoria e storia*; Cillo G., *«Satura», o dell'ossimoro permanente*; Luti G., *Asterischi montaliani*]

Cima A. e Segre C. (a cura di) 1977, *Profilo di un autore. Eugenio Montale*, Rizzoli, Milano [Segre S., *Introduzione*; Nascimbeni G., *Ritratto di Montale*; Forti M., *Esercizio su «I limoni»*; Ferrata G., *Pro «Mediterraneo»*; Cambon G., *«Carnevale di Gerti»*; Isella D., *«Infuria sale o grandine?»*; Orelli G., *«L'anguilla»*; Bulgheroni M., *Dickinson / Montale: il*

*passo sull'erba*; Zanzotto A., *Da «Botta e risposta I» a «Satura»*; Avalle D.S., *Dalla letteratura al mito*; Mengaldo P.V., *«Lettera a Malvolio»*; Agosti S., *Il testo della poesia in Montale: "Sul lago d'Orta"*; Solmi S., *Il limone*; Cima A. (a cura di), *Le reazioni di Montale; Traccia biografica; Insetto fotografico; Bibliografia*

*Contributi. Dedicato a Montale* 1981, in «Antologia Vieusseux», 64: 13-25 [Contini G.; Bettarini R.; Isella D.; Zampa G.]

de Las Nieves Muñiz Muñiz M. e Amella Vela F. (a cura di) 1998, *Strategie di Montale. Poeta tradotto e traduttore, con una appendice su Montale in Spagna*, Atti del Seminario Internazionale su «La costruzione del Testo in Italiano», Barcellona, 8-9 e 15-16 marzo 1996, Cesati, Firenze [Luperini R., *Montale e il canone poetico del Novecento italiano*; Bárberi Squarotti G., *La citazione negli «Ossi» (testo e altri testi)*; Secchieri F., *Un'occasione ipertestuale. Intorno all'«Elegia di Pico Farnese»*; Scrimieri R., *Poéticas implícitas en «I limoni»*; López Cortezo C., *Lectura de «Buffalo»*; Pinto R., *Esegesi e invenzione in Xenia, II-11: «Riemersa da un'infinità di tempo»*; Marchese A., *Le ispiratrici dei «Mottetti»*; Dolfi A., *La rifrazione dell'immagine femminile nella «Bufera» (riflessioni in margine alla poesia eponima)*; Varese C., *Il «Diario postumo» di Eugenio Montale*; de Las Nieves Muñiz Muñiz M., *Sul dittico Montale-Guillén*; Arce Á., *Joaquin Arce come intermediario entre Montale y Guillén*; Edo M., *Montale/Guillén: strategie di traduzione*; Arquès R., *«Ossos de sípia» e «Huesos de sepia» fanno «Ossi di seppia»?*; Albertocchi G., *«Merigiare pallido e assorto»: un testo bitradotto (castigliano/catalano)*; de Las Nieves Muñiz Muñiz M. e Edo M. (a cura di), *Appendice*]

*Eugenio Montale. La storicizzazione di un classico* 2004, in «Atelier», 36: 5-49 [Sarli F., *Nota biobibliografica*; Ladolfi G., *Eugenio Montale: al di qua del Postmoderno*; Corsi S., *«Vorrei che queste sillabe». Sulle tracce di una "dispersa" lettera in versi di Eugenio Montale*; Veronesi M., *Fra oscurità e autocoscienza. Nota su Montale poeta-critico*]

Fondazione Mario Novaro (a cura di) 1998, *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, Il Mulino, Bologna [Sansa A., *Prefazione*; Bo C., *Discorso tenuto il 13 febbraio 1996 a Palazzo Tursi per l'inaugurazione dell'anno montaliano, alla presenza del Capo dello Stato*; Giudici G., *Oltre Montale*; Bonora E., *Vite vissute al cento per cento, e più*; Rebay L., *Ripensando Montale: del dire e del non dire*; Givone S., *Lettura filosofica di Montale. Il tempo e il male*; Sini C., *La destrutturazione del soggetto poetico*; Contorbia F., *Montale, Genova, il modernismo*; Coletti V., *L'italiano di Montale*; Bettarini R., *Piccola indagine sul lessico*; Dyerval Angelini P., *In latino, nella poesia di Montale*; Goffis C.F., *Prospettive europee per la lirica montaliana*; Grignani M.A., *Montale, Maeterlinck, Rossetti, Blake*; Singh G.S., *Il rinnovamento poetico di Montale, Pound ed Eliot*; Solonovich E., *Montale e la Russia*; Marschall von Bieberstein M., *Montale e il Novecento visto dal suo traduttore tedesco*; Sanguineti E., *Montale e la mitologia dell'«inetto»*; Lonardi G., *Il fantasma dell'opera*; Gioanola E., *Il mare negli «Ossi di seppia»*; Bárberi Squarotti G., *Lettura dei «Mottetti»*; Luperini R., *«Nuove stanze» e l'allegorismo umanistico montaliano*; Surdich L., *Clizia dal '34 al '40*; Croce F., *«La bufera e altro»*; Dolfi A., *Emblemi del viaggio e strutture circolari nella «Bufera»*; Spaziani M.L., *Classicità del ritmo anomalo nella «Bufera»*; Barile L., *Un ocapi allo zoo di Londra*; Scrivano R., *L'altro Montale: la poesia al negativo*; Curi F., *«Satura», ri-nascita dello «stile comico»*; Forti M., *Montale e i «Diari»: «recto» e «verso» nell'opera poetica*; Macri O., *Autenticità del «Diario postumo»*; Savoca G., *Il «dono in forma di parole» del «Diario postumo»*; Previtiera L., *Montale narratore: prose extravaganti e altro*; Guglielminetti M., *L'io delle interviste*; Blasucci L., *Montale e l'oggetto tecnologico*; Zambon F., *Montale e la teologia della briciola*; Se-

gre C., *Montale consulente letterario*; Luzi M., *L'ascolto di Montale. Discorso tenuto al Teatro Carlo Felice nel giorno centenario della nascita del Poeta, il 12 ottobre 1996*]

Fracassa U. (a cura di) 2007, *Mezzo secolo di «Bufera»*, in «Trasparenze», 30 [Moroni O., *Notizia*; Morgani S., *Di un archetipo della «Bufera»*; Fracassa U., *Le 47 poesie di Eugenio Montale: cronaca e critica del (macro)testo*; D'Alessandro F., *Montale, Sereni e «La bufera»*; Gazzoni A., *La magnolia e l'albicocco. Fortini intorno alla «Bufera»*; Antici I., *Montale e Eluard, figure dell'assente e della scomparsa*; Malagamba A., *Domandare nella «Bufera»*. *Sulle modalità interrogative ed elencative nel terzo Montale*; Carlino M., *Di sensitive, di anime, di inetti e di maestà musicali della poesia: «Voce giunta con le fola-ghe» nella «Bufera» di Montale*]

Francini A. (a cura di) 1997, *Montale tradotto dai poeti*, Atti di Convegno, Firenze, 10-11 giugno e 14 dicembre 1996, in «Semicerchio», 1-2 [Francini A., *Cronaca di una lunga fedeltà: il caso dei poeti statunitensi*; Dolfi A., *Variazioni sui maestri di canto*; Wright C., *A Matter of Emotional Transference*; Dyerval Angelini P., *Da traduttore a traditore*; Reed J., *Strange Sister*; Buffoni F., *L'originale della traduzione*; Barile L., *Per qualche variante del «Gallo cedrone»*; Del Serra M., *Nota per i "Montali possibili"*; Scotini P., *Introduzione*; Helbling H., *Un Montale per la Germania*; Koschel C., *«Diario postumo» di Eugenio Montale: alcuni motivi per una traduzione*; Drumbl J., *L'inesauribilità dell'eccellente*; Bevilacqua G., *La poesia di Montale in Germania*; Armani H., *Tradurre Montale*; Galassi J., *Note sul tradurre Montale*; Vegliante J.C., *Ancora sulla traduzione di Montale in francese*; Weaver W., *Ricordando Montale*]

Grignani M.A. e Luperini R. (a cura di) 1998, *Montale e il canone poetico del Novecento*, Laterza, Bari [Corti M., *Il mio ricordo di Montale*; Blasucci L., *Appunti per un commento montaliano*; Bettarini R., *Sacro e profano*; De Rosa F., *Scansioni dell'ultimo Montale*; Nosenzo F., *Saggio di un commento a Finisterre 1945: [I.II] Lungomare*; Orlando R., *«O maledette reminiscenze!»*. *Per una tipologia della 'citazione distintiva' nell'ultimo Montale*; Zambon F., *Il problema del commento montaliano*; Krysiniski W., *La poesia di Eugenio Montale e il canone del classicismo moderno*; Barile L., *L'eco della «pagina rombante»*. *Montale e Maurice de Guérin*; Grignani M.A., *Montale, Solmi, Praz e la cultura europea: dalla Francia all'Inghilterra*; de Rogatis T., *Alle origini del dantismo di Montale*; West R., *Montale profeta del postmoderno*; Mengaldo P.V., *Montale critico di poesia*; Nava G., *Montale critico di narrativa*; Contorbia F., *Montale critico nello specchio delle lettere: una approssimazione*; Palumbo S., *Montale e la Sicilia, alla scoperta di nuovi talenti*; Forti M., *Montale: introduzione alla «Prosa di fantasia e d'invenzione»*; Previtara L., *Sulla lingua di Montale narratore in prosa*; Castellana R., *La metamorfosi di Alastor. Note su Montale prosatore (con un racconto raro)*; Luperini R., *Montale e il canone del Novecento poetico italiano*; Guglielmi G., *Montale, «Arsenio», e la linea allegorico-dantesca*; Mazzoni G., *Il posto di Montale nella poesia moderna*; Cataldi P., *La questione del canone e la «strana pietà» dei montalisti*; Bigongiari P., *Dal 'correlativo oggettivo' al 'correlativo soggettivo'*; Giuliani A., *Ragionevoli strategie per sorprendere l'invisibile*; Pusterla F., *Dubbi, più che altro*; Testa E., *Un saluto a Montale*]

*La poesia di Eugenio Montale* 1983, Atti di Convegno Internazionale, Milano-Genova, 12-15 settembre 1982, Librex, Milano [Gioanola E., *Introduzione*; Bo C., *Ricordo di Eugenio Montale*; Singleton C., *Quelli che restano*; Contini G., *Lettera di Eugenio Montale*; Sereni V., *Il nostro debito verso Montale*; Branca V., *Montale critico di teatro*; Zanzotto A., *La freccia dei diari*; Erba L., *Una forma di felicità, non un oggetto di giudizio*; Bigongiari P., *Montale tra il continuo e il discontinuo*; Macchia G., *La stanza dell'Amiata*; Bonora

E., *Un grande trittico al centro della «Bufera» («La primavera hitleriana», «Iride», «L'orto»)*; Guarnieri S., *Con Montale a Firenze*; Mengaldo P.V., *La panchina e i morti (su una versione di Montale)*; Jacomuzzi A., *«Incontro». Per una costante della poesia montaliana*; Forti M., *Per «Diario del '71»*; Bárberi Squarotti G., *Montale o il superamento del soggetto*; Ramat S., *Da Arsenio a Gerti*; Martelli M., *L'autocitazione nel secondo Montale*; Bettarini R., *Un altro lapillo*; Cambon G., *Ancora su «Iride», frammento di Apocalisse*; Machiedo M., *Una lettera di Eugenio Montale (e documenti circostanti)*; Scarpati C., *Sullo stilnovismo di Montale*; Lonardi G., *L'altra Madre*; Rebay L., *Montale, Clizia e l'America*; Stefano Agosti, *Tombeau*; Grignani M.A., *Occasioni diacroniche nella poesia di Montale*; Marabini C., *Montale giornalista*; Finzi G., *Un'intervista del 1964*; Croce F., *«Satura»*; Sanguineti E., *Tombeau di Eusebio*; Savoca G., *L'ombra viva della bufera*; Macri O., *Sulla poetica di Eugenio Montale attraverso gli scritti critici*; Barile L., *Primi versi di Eugenio Montale*; Giachery E., *La poesia di Montale e il senso dell'Europa*; Bonalumi G., *In margine al «Povero Nestoriano smarrito»*; Greco L., *Tempo e «fuor del tempo» nell'ultimo Montale*]

Luzzatto S. (a cura di) 1977, *Lecture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Bozzi Editore, Genova [Giachery E., *«In limine» e la metamorfosi dell'orto*; Calvino I., *«Forse un mattino andando»*; Sanguineti E., *«Forse un mattino andando»*; Gioanola E., *«Mediterraneo»*; Goffis C.F., *Lettura di «Arsenio»*; Barile L., *Le varianti di «Crisalide»*; Chiappelli F., *L'imperativo e l'occasione*; Lonardi G., *«Alla maniera di Filippo De Pisis» e «il nostro pesante linguaggio polisillabico»*; Montanari F., *«Alla maniera di Filippo De Pisis nell'inviargli questo libro»*; Carpi U., *«Elegia di Pico Farnese»*; Jacomuzzi A., *Il fanciulletto Anacleto a Pico Farnese: un'iniziazione all'allegoria*; Sereni V., *«Il ritorno»*; Guglielminetti M., *La «ballata scritta in una clinica»*; Sapegno N., *«Nel solco dell'emergenza»*; Croce F., *«La primavera hitleriana»*; Greco L., *«Di un Natale metropolitano»*; Guarnieri S., *Montale dai «Madrigali privati» alle «Conclusioni provvisorie»*; Bárberi Squarotti G., *«La storia»*; Scrivano R., *«La storia»*; Varese C., *«L'Arno a Rovizzano»*; Grignani M.A., *«Due prose veneziane»: tra prosa e poesia*; Puppo M., *«Corso Dogali»*; Fortini F., *I latrati di fedeltà*; Sciascia L., *La grande domanda*; Ramat S., *Un preaccordo*; Caretti L., *Testi «montaliani» inediti*; Bigongiari P., *Arsenio più Simeone, ovvero dall'orfismo al correlativo oggettivo*; Guerrini A., *Montale e Sbarbaro*]

Mengaldo P.V. (a cura di) 1989, *Quaderno montaliano*, Liviana Editrice, Padova [Mengaldo P.V., *Premessa*; Bozzola S., *Strutture strofiche e versificazione nella «Bufera»*; Soldani A., *Rime e richiami fonici nella «Bufera»*; Afribo A., *Consistenza e testura della strofe in «Satura»*; Barbierato M., *Tradizione e rinnovamento nella versificazione di «Satura»*; Michelotto S., *Rime, assonanze, iterazioni fonico-semantiche in «Satura»*; Passannante A., *«The Indian to His Love» – «L'indiano all'amata»*; Guariglia E., *«Quando tu sarai vecchia»*; Olivieri R., *Due poeti «oltre»: Yeats, «Sailing to Byzantium» / Montale, «Verso Bisanzio»*; Sboarina F., *Sulla sintassi della «Farfalla di Dinard»*; Saletti C., *Tra prosa e poesia: connessioni lessicali e tematiche*]

*Montale poeta, prosatore e critico a un secolo dalla nascita* 1997, Atti di Convegno, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", 10-11 dicembre 1996, in «Sincronie», 1: 63-229 [Scrivano R., *Introduzione*; Marchese A., *Itinerari nella poesia montaliana*; Musarra F., *Tratti caratteristici della scrittura poetica montaliana*; Mordenti R., *Montale e Gobetti*; Dolfi A., *Le mot juste. Montale e le declinazioni del dire*; Gareffi A., *Il totale nella bri-ciola. Montale critico letterario*; Manica R., *Montale viaggiatore*; Giachery E., *Problemi di ermeneutica montaliana*; Frattini A., *Dante e Montale*; Chiodo C., *Montale e Pascoli*; Cappello A.P., *Montale e D'Annunzio*]

- Numero dedicato ad Eugenio Montale nell'occasione del suo settantesimo compleanno 1966, in «La rassegna della letteratura italiana», 2-3 [Binni W., *Ragioni di un omaggio*; —, *Omaggio a Montale*; —, *Montale nella mia esperienza della poesia*; Lugnani L., «*Ossi di seppia*»; Croce F., «*Le occasioni*»; Scrivano R., «*La bufera*»; Mancioti M., *Montale prosatore*; Carpi U., *Montale critico*; Pettinelli R. e Quondam A. (a cura di), *Bibliografia montaliana (1925-1966)*]
- Polito P. e Zollino A. (a cura di) 2011, *Paesaggio ligure e paesaggi interiori nella poesia di Eugenio Montale*, Atti di Convegno Internazionale, Riomaggiore-Monterosso, 11-13 dicembre 2009, Olschki, Firenze [Nota introduttiva; Traina G., *Parole dell'atlante e lampi visti dal treno: il paesaggio sfuggente nell'ultimo Montale*; Verdino S., *L'ultimo paesaggio*; Zollino A., *Montale e «Porto Venere» di Carlo Linati*; Del Santo F., *Montale e Wittgenstein: scorci di un paesaggio chiamato Novecento*; Ott C.B., *Davanti alla tomba del tu. Spazio evocato e spazio testuale nella poesia montaliana*; Polito P., *Appunti sull'immagine in «Ossi di seppia», tra paradigma ligure e (quasi) una fantasia*; Jansen H., *Alle prese con l'immaginario ligure. La poesia montaliana tradotta in danese*; Patruno N., *Montale e «Americana»*; Talbot G., *Montale fra i paesaggi e i miraggi*; Tedesco Vergano I., *Luce abbacinante e luminescenza catartica nella poesia di Eugenio Montale*; Tonelli A., *Micropaesaggi e sfumature orfiche nel primo Montale*; Da Pozzo C., *A proposito di «Ossi di seppia» e di geografia*; Rossi L., *Fra Zora e Leonia. Geografia, scrittura e pianificazione paesaggistica*; Bárberi Squarotti G., *Il simulacro dell'Estate*; Cappellini M.M., *Presenze dannunziane nel paesaggio di Eugenio Montale*; Meschiari M., «*Non chiedo lineamenti fissi*». *Geografie montaliane*; Nassi F., *Echi pascoliani nelle «Occasioni»*; Pacca V., *Lettura di «Bassa marea»*; Papponetti G., *Quattro occasioni montaliane. Riassunti, Schede bio-bibliografiche*]
- Ramat S. (a cura di) 1966, *Omaggio a Montale*, Mondadori, Milano [Ramat S., *Presentazione*; Montale E., *Elegia*; Montale E., *La solitudine dell'artista*; Assunto R., *Per una teoria della poesia di Montale*; Luzi M., *La compiutezza dell'arte*; Valli D., *Montale, Saba, e la poetica dell'oggetto*; Forti M., *Montale prima delle «Occasioni»*; Grillardi M., *Montale e Gozzano*; Petrucciani M., ... *In un'aria di vetro*; Seroni A., *Alle origini della poesia montaliana: «Fine dell'infanzia»*; Spagnoletti G., *Preistoria di Montale*; Getto G., *Antico omaggio a Montale*; Gadda C.E., *Poesia 1931-1932*; Guarnieri S., «*Creare a noi il nostro destino*»; Zanzotto A., *Sviluppo di una situazione montaliana (escatologica-scatologica)*; Antonielli S., *Clizia e altro*; Cambon G., *La forma dinamica de «L'orto» di Montale*; Bocelli A., *Su «La bufera»*; Cerboni Baiardi G., *I «segni» della Bufera*; Macrí O., *Esegesi del terzo libro di Montale*; Salvi S., «*L'anguilla*»: *testo e pretesto*; Varese C., *Tempo d'uomo, spazio d'uomo*; Spaziani M.L., *Un'ipotesi sul «Sogno del prigioniero»*; Accrocca E.F., *Appunti per un ritratto*; Gramigna G., *Un debito con la «Farfalla»*; Segre C., *Invito alla «Farfalla di Dinard»*; Anceschi L., *Osservazioni su Montale come critico*; Caretti L., *Montale e Svevo*; Corti M., «*Esposizione sopra Dante» di Eugenio Montale*: 353-362; Antonioni G., *Ciò che fu per noi*; Arcangeli F., «*Tempo*» *indimenticabile*; Barile A., *La vigilia genovese di Montale*; Barolini A., *Il «Sogno del prigioniero»*; Benedetti A., *Un insegnamento che non è stato soltanto letterario*; Betocchi C., *Ringraziamento a Montale*; Bigongiari P., *Promenades dans Florence*; Binni W., *Montale nella mia esperienza della poesia*; Bonsanti A., *Viaggi in Liguria*; Branca V., *Ultimi scartafacci di «Satura»*; Caproni G., *Montale poeta-vate*; Fortini F., *La pietra e la coscienza*; Gadda Conti P., *Montale nelle Cinque terre (1926-1928)*; Gavazzoni G., *Montale «scaligero» e «milanese»*; Giudici G., *Il cattivo lettore*; Guillén J., *Hacia la poesía de Montale*; Guttuso R., *Esempi di coscienza artistica*; Levi Della Vida G., *Per Montale*; Manzini G., *Una spina nel cuore tanti*



anni fa; Moravia A., *L'accento autentico di chi «vede»*; Pampaloni G., *Fedeltà alla poesia di Montale*; Parronchi A., *Grazie dei suoi silenzi*; Piccolo L., *Per la conoscenza di noi stessi*; Piovene G., *Virtù d'entrare nella memoria*; Praz M., *Incontro con Montale*; Raboni G., *Esplorazione nuova verso il pianeta Montale*; Raghianti C.L., *Riflessioni su «Auto da fé»*; Ramat S., *Il senso di una «occasione»*; Risi N., *Un'opera libera*; Russoli F., *Per la pittura di Montale*; Senesi R., *Montale '46: personale*; Santi P., *Per un uomo vivo*; Sereni V., *Ognuno riconosce i suoi*; Tecchi B., *Interprete del nostro tempo*; Tentori F., *Un esempio fatto di sobrietà*; Ulivi F., *Montale spirito tragico; Quarant'anni di critica montaliana*]

Savoca G. (a cura di) 1989, *Per la lingua di Montale*, Atti dell'Incontro di Studio, Firenze, 26 novembre 1987, Olschki, Firenze [Scrivano R., *Senso di Montale nella poesia del Novecento*; Valentini A., *Montale e «gli oggetti della poesia»: gradazione e degradazione*; Ioli G., *Montale fra gli specchi*; Giachery E., *Figure di Montale: l'ossimoro*; Savoca G., *Sul petrarchismo di Montale*; Zolli P., *Montale e la lessicografia italiana*; Barile L., *Adorate mie larve. Maschere e voci in Beckett e Montale*; Vegliante J.C., *Remarques éparées sur Montale et la France*; Interventi di Nencioni G.; Savoca G.; Bonea E.; Busa R.; Macri O.]

«Sigma» 1980, 1 [Bruni F., *«Verso Vienna»: ipotesi per l'occasione*; Carrai S., *Dal «cannocchiale arrovesciato» al «rovescio del binocolo»*; Ioli G., *«Un suono d'agri lazzi»: ambiguità in un frammento di «Mediterraneo»*; Montesperelli F., *Lecture parallele*; Scarpati C., *Montale e Rensi*]

*Testimonianza per Eugenio Montale* 1996, Atti di Convegno, Firenze, 28-29 marzo 1996, in «Antologia Vieusseux», 6 [Siciliano E., *Da Bibe al Vieusseux*; Mengaldo P.V., *Situazioni di Montale*; Bertolucci A., *«Sparafucil mi nomino...»*; Garboli C., *Montale monumentale*; La Capria R., *Un po' di autobiografia*; Giudici G., *Porto Venere e altri passaggi (e paesaggi) montaliani*; Raboni G., *Il vero e l'altro Montale*; Baldini R., *Due incontri con Montale*; Bettarini R., *Interazioni*; Romagnoli S., *Eugenio Montale tra Euganei e Berici*; Magrelli V., *Lettura de «L'anguilla»*; Carrai S., *Montale, Loria e il ricordo di Firenze*; Gibellini A., *Montale, «La tua voce è quest'anima diffusa»*; Maggiani M., *Fuori del mondo, fuori nel mondo*; Varese C., *Testimonianza su Montale*; Bigongiari P., *Il mondo esiste (Ultime riflessioni per Montale)*; Luzi M., *Nella semiluce dell'ipogeo (e del ricordo)*; Parronchi A., *Amore per la pittura*; Siciliano E., *Un 'La' sotto il rigo*; Zanzotto A., *Ripensando a Montale*]

## 5. Studi critici

Avalle D.S. 1970, *Tre saggi su Montale*, Einaudi, Torino

Aversano M. 1984, *Montale e il libretto d'opera*, Ferraro, Napoli

Bacigalupo M. 2009, *Ezra Pound traduttore e lettore di Enrico Pea*, in «Antologia Vieusseux», 43: 85-106

Baldissone G. 1979, *Il male di scrivere. L'inconscio e Montale*, Einaudi, Torino

Balduino A. 1976, *Per un glossario montaliano*, in *Messaggi e problemi della letteratura contemporanea*, Marsilio, Venezia: 13-29

- Bárberi Squarotti G. e Jacomuzzi S. 1963, *Eugenio Montale*, in Eid., *La poesia italiana contemporanea. Dal Carducci ai giorni nostri, con appendice di poeti stranieri*, D'Anna, Messina-Firenze: 255-281
- Bárberi Squarotti G. 1974, *Gli inferi e il labirinto. Da Pascoli a Montale*, Cappelli, Bologna [Su Montale. *Gli inferi e il labirinto*: 211-222; Su Montale. *La metrica e altro*: 195-209; Su Montale. *L'ironia: scatology ed escatology*: 223-249; Su Montale. *Satura, satira e altro*: 251-268]
- 1983, *Montale o il superamento del soggetto*, in *La poesia di Eugenio Montale*, cit.: 171-187
- 1996, *Eugenio Montale*, in Id. (a cura di), *Storia della civiltà letteraria italiana*, vol. V, t. II, UTET, Torino: 991-1022
- Barbieri T. 1988, *Montale e il mito simbolista*, in «Lingua e stile», 1: 95-112
- Barile L. 1990, *Adorate mie larve. Montale e la poesia anglosassone*, Il Mulino, Bologna
- 1998, *Montale, Londra e la luna*, Le Lettere, Firenze
- 2003, *Eugenio Montale*, in Segre C. e Ossola C. (a cura di), *Antologia della poesia italiana. Novecento*, t. I, Einaudi, Torino: 392-458
- Bettarini R. 2009a, *Scritti montaliani*, Le Lettere, Firenze
- 2009b, *Sul romanzo di Moscardino*, in «Antologia Vieusseux», 43: 77-84
- Bigongiari P. 1977, *Arsenio più Simeone ovvero dall'orfismo al correlativo oggettivo*, in Luzzatto S. (a cura di), *Letture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, cit.: 421-440
- Blasucci L. 2000, *Su un aspetto del leopardismo montaliano (lettura di «Fine dell'infanzia»)*, in Santagata M. e Stussi A. (a cura di), *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, ETS, Pisa: 239-250
- 2002a, *Gli oggetti di Montale*, Il Mulino, Bologna
- 2002b, *Percorso di un tema montaliano: il tempo*, in «Italianistica», 2-3: 35-49
- Bonfiglioli P. 1958, *Pascoli, Gozzano, Montale e la poesia dell'oggetto*, in «Il Verri», 4: 34-54
- 1962a, *Dante Pascoli Montale*, in *Nuovi studi pascoliani*, Centro di cultura dell'Alto Adige-Società di studi romagnoli, Bolzano-Cesena: 35-62
- 1962b, *Pascoli e Montale*, in *L'Archiginnasio. Bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna*, Atti del Convegno «Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte», Bologna, 28-30 marzo 1958, Commissione per i testi di lingua, Bologna: 219-243

- 1965, *Il "ritorno dei morti" da Pascoli a Montale*, in *Pascoli*, Atti del Convegno Nazionale di studi pascoliani, STEM, Santarcangelo di Romagna: 55-72
- Bonora E. 1981, *Le metafore del vero. Saggi sulle «Occasioni» di Eugenio Montale*, Bonacci, Roma
- 1984, *Poesie d'amore di Montale*, in Campailla S. e Goffis C.F. (a cura di), *La poesia di Eugenio Montale*, cit.: 221-240
- 1998, *Vite vissute al cento per cento, e più*, in Fondazione Mario Novaro (a cura di), *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, cit.: 27-32
- Bozzola S. 2006, *Seminario montaliano*, Bonacci, Roma
- 2007, *Figure anaforiche montaliane*, in «Lingua e Stile», 1: 101-121
- Butcher J. 2001, *Le ultime poesie di Eugenio Montale. Intervista ad Andrea Zanzotto*, in «Annali d'Italianistica», 19: 327-331
- Cambon G. 1963, *Montale e l'Altro*, in *La lotta con Proteo*, Bompiani, Milano: 113-137
- 1966, *La forma dinamica de «L'orto» di Montale*, in Ramat S. (a cura di), *Omaggio a Montale*, cit.: 174-180
- Camon F. 1965, *Eugenio Montale*, in Id., *Il mestiere di poeta*, Lerici, Milano: 77-84
- Carpi U. 1971, *Montale dopo il fascismo. Dalla «Bufera» a «Satura»*, Liviana, Padova
- Casadei A. 1992, *Prospettive montaliane. Dagli «Ossi» alle ultime raccolte*, Giardini editori e stampatori, Pisa
- Cataldi P. 1991, *Montale*, Palumbo, Palermo
- Cavallini G. 1996, *Montale lettore di Dante e altri studi montaliani*, Bulzoni, Roma
- Cima A. 1977, *Le reazioni di Montale*, Cima A. e Segre C. (a cura di) 1977, *Profilo di un autore. Eugenio Montale*, cit.: 192-202
- Coletti V. 1997, *Montale, la poesia, la morte*, in *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, Bulzoni, Roma: 539-557
- 1998, *L'italiano di Montale*, in Fondazione Mario Novaro (a cura di), *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, cit.: 137-160
- Contini G. 1968, *Montale*, in *Letteratura dell'Italia unita*, Sansoni, Firenze: 813-833
- 1974, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino
- 1981a, *Contributi. Dedicato a Montale*, cit.: 13-18
- Contorbia F. (a cura di) 1996, *Immagini di una vita*, Mondadori, Milano

- 1999, *Montale, Genova, il modernismo e altri saggi montaliani*, Edizioni Pendragon, Bologna
- 2000, *Crollo di cenere al "18BL"*, in Pieri P. e Benvenuti G. (a cura di), *Quando l'opera interpellava il lettore. Poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant'anni*, Pendragon, Bologna: 337-347
- 2008, *Eugenio Montale, «La solitudine dell'artista» («Auto da fé», I, 9)*, Caruso C. e Spaggiari W. (a cura di), *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tisconi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma: 631-644
- Cosco R.D. 2003, *La poesia di Montale e il Nulla*, in «Filologia antica e moderna», 24: 113-143
- Cotti M.L. 1996, *Montale "dentro" e "fuori"*, in «Poetiche», 1: 79-95
- Cremante R., Lavezzi G. e Trotta N. (a cura di) 2004, *Da Montale a Montale. Autografi, disegni, lettere, libri*, Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Università degli Studi di Pavia
- Croce F. 1991, *Storia della poesia di Eugenio Montale*, Costa & Nolan, Genova
- 1997, *La primavera hitleriana e altri saggi su Montale*, Marietti, Genova
- De Caro P. 1999, *Journey to Irma. Un'approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale. Irma, un "romanzo"*, De Meo, Foggia
- 2007, *Invenzioni di ricordi. Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*, Edizioni Centro Grafico Francescano, Foggia
- De Robertis G. 1962, *Montale*, in Id., *Altro Novecento*, Le Monnier, Firenze: 308-324
- de Rogatis T. 2002, *Montale e il classicismo moderno*, Collana di teoria letteraria, di critica e di analisi testuale diretta da Romano Luperini, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma
- Dolfi A. 1996, *Dante e i poeti del Novecento*, in Ead., *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Bulzoni, Roma: 5-53
- 1997, *Le mot juste. Montale e le declinazioni del dire*, in «Sincronie», 1: 133-145
- 2002, *Montale lettore e la Francia: una partita al rovescio*, in *La reception du roman français contemporain dans l'Europe de l'entre deux guerres*, UL3, Lille: 69-84
- Fabrizi A. 1999, *Montale e Proust*, Polistampa, Firenze
- 2001, *Montale fuori di casa*, in «Rivista di letteratura italiana», 1: 183-193
- Ferrucci F. 1997, *Montale e Leopardi*, in «Strumenti critici», 84: 193-197

- Fiocchi L.D. 2001, *Unamuno, Machado, Montale. Tra simbolismo ed esistenzialismo*, Vita e Pensiero, Milano
- Forti M. 1973, *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Mursia, Milano
- 1985, *Il nome di Clizia. Eugenio Montale: vita, opere, ispiratrici*, Scheiwiller, Milano
- (a cura di) 1986, *Per conoscere Montale. Antologia corredata di testi critici*, Mondadori, Milano
- Genco G. 1994, *Simbolo e allegoria nell'opera di Montale*, in «Otto/Novecento», 5: 67-98
- 2003, *Dante nella poesia di Montale*, in «Testo», 46: 77-94
- Giachery E. 1977, «*In limine*» e la metamorfosi dell'orto, in Luzzatto S. (a cura di), *Lecture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, cit.: 17-33
- 1985, *Metamorfosi dell'orto e altri scritti montaliani*, Bonacci, Roma
- Gibelli F.M. 1989, *Una domanda infinita. Ricordi intorno a Eugenio Montale*, Marietti, Genova
- Gibellini P. 1998, *Leopardi secondo Montale*, in «Humanitas», 1-2: 112-130
- Gigliucci R. 2004, *Petrarchismo degli emblemi e dantismo delle parole: appunti su Montale*, in Cortellessa A. (a cura di) 2004, *Un'altra storia: Petrarca nel Novecento italiano*, Atti di Convegno, Roma, 4-6 ottobre 2001, Bulzoni, Roma: 143-149
- 2005a, *Petrarchismo metafisico e Montale*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 25: 47-63
- 2005b, *Sopra il vulcano (Montale, Bécquer, il barocco)*, in «Aprosiana: rivista annuale di studi barocchi»: 11-16
- 2006, *Intertestualità montaliane*, in «Temi e letture», 18: 261-268
- Gioanola E. 1986, *Eugenio Montale*, in Id. (a cura di), *Poesia italiana del Novecento. Testi e commenti*, Librex, Milano: 356-467
- 2011, *Montale. L'arte è la forma di vita di chi propriamente non vive*, Jaca Book, Milano
- Givone S. 1998, *Lettura filosofica di Montale. Il tempo e il male*, in Fondazione Mario Novaro (a cura di), *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, cit.: 71-82
- Greco L. 1980, *Montale commenta Montale*, Pratiche, Parma
- Grignani M.A. 1987, *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale, con una prosa inedita*, Longo, Ravenna

- 1998a, *Montale, Solmi, Praz e la cultura europea: dalla Francia all'Inghilterra*, in Grignani M.A. e Luperini R. (a cura di), *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit.: 165-188
- 2002, *Montale e la cultura europea*, in Ead., *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Interlinea, Novara: 11-23
- Ioli G. 2002, *Montale*, Salerno Editrice, Roma
- Isella D. 1994, *Montale tra Firenze e Milano*, in *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Einaudi, Torino: 199-342
- Jacomuzzi A. 1978, *La poesia di Montale. Dagli «Ossi» ai «Diari»*, Einaudi, Torino
- Lavezzi G. 1981, *Occasioni variantistiche per la metrica delle prime tre raccolte montaliane*, in «Metrica»: 159-172
- Lioce F. 2009, *Alle origini del modello epocale montaliano*, in «Fermenti», 1: 34-61
- Lonardi G. 1980, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna
- 1988, *Qualche idea su Leopardi, la poesia moderna, il moderno*, in *Alcibiade e il suo demone. Parabole del moderno tra D'Annunzio e Pirandello*, Essedue, Verona: 153-172
- 2000, *La lunga scia della cometa: il Leopardi di Montale*, in «Resine», 84: 23-46
- 2003, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Il Mulino, Bologna
- 2011, *Winston Churchill e il bulldog. La «Ballata» e altri saggi montaliani*, Marsilio, Venezia
- Luperini R. 1984, *Montale o l'identità negata*, Liguori, Napoli
- 1986, *Storia di Montale*, Laterza, Roma-Bari
- Macchia G. 1983, *Il romanzo di Clizia*, in *Saggi italiani*, Mondadori, Milano: 302-316
- Macri O. 1996, *La vita della parola. Studi montaliani*, Le Lettere, Firenze
- Marcenaro G. 1991, *Una amica di Montale. Vita di Lucia Rodocanachi*, Camunia, Milano
- Marchese A. 1977, *Visiting angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, SEI, Torino
- 2000, *Montale. La ricerca dell'Altro*, Messaggero di Sant'Antonio, Padova
- 2006, *Amico dell'invisibile. La personalità e la poesia di Eugenio Montale*, a cura di Verdino S., Interlinea, Novara
- Mariani G. 1958, *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Liviana, Padova

- Martelli M. 1977, *Il rovescio della poesia. Interpretazioni montaliane*, Longanesi, Milano
- 1982, *Eugenio Montale. Introduzione e guida allo studio dell'opera montaliana. Storia e antologia della critica*, Le Monnier, Firenze
- 1991, *Le glosse dello scoliasta. Pretesti montaliani*, Vallecchi, Firenze
- Maugeri G. 2006, *Trappole per i tropi. Per una lettura concordanziale della traduzione montaliana dell'«Hamlet» di William Shakespeare*, in «Otto/Novecento», 2: 81-108
- Mengaldo P.V. 1975, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano (poi — 1996, *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino [Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento: 135-162; Da D'Annunzio a Montale: 15-115; Montale «fuori di casa»: 339-356; Per la cultura linguistica di Montale: qualche restauro: 317-338; Primi appunti su «Satura»: 357-381; Un panorama della poesia italiana contemporanea: 116-134])
- 1987, *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze (poi — 2003, *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Einaudi, Torino [La «Lettera a Malvolio»: 243-270; La panchina e i morti (su una versione di Montale): 191-208; Montale critico musicale: 209-242; Un libro importante su Montale: 167-190])
- 1991, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino: 27-47
- 1994, *Eugenio Montale*, in Id., *Il Novecento*, in Bruni F. (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. IX, Il Mulino, Bologna: 222-230
- 2000, *L'«Opera in versi» di Eugenio Montale*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino: 66-113
- Montano R. 1986, *Commento a Montale*, Conte-G.B. Vico, Napoli
- Nascimbeni G. 1975, *Montale. Biografia di un «poeta a vita»*, Longanesi, Milano
- Noferi A. 1997, «Cripate buche e nascondigli» in Montale, in Ead., *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, Bulzoni, Roma: 147-187
- Orelli G. 1984, *Accertamenti montaliani*, Il Mulino, Bologna
- Orlando R. 2001, *Applicazioni montaliane*, Maria Pacini Fazi Editore, Lucca
- Ott C.B. 2006, *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli «Ossi» attraverso le incarnazioni poetiche della «Bufera» alla lirica decostruttiva dei «Diari»*, Angeli, Milano
- Pepe P. 1998, *Figurato e infigurabile nell'immaginario. Montale e anche Leopardi*, in «Rivista di studi italiani», 1: 205-226

- Pestelli C. 1998, *Iridi, terre e acque asciutte. Rotazione materica e leopardismo nelle prime raccolte di Montale*, in *Occasioni leopardiane e altri studi sull'Otto e sul Novecento*, Bulzoni, Roma: 481-525
- Pritoni V. (a cura di) 1996, *Catalogo del Fondo Montale*, Biblioteca Comunale di Milano, Milano
- Ramat S. 1965, *Montale*, Vallecchi, Firenze
- 1986, *L'acacia ferita e altri saggi su Montale*, Marsilio, Venezia
- Rebay L. 1998, *Ripensando Montale: del dire e del non dire*, in Fondazione Mario Novaro (a cura di), *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, cit.: 33-69
- Rella F. 1985, *La cognizione del male. Saba e Montale*, Editori Riuniti, Roma
- Sboarina F. 1989, *Sulla sintassi di «Farfalla di Dinard»*, in Mengaldo P.V. (a cura di), *Quaderno montaliano*, cit.: 191-215
- Scaffai N. 2002, *Montale e il libro di poesia («Ossi di seppia», «Le occasioni», «La bufera e altro»)*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca
- 2003, *Note sulla critica montaliana dopo il centenario*, in «Soglie», 3: 27-51
- Scarpati C. 1973, *Invito alla lettura di Montale*, Mursia, Milano
- Sebastiani G. 1998, *L'amico nascosto da Eugenio Montale*, in «Belfagor», 4: 481-486
- Senna P. 2003, *Un mazzo di rose gialle nel pozzo delle memorie. Lettura della prima parte della «Farfalla di Dinard»*, in «Rivista di letteratura italiana», 3: 65-88
- Simonetti G. 2002, *Dopo Montale. Le «Occasioni» e la poesia italiana del Novecento*, Pacini Fazzi, Lucca
- Solmi S. 1976, *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Garzanti, Milano [*La poesia di Montale*: 274-310; *«Le occasioni» di Montale*: 188-197; *Montale 1925*: 15-20]
- Spila C. 2007, *Escatologia della luce: il girasole in Blake e Montale*, in «Otto/Novecento», 3: 115-125
- Stefanelli R. 2005-2007, *Montale e il ritratto negato*, in «La nuova ricerca», 14-16: 23-36
- Surdich L. 1998, *Clizia dal '34 al '40*, in Fondazione Mario Novaro (a cura di), *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, cit.: 415-469
- Testa E. 2000, *Montale*, Einaudi, Torino
- Tomasin L. 1996, *Forestierismi e dialettismi nella poesia di Montale*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1-2: 763-796.



Tordi Castria R. 2002, *Montale europeo. Ascendenze culturali nel percorso montaliano da «Accordi» a «Finisterre» (1922-1943)*, Bulzoni, Roma

Vacante N. 2006, *Palinsesti montaliani. Riletture in trasparenza*, Il Melangolo, Genova

Zambon F. 1997, «*Rebecca*» di Eugenio Montale, in Carrai S. e Zambon F. (a cura di), *Come leggere la poesia italiana del Novecento. Saba, Ungaretti, Montale, Sereni, Caproni, Zanzotto*, Neri Pozza, Vicenza: 50-77

Zampa G. 1981, *Contributi. Dedicato a Montale*, cit.: 22-25

Zollino A. 2008, *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell'opera di Montale*, Il Foglio, Piombino

## 6. In particolare, su «La bufera e altro»

Agosti S. 1987, *Tombeau* (ed. orig. 1983), in Id., *Modelli psicanalitici e teoria del testo*, Feltrinelli, Milano: 105-120

Almansi G. 1979, *I privatissimi madrigali di Eugenio Montale*, in «Lingua e Stile», 1: 107-118

Amato A. 2004, *Lawrence tra «Le occasioni» e «La bufera»*, in «Allegoria», 47: 22-46

Avalle D.A. 1970, «*Gli orecchini*» di Montale (ed. orig. 1965), in Id., *Tre saggi su Montale*, cit.: 9-90

Aversano M. 1988, «*Per album*»: la «*Volpe*» di Montale e il melodramma, in «Lingua e stile», 2: 313-326

Bandini F. 1997, *Oscurità e chiarezza in Montale: chiose e congetture su «Ballata scritta in una clinica»*, in «Bollettino della Società Letteraria di Verona»: 97-158

Barile L. 1989, *Lettura de «La bufera» di Eugenio Montale*, in Altieri Biagi M.L. (a cura di), *Come si legge un testo. Da Dante a Montale*, Mursia, Milano: 267-275

— 1996, *Un ocapi allo zoo di Londra*, in Ead. 1998, *Montale, Londra e la luna*, cit.: 59-87

— 1997, *Per qualche variante del «Gallo cedrone»*, in *Montale tradotto dai poeti*, cit.: 53-58 (poi in Ead. 1998, *Montale, Londra e la luna*, cit.: 89-106)

Bertoni A. 1994, *Le conclusioni sospese di Montale*, in Battistini A. (a cura di), *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, Il Mulino, Bologna: 435-451

Bettarini R. 2009, *Scritti montaliani*, cit. [*Appunti sul «Taccuino» del 1926* (ed. orig. 1978): 1-56; *Testi moderni allo specchio del passato* (ed. orig. 1999): 165-174]

Bo R. 1990, *Tra cielo e terra: viaggio attraverso i simboli animali della donna nella «Bufera» di Montale*, in «Studi Novecenteschi», 39: 103-129

- Bocelli A. 1966, *Su «La Bufera»*, in Ramat S. (a cura di), *Omaggio a Montale*, cit.: 181-187
- Boffo D. 2003, *Una postilla per Montale*, in «Resine», 98: 112
- Bonalumi G. 1983, *In margine al «Povero Nestoriano smarrito»*, in *La poesia di Eugenio Montale*, cit.: 473-486
- Bonora E. 1983, *Un grande trittico al centro della «Bufera» («Primavera hitleriana», «Iride», «L'orto»)*, ivi: 97-114
- Borghello G. 1993, *Il sicomoro di Montale*, in «Italianistica», 1-3: 145-152
- Brettoni A. 1978, *Ambiguità di un significante: spazio e tempo in una prosa di Montale*, in «Il contesto», 2: 57-76
- Cambon G. 1983, *Ancora su «Iride», frammento di Apocalisse*, in *La poesia di Eugenio Montale*, cit.: 227-244
- Campailla S. 1973, *Per una lettura di «Iride»*, in «Studi e problemi di critica testuale», 6: 215-230
- Caproni G. 2000, *Chiose a «La bufera e altro» di Montale, con una nota di Stefano Verdino*, in «Resine», 85: 27-32
- Caretti L. 1977, *Testi "montaliani" inediti*, in Luzzatto S. (a cura di), *Lecture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, cit.: 411-420
- Carlino M. 2007, *Di sensitive, di anime, di inetti e di maestà musicali della poesia: «Voce giunta con le folaghe» nella «Bufera» di Montale*, in Fracassa U. (a cura di), *Mezzo secolo di «Bufera»*, cit.: 149-166
- Carrai S. 1980, *Dal «cannocchiale arrovesciato» al «rovescio del binocolo»*, in «Sigma», 1: 37-49
- Castellani G. 1976, *Alle soglie della memoria*, in Cillo G. (a cura di), *Contributi per Montale*, cit.: 139-154
- Cerboni Baiardi G. 1966, *I «segni» della Bufera*, in Ramat S. (a cura di), *Omaggio a Montale*, cit.: 188-196
- Contini G. 1974, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, cit. [Montale e «La bufera» (ed. orig. 1972): 77-94; *Pour présenter Eugenio Montale* (ed. orig. 1946): 59-75]
- 1981b, *«Nubi color magenta...». La 'fonte' di un inizio di Montale* (ed. orig. 1979), in Brogini R. (a cura di), *Pagine ticinesi di Gianfranco Contini*, Salvioni, Bellinzona: 146-149
- Croce F. 1977, *«La primavera hitleriana»*, in Luzzatto S. (a cura di), *Lecture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, cit.: 221-253 (poi in Croce F., *La primavera hitleriana e altri saggi su Montale*, cit.: 69-101)

- 1998, «*La bufera e altro*», in Fondazione Mario Novaro (a cura di), *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, cit.: 471-497
- de Rogatis T. 2004, «*Personae separatae*» di Eugenio Montale: *l'ambivalenza dell'incarnazione*, in «Per leggere», 7: 53-89
- Dolfi A. 1998a, *Emblemi del viaggio e strutture circolari nella «Bufera»*, in Fondazione Mario Novaro (a cura di), *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, cit.: 499-514
- 1998b, *La rifrazione dell'immagine femminile nella «Bufera» (riflessioni in margine alla poesia eponima)*, in de Las Nieves Muñiz Muñiz M. e Amella Vela F. (a cura di), *Strategie di Montale. Poeta tradotto e traduttore, con una appendice su Montale in Spagna*, cit.: 143-159
- 1999, *Montale secondo Leopardi: un caso limite di intertestualità*, in «Italies», 15: 77-93 (poi in Ead. 2009, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Le Lettere, Firenze: 45-59)
- Ferrucci F. 1998, *Il sogno del prigioniero*, in Id., *Il formidabile deserto. Lettura di Giacomo Leopardi*, Fazi Editore, Roma: 60-82
- Fortini F. 1974, *La Volpe e gli sciacalli*, in Id., *Saggi italiani*, De Donato, Bari: 147-157
- Gazzoni A. 2007, *La magnolia e l'albicocco. Fortini intorno alla «Bufera»*, in Fracassa U. (a cura di), *Mezzo secolo di «Bufera»*, cit.: 73-98
- Gigliucci R. 2005c, *Sulla colonna più alta. Montale e l'Apocalisse*, in De Michelis I. (a cura di), *Apocalissi e letteratura*, Bulzoni, Roma: 187-204
- Gioanola E. 2011, *Montale. L'arte è la forma di vita di chi propriamente non vive*, cit. [«*La bufera e altro*»]: 299-323; *Volpe*: 325-342]
- Giusti F. 2007, *I «Madrigali privati»: Montale, la Volpe e una narrazione diffusa*, in «Otto/Novecento», 3: 97-113
- Greco L. 1977, «*Di un Natale metropolitano*», in Luzzatto S. (a cura di), *Lecture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, cit.: 255-263
- Grignani M.A. 1998b, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Manni, Lecce
- 2002, «*Se t'hanno assomigliato...*» e altro, in Ead., *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, cit.: 53-67
- Guarnieri S. 1977, *Montale dai «Madrigali privati» alle «Conclusioni provvisorie»*, in Luzzatto S. (a cura di), *Lecture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, cit.: 265-279
- Guglielminetti M. 1977, *La «Ballata scritta in una clinica»*, ivi: 197-211
- Isella D. 1997, *Per due liriche di «Finisterre», con un'appendice di scritti di Natalino Sapegno su Eugenio Montale*, Bollati Boringhieri, Torino

- 2007, *Commento a «Ballata scritta in una clinica»*, in Allievi Padovani (a cura di), *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, vol. II, Sismel, Firenze: 1219-1224
- Lonardi G. 1983, *L'altra Madre*, in *La poesia di Eugenio Montale*, cit.: 263-280
- 1996, *Il ratto di Europa: su alcune modalità costruttive della «Ballata» montaliana*, in de las Nieves Muñiz Muñiz M. e Amella F. (a cura di), *La costruzione del testo in italiano. Sistemi costruttivi e testi costruiti*, Atti di Seminario Internazionale, Barcellona, 24-29 aprile 1995, Cesati, Firenze: 159-179
- 2010, *Implicazioni di una raccolta montaliana. La bufera e altro*, corso tenuto all'Università di Verona dal 25 febbraio al 20 maggio 2010
- 2011, *Winston Churchill e il bulldog. La «Ballata» e altri saggi montaliani*, cit. [*Le coturnici e le folaghe*: 9-18; *Winston Churchill e il bulldog: livelli e icone della «Ballata scritta in una clinica»*: 61-88]
- Macchia G. 1983, *Una voce è giunta con le folaghe* (ed. orig. 1947), in Id., *Saggi italiani*, Mondadori, Milano: 296-301
- Macri O. 1996, *La vita della parola. Studi montaliani*, cit. [*Esegesi del terzo libro* (ed. orig. 1968): 143-209; *Il verso montaliano e sua «motivazione» musicale-verbale. L'«occasione» del dramma mistico della «Bufera»: «Ezekiel saw the Wheel...»*: 132-142]
- Magrelli V. 1996, *Lettura de «L'anguilla»*, in *Testimonianza per Eugenio Montale*, cit.: 69-73
- Mancini S. 2002, *Montale ed Eliot attraverso «La bufera» e i «Four Quartets»: tempo, trascendenza e storia*, in «Quaderni del '900»: 71-88
- Maxia S. 1980, *Clizia e la guerra. Nota sul Montale della «Bufera»*, in *Letteratura e società*, vol. II, Palumbo, Palermo: 639-648
- Molinelli Bellentani L. 1989, *Montale fra le «due emergenze»*, in «Vita e Pensiero», 4: 285-296
- 1992, *Montale, in memoria della madre*, in «Vita e Pensiero», 4: 304-311
- 1993, *Montale: interrogazione sulla morte («A mia madre», «Voce giunta con le folaghe»)*, in «Otto/Novecento», 3-4: 65-88
- Morgani S. 2007, *Di un archetipo della «Bufera»*, in Fracassa U. (a cura di), *Mezzo secolo di «Bufera»*, cit.: 7-28
- Nosenzo F. 1994-1995, *Storia di Arletta. La figura della «fanciulla morta» nella «Bufera» di Montale*, in «Lingua e letteratura», 24-25: 89-114
- 1998, *Saggio di un commento a «Finisterre» 1945: [I.II] Lungomare*, in Grignani M.A. e Luperini R. (a cura di), *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit.: 73-94

- Orelli G. 1977, «*L'anguilla*», in Cima A. e Segre C. (a cura di), *Profilo di un autore. Eugenio Montale*, cit.: 70-90
- Ott C.B. 2003, «*Iride*» e la parola disincarnata. *La crisi linguistica nel terzo Montale*, in «*Filologia antica e moderna*», 24: 89-111
- Pacca V. 1999, *Fonti narrative dei «Madrigali privati»*, in «*Nuova Rivista di Letteratura Italiana*», 2: 397-422
- Pieraccini G. 1996, *La «fosforescenza» delle idee nelle «Silvae» di Montale*, in «*Strumenti critici*», 81: 277-324
- Rebay L. 1983, *Montale, Clizia e l'America*, in *La poesia di Eugenio Montale*, cit.: 281-308
- Renzi L. 1985, *Lettura di «Vento sulla Mezzaluna» di Montale* (ed. orig. 1979), in *Come leggere la poesia*, Il Mulino, Bologna: 79-95
- Riccardi C. 2004, *Il punto su Clizia e su vecchie e nuove fonti dalla «Bufera» a «Gli orecchini»*, in «*Nuova Rivista di Letteratura Italiana*», 1-2: 327-382
- Rossi M. 2009, «*Primavera hitleriana*». *Il diavolo sull'Arno – 9 maggio 1938*, in «*La casa dei doganieri*», 2-3: 47-76
- Salvi S. 1966, «*L'anguilla*»: testo e pretesto, in Ramat S. (a cura di), *Omaggio a Montale*, cit.: 256-259
- Sapegno N. 1977, «*Nel solco dell'emergenza*», in Luzzatto S. (a cura di), *Lecture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, cit.: 213-219
- Savoca G. 1975, *Ipotesi sulla «Bufera e Altro» di Montale*, Libreria Editrice Bonaccorso, Catania
- 1983, *L'ombra viva della bufera*, in *La poesia di Eugenio Montale*, cit.: 385-411
- Scaffai N. 2007, *Lettura di una lirica di «Finisterre»: «L'arca»*, in «*Studi e problemi di critica testuale*», 74: 177-212
- Scrivano R. 1966, «*La bufera*», in *Numero dedicato ad Eugenio Montale nell'occasione del suo settantesimo compleanno*, cit.: 306-336
- Siti W. 1983, «*Iride*», in «*Rivista di Letteratura italiana*», 1: 97-138
- Spaziani M.L. 1966, *Un'ipotesi sul «Sogno del prigioniero»*, in Ramat S. (a cura di), *Omaggio a Montale*, cit.: 276-281
- 1998, *Classicità del ritmo anomalo nella «Bufera»*, in Fondazione Mario Novaro (a cura di), *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, cit.: 515-519
- 2011, *Montale e la Volpe. Ricordi di una lunga amicizia*, Mondadori, Milano

- Tatasciore E. 2005, *Tra ciclo di Arletta e romanzo cliziano: tre paragrafi per «Ezekiel saw the Wheel...»*, in «Soglie», 3: 31-46
- Vacante N. 2006, *Palinsesti montaliani. Riletture in trasparenza*, cit. [*Il fantasma del padre e la memoria. «Voce giunta con le folaghe»* (ed. orig. 2005): 51-75; *Un canzoniere impossibile. Il filo delle "rime in morte" tra «Le occasioni» e «La bufera»* (ed. orig. 2004): 37-49]
- Zambon F. 1974, *Il sogno del nestoriano*, in «Studi novecenteschi», 7: 57-74
- 1994, *L'iride nel fango. L'anguilla di Eugenio Montale*, Pratiche, Parma
- Zollino A. 1989, *Riscontri dannunziani nella «Bufera» di Montale*, in «Rivista di Letteratura Italiana», 2-3: 311-347 (poi in Id. 2008, *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell'opera di Montale*, cit.: 101-182)
- 2008, *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell'opera di Montale*, cit. [*«Il ventaglio» di Montale* (ed. orig. 1993): 77-100; *Riscontri dannunziani nella «Bufera e altro» di Montale* (ed. orig. 1989): 101-182]
7. Studi sulla teoria del commento
- Besomi O. e Caruso C. (a cura di) 1992, *Il commento ai testi*, Atti di Seminario, Ascona, 2-9 ottobre 1989, Birkhäuser Verlag, Basel-Boston-Berlin
- Bettarini R. 1998, *Sacro e profano*, in Grignani M.A. e Luperini R. (a cura di), *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit.: 33-46
- Blasucci L. 1998, *Appunti per un commento montaliano*, ivi: 11-32
- Cencetti C. 2004, *Per un commento agli «Ossi brevi»*, in «Studi italiani», 31: 155-174
- Centro Pio Rajna (a cura di) 2011, *Come parlano i classici. Presenza e influenza dei classici nella modernità*, Atti di Convegno Internazionale, Napoli, 26-29 ottobre 2009, Salerno, Roma
- De Rosa F. 1998, *Scansioni dell'ultimo Montale*, in Grignani M.A. e Luperini R. (a cura di), *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit.: 47-72
- Giachery E. 1978, *L'avventura del testo*, Japadre, L'Aquila
- 1997, *Problemi di ermeneutica montaliana*, in «Sincronie», 1: 171-180
- Noferi A. 1997, *Soggetti e oggetti nel commento* (ed. orig. 1994), in Ead., *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, cit.: 239-287
- Nosenzo F. 1998, *Saggio di un commento a Finisterre 1945: [I.II] Lungomare*, cit.

Orlando R. 1998, «*O maledette reminiscenze!*». *Per una tipologia della 'citazione distintiva' nell'ultimo Montale*, in Grignani M.A. e Luperini R. (a cura di), *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit.: 95-120

Segre C. 1993, *Per una definizione del commento ai testi*, in Id., *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino: 263-273

Zambon F. 1998, *Il problema del commento montaliano*, in Grignani M.A. e Luperini R. (a cura di), *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit.: 121-127

## 8. Altre opere citate

Bergson H. 1909, *La filosofia dell'intuizione. Introduzione alla Metafisica ed estratti di altre opere*, a cura di Papini G., Carabba, Lanciano

— 1936, *L'evoluzione creatrice*, a cura di Caramella S., trad. it. di Segre U. (ed. orig. 1925), Edizioni Corbaccio, Milano

Berkeley G. 1984, *Trattato sui principi della conoscenza umana*, a cura di Rossi M.M., Laterza, Roma

Pascoli G. 1946, *Prose*, a cura di Vicinelli A., Mondadori, Milano

Solmi S. 1943, *Introduzione a Fadin S., Elegie*, Scheiwiller, Milano

PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE

*Titoli pubblicati*

Marica Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale, 2011*