



**Università
degli Studi
di Palermo**

AREA RICERCA E TRASFERIMENTO TECNOLOGICO
SETTORE DOTTORATI E CONTRATTI PER LA RICERCA
U. O. DOTTORATI DI RICERCA

Dottorato in Studi Umanistici
Dipartimento di Scienze Umanistiche
Settore Scientifico Disciplinare L-FIL-LET/10

«Altri versi» di Eugenio Montale.

Un libro poetico doppio, tra bifrontismo e monismo

IL DOTTORE
GIUSEPPE CANDELA

IL COORDINATORE
MARINA CALOGERA CASTIGLIONE

IL TUTOR
AMBRA CARTA

CICLO XXXVI
ANNO ACCADEMICO 2023-2024

GIUSEPPE CANDELA

*«Altri versi» di Eugenio Montale.
Un libro poetico doppio, tra bifrontismo e monismo*

Indice

Premessa	<i>p. 4</i>
1. Montale da <i>Satura</i> ad <i>Altri versi</i>	<i>p. 8</i>
1.1. Commentare Montale.	
1.2. Montale da <i>Satura</i> ad <i>Altri versi</i> .	
2. <i>Altri versi</i>. Un libro doppio tra metafisica e ricordo	<i>p. 33</i>
2.1. Teologia negativa e memoria: un libro poetico in due parti.	
2.2. La prima parte di <i>Altri versi</i> .	
2.3. La seconda parte di <i>Altri versi</i> .	
3. “Montale uno e bino”: bifrontismo e monismo in <i>Altri versi</i>	<i>p. 169</i>
3.1. Echi del primo Montale.	
3.2. I generi lirici, tra l’epigramma e la riflessione.	
3.3. Le figure femminili.	
3.4. Un poeta teologo: il filone escatologico-metafisico.	
3.5. Intertestualità in <i>Altri versi</i> .	
3.6. Monostilismo e lessico in <i>Altri versi</i> .	
4. Conclusioni	<i>p. 220</i>
Bibliografia e abbreviazioni bibliografiche	<i>p. 223</i>

Premessa

Oggetto di questa tesi di dottorato è l'ultimo libro poetico di Eugenio Montale, *Altri versi*, pubblicato per la prima volta nell'*Opera in versi* a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini nel 1980 presso la casa editrice Einaudi, nella prestigiosa collana *I Millenni*. La scelta di questo soggetto è dovuta innanzitutto al fatto che l'ultima raccolta di poesie montaliana è stata fino ad oggi la meno studiata, come testimonia la rada bibliografia critica sull'argomento. Per questo motivo mi è sembrato opportuno concentrarmi soprattutto su un'analisi capillare della raccolta, osservando da vicino ciascun testo per poter poi offrire un commento integrale al libro poetico, secondo un approccio di tipo filologico-testuale. Non mi sono ovviamente limitato a questo: l'opera di Montale, dagli *Ossi di seppia* fino ad *Altri versi*, è ricca di suggestioni che riguardano tanto l'aspetto intertestuale quanto le qualità stilistiche e formali del singolo componimento, senza voler tralasciare altri punti di interesse tra cui il ripresentarsi in nuova veste delle figure femminili già note, che rivestono sempre un ruolo centrale nella sua opera poetica, o i legami autobiografici che talvolta si riferiscono anche ad eventi della quotidianità, ma che possono assumere significati più profondi al livello poetico.

Il commento integrale ad *Altri versi* è stato pertanto funzionale al rilevamento di alcuni tratti di peculiarità della raccolta estrema del poeta genovese, che finora non sono stati oggetto di attenzione della critica o lo sono stati solo marginalmente.

Nell'organizzare il lavoro in tre capitoli, ho dedicato appunto il secondo e più ampio al commento delle due sezioni di *Altri versi*, soffermandomi di volta in volta sulle questioni filologiche, formali, stilistiche e contenutistiche delle poesie, servendomi degli strumenti affinati dagli studi sull'intertestualità e del controllo delle fonti. In questo senso è stato opportuno uno studio degli eventi biografici o storici che rientrano, anche per vie traverse, nelle poesie, come ad esempio le riforme proposte dal «papa polacco», le nuove scoperte della fisica (dalla relatività di Einstein alla teorizzazione del

Big Bang) o i ricordi personali come nel caso della storia d'amore con Irma Brandeis (Clizia), che trova in certi punti una corrispondenza nel carteggio tra il poeta e la studiosa americana.

Allo stesso modo è stato fondamentale rilevare la presenza delle letture predilette di Montale, tra le quali in *Altri versi* emerge soprattutto quella di John Donne, il poeta metafisico inglese del XVII secolo. Come si vedrà nelle pagine seguenti, si può dire che *Altri versi* iscrive la sua parabola sotto il segno di Donne e la tradizione metafisica. Non si tratta comunque dell'unica presenza, sebbene sia quella dominante: nel corso della trattazione verranno mostrati e spiegati di volta in volta i riferimenti intertestuali più e meno evidenti a Dante, Leopardi, Baudelaire, Dylan Thomas, Rilke, ai libretti musicali (Verdi e Massenet) che emergono da una lettura attenta delle poesie.

Al già accennato aspetto della presenza di figure femminili è dedicato uno spazio particolare, sia nella parte finale del commento, coincidente con il segmento conclusivo della seconda sezione di *Altri versi*, dove sono concentrati i testi dedicati rispettivamente a Mosca, Clizia e Annetta, sia nel terzo capitolo, dove le poesie rivolte alle tre donne montaliane sono studiate unitariamente e in stretto rapporto con la produzione lirica precedente. Si anticipa brevemente che soprattutto le ultime due figure femminili sono oggetto di una metamorfosi inedita rispetto alle altre apparizioni nelle raccolte precedenti: se la presenza di Clizia era infatti progressivamente più rara dopo *La bufera e altro*, qui si assiste a un decisivo ritorno di questa figura, alla quale sono dedicati almeno 11 componimenti, con varie allusioni rintracciabili in altre poesie (*Mi pare impossibile...*, *A Claudia Muzio*); adesso però Clizia ha perso i suoi connotati soprannaturali e appare in tutta la sua quotidianità, seppur ancora come una figura salvifica che agisce nella memoria; a subire invece un processo di sublimazione è Annetta, a cui sono dedicate le 5 poesie estreme della raccolta, che chiudono circolarmente il canzoniere montaliano sotto l'egida della "fanciulla morta giovane" che era già protagonista di alcune delle poesie aggiunte alla seconda edizione Ribet degli *Ossi di seppia* nel 1928.

Nel primo capitolo ho invece tentato di inscrivere la composizione di *Altri versi*, con i suoi modi e le sue tecniche retoriche, i suoi temi maggiori e le sue peculiarità, all'interno della produzione del "secondo Montale" (o del *Quarto* e *Quinto*, come

direbbe Francesco De Rosa), evidenziando i punti di continuità con *Satura* (1971), *Diario del '71 e del '72* (1973) e con il *Quaderno di quattro anni* (1977), ma anche i moltissimi punti di contatto con la raccolta postuma pubblicata con il titolo di *La casa di Olgiate e altre poesie* (2006) a cura di Renzo Cremante e Gianfranca Lavezzi, contenente anche diversi testi che a un attento esame risultano essere le prime elaborazioni, poi scartate, di molte poesie di *Altri versi*.

Nonostante la bibliografia critica specificamente su *Altri versi* sia alquanto limitata, è stato fondamentale per questo studio il lavoro di ricerca di studiosi già affermati, relativo non solo a una raccolta poetica o a un gruppo specifico di poesie della produzione montaliana: imprescindibili pertanto sono stati i lavori dedicati all'intertestualità e allo studio dei modelli e delle letture predilette di Montale. Mi riferisco soprattutto agli studi di Gilberto Lonardi, Luigi Blasucci, John Butcher, Laura Barile (sulla cultura anglosassone), Francesco Orlando (sulle allusioni musicali), Elena Santagata; di grande importanza anche gli studi di natura biografica portati avanti da De Caro, in particolare per quanto riguarda la comprensione dell'identità di Annetta/ Anna degli Uberti; più specificamente dedicate ad *Altri versi* sono le pagine di Rosanna Bettarini sul piano filologico, di Ida Duretto su quello interpretativo e intertestuale, e di Francesco De Rosa su quello stilistico e sulle modalità retoriche.

Queste pagine sono state il punto di partenza per le teorizzazioni e i rilevamenti contenuti nel terzo e ultimo capitolo, nel quale ho proposto una serie di percorsi che illustrassero le peculiarità dell'ultima raccolta montaliana mettendo in rilievo gli aspetti più spiccatamente originali che emergono dalla poesie: in particolare è stata posta attenzione a quegli elementi di continuità che sono stati rintracciati nella prima maniera poetica di Montale e che costituiscono delle costanti di quasi tutta la sua produzione; ciò anche allo scopo di mostrare la validità della raccolta di *Altri versi* all'interno del canone montaliano, dal quale finora sembra sostanzialmente essere stata esclusa. In un secondo momento mi è sembrato opportuno sintetizzare quel che nella trattazione del secondo capitolo appariva troppo parcellizzato, individuando le strutture retoriche ricorrenti e dominanti nella raccolta e raggruppando le poesie secondo uno schema per generi poetici (epigramma, discorso, memoria, poesie d'amore...). Alle figure femminili poi è stato dedicato uno spazio autonomo, per l'importanza che rivestono in tutta la

produzione di Montale finanche all'ultima raccolta. Mi è sembrato opportuno porre l'accento anche sulle peculiarità del discorso montaliano dell'ultima raccolta, specialmente della prima sezione, caratterizzato da un tono tra il disilluso e il paternalistico e dall'assunzione di un'ottica satirica che tende a definire ambiguamente una propria teologia negativa. Ho dedicato poi un paragrafo specifico alle modalità e agli usi dei riferimenti intertestuali, con particolare rilievo al magistero di John Donne, anche come modello di scrittura poetica. Infine, recuperando quanto già illustrato da Francesco De Rosa a proposito della tendenza al monostilismo dominante nell'ultima raccolta, ho integrato il discorso critico approfondendo lo studio del lessico e dei campi semantici ricorrenti in *Altri versi*.

Lo studio integrale della raccolta poetica e il commento che ne è seguito, hanno permesso di rilevare in *Altri versi* alcuni aspetti generali della poesia ultima di Montale, come il fatto che essa sia interamente attraversata da un *bifrontismo* che non solo si rispecchia nella bipartizione tematica della raccolta, ma che trova spesso ragion d'essere anche all'interno di uno stesso testo, dove possono convivere talvolta la drammatica constatazione della futilità dell'esistenza umana e l'ironico abbassamento grottesco della divinità, che assume tratti carnevaleschi con le maschere del drammaturgo nascosto dietro le quinte. Allo stesso tempo sembrerebbe che il poeta voglia celare questo dualismo conflittuale e contraddittorio nella riduzione a un certo *monismo*, a una certa unitarietà d'intenti raramente osservabile nella sua poesia finora: l'omogeneità stilistica e linguistica, come si avrà modo di mostrare, si riflette di frequente in una monotonia del tema prescelto, come se le due sezioni della raccolta fossero due indipendenti e autonomi "tema e variazioni" musicali.

L'augurio è che questo studio non sia solo un punto d'arrivo, ma che costituisca soprattutto il punto di partenza di una rivalutazione critica e di un'attenzione maggiore da parte degli studi futuri nel fiorente settore della montalistica.

Giuseppe Candela

1. Montale da *Satura* ad *Altri versi*.

1.1. Commentare Montale.

Il bisogno di commentare i testi letterari risale alle origini stesse della letteratura. Uno dei casi più celebri giunti fino a noi dall'antichità è il *Commentario* di Macrobio al *Somnium Scipionis* ciceroniano. Per tutta l'età medievale il commento ha poi avuto grande fortuna con una molteplicità di opere esegetiche dedicate a chiarire il significato allegorico di ogni singolo passo dei diversi libri delle *Scritture*. Anche la *Commedia* di Dante e l'*Ecerinis* di Albertino Mussato possono vantare commenti risalenti, fra l'altro, allo stesso XIV secolo.

Nel Novecento la pratica esegetica del commento puntuale è stata ripresa e perfezionata e negli ultimi anni in Italia si sono succedute sempre più edizioni commentate, anche tra quelle economiche e alla portata del lettore medio. In effetti, soprattutto per i testi del passato più remoto, è indispensabile disporre oggi di un commento, anche esile, a piè di pagina o a fine del volume che chiarifichi il senso di alcuni passi o dei riferimenti a noi del tutto oscuri per la distanza temporale che ci separa dall'autore che leggiamo. Talvolta però non si tratta solo di oscurità dovuta all'uso degli espedienti retorici o per i riferimenti ad avvenimenti contemporanei di cui noi non abbiamo più diretta memoria.

Nel caso della poesia di Montale, il bisogno di spiegare i testi è stato avvertito fin da subito dai suoi più attenti lettori. Come ha messo in evidenza Guido Mazzoni¹, per identificare l'elemento di difficoltà della poesia montaliana occorre tenere presente una distinzione fondamentale proposta da Franco Fortini nel breve ma incisivo articolo *Oscurità e difficoltà*:

¹ Mazzoni 2002b.

“Oscurità” sia dunque la condizione di un testo o di una sua parte che non consentano una rapida parafrasi capace di soddisfare le esigenze proprie della parafrasi stessa [...].

“Difficoltà” è invece un tratto di oscurità che non si pone come costitutivo ma solo come momentaneo, e che può essere risolto da un dato grado di competenza del lettore.²

Quest’ultima pratica è quella più calzante per la definizione di una poetica montaliana e grossomodo consiste nell’infarcire la scrittura lirica di riferimenti e allusioni a persone o a cose appartenenti alla sfera della vita privata del poeta, che il lettore comune non può conoscere e comprendere senza l’appoggio di dati ulteriori. La “difficoltà” della poesia di Montale sarebbe il suo tratto più genuino e segnerebbe lo scarto della sua opera dalla produzione dell’ermetismo degli anni Trenta, al quale era stato un tempo accomunato, a torto. Occorre aggiungere che se da un lato le prime tre raccolte sono caratterizzate da una maggiore difficoltà di lettura rispetto alla produzione più tarda del poeta, questo è dovuto alla scelta di adottare, nel primo caso, un lessico lontano dalla quotidianità, non per questo sublime: talvolta è anzi un dialettismo, un forestierismo³ o una parola arcaica a rendere difficile l’interpretazione di un verso, come ad esempio la memorabile scelta di «chiavica» per il più comune termine «fogna» nel secondo dei *Madrigali fiorentini* (*La bufera e altro*).

Questa tendenza alla parola ricercata non viene meno nelle ultime quattro raccolte, ma si attenua e si contamina con la tendenza opposta a far entrare nella poesia il lessico neutrale e sciatto della comunicazione di massa. Ciò permette comunque di tracciare delle direttrici che fanno in qualche modo dell’*Opera in versi* pubblicata sotto l’egida del duo Bettarini-Contini (d’ora in poi OV) una creazione unitaria, un percorso di scrittura che, pur nella sua ricchezza e varietà di proposte, ha dietro a sé sempre lo stesso individuo poetante, che dagli *Ossi* ad *Altri versi* non rinuncia ad alcune pratiche di scrittura. Di questo si dirà meglio più avanti, ma, come si è detto sopra, uno degli elementi di continuità di tutta l’OV è proprio quella stessa difficoltà di cui ha dato un’idea precisa Fortini. Dei chiarimenti, talvolta spontanei, sono presenti lungo tutto

² Fortini 1991, p. 87.

³ Per l’uso dei forestierismi e dei dialettismi in Montale si veda nello specifico Tommasin 1996.

l'epistolario con Gianfranco Contini⁴; altre volte Montale stesso ha provveduto a inserire alla fine dei volumi di poesia delle "Note dell'autore" allo scopo di fornire dei chiarimenti per il lettore (certamente troppo avari), come ad esempio in appendice alle *Occasioni* (si possono leggere anche in TP 1984, pp. 1087-1088), alla *Bufera* (ivi, pp. 1102-1104), a *Satura* (ivi, pp. 1119-1120) e ai *Diari* (ivi, p. 1129).

È nota, inoltre, la richiesta di spiegazioni di Silvio Guarnieri nella corrispondenza col poeta a partire dal 1964 e proseguita poi con la somministrazione di questionari in cui Montale annotava minutamente le risposte⁵. Di questa preziosa corrispondenza sono rimaste le annotazioni di autocommento del poeta riguardanti alcuni punti specifici dei testi de *Le Occasioni*, de *La Bufera e altro* e di *Satura*. Per la verità Montale si mostra restio al questionario e alla prima serie di domande risponde con brevi appunti e con una manciata di «sì» apposti negli spazi bianchi tra le righe. Per questo motivo al successivo questionario Guarnieri non lascerà spazio di interlinea, costringendo il poeta a rispondere più distesamente in un altro foglio⁶. Lo stesso Greco ricorda poi la necessità di autocommento in autori italiani come Carducci, talvolta Pascoli e soprattutto Saba con la sua *Storia e cronistoria del Canzoniere*⁷. Nel caso di Montale però è sensibilmente diverso.

Rosanna Bettarini, in un suo intervento⁸ ricorda però come lo stesso Montale «sadicamente» scrivesse a Silvio Guarnieri nella lettera del 29 novembre 1965: «mi fai domande troppo difficili; se anche tutto fosse spiegato tu resteresti a mani vuote»⁹.

Avvicinandoci pertanto al modello del commento montaliano fornito dai vari contributi teorici¹⁰, dalle diverse edizioni commentate e dai commenti dei singoli testi pubblicati nell'ambito degli studi accademici negli ultimi vent'anni¹¹, in questa sede si

4 Cfr. Montale-Contini.

5 Greco 1980, p. 5.

6 Ivi, p. 33.

7 Ivi, pp. 14-18.

8 Bettarini 1998a, p. 33.

9 Greco 1980, p. 45. Sempre a Greco, vicino agli orientamenti della critica stilistica, si deve l'interessante suggerimento, per il commento montaliano, di saper identificare la distinzione tra «norma intesa come concreta realizzazione sociale di regole della langue e poesia quale (più o meno codificabile) infrazione a tale norma» (ivi, p. 9).

10 Bettarini 1998a, Blasucci 1998a, Orlando 1998, Zambon 1998 e soprattutto De Rosa 1998, tutti offerti nella prima sezione di Grignani-Luperini 1998.

11 Isella 1980, Isella 1996 e Isella 2003, Marchese 1991, ma anche l'importante esempio offerto in Nosenzo 1998, Cataldi-d'Amely 2003, Castellana 2009, Gezzi 2010, De Rogatis 2011, Romolini 2012, Bertoni-Gallerani 2015, Duretto 2017a, Testa 2018, Campeggiani-Scaffai 2019, Scaffai 2021.

tenterà di proporre un'interpretazione fondata su uno sguardo puntuale e che sappia cogliere allo stesso tempo il senso unitario di ogni singolo testo analizzato, leggendolo in relazione agli altri di questa stessa raccolta senza mai dimenticare l'importanza che riveste il gioco dell'intertestualità per Montale, sia all'interno della sua ampia produzione in versi e in prosa, sia dentro il sistema di relazioni della letteratura occidentale.

A questo punto sarà bene specificare alcune metodologie operative. Innanzitutto, partirei dagli “*Appunti*” di Blasucci che in qualche modo hanno inaugurato l'invito a commentare le raccolte del poeta genovese quando apparvero nel 1998 in apertura di un importante volume di saggi curato da Romano Luperini e Maria Antonietta Grignani.¹² Blasucci chiarisce subito che ogni tipo di esegesi «include due momenti fondamentali, quello dell'esplicazione dei testi [...] e quello della loro interpretazione»¹³. Lo studioso rintraccia una parità di livello in entrambi i momenti a partire dal commento di Gianfranco Contini alle *Rime* di Dante, dove al momento dell'interpretazione è dedicato il cappello introduttivo, mentre alle note quello dell'esplicazione dei testi. Riguardo al problema del commento montaliano, Blasucci delimita il suo campo d'azione solo alle prime tre raccolte, individuando le problematiche esegetiche, versate soprattutto sul piano dell'esplicazione, nel plurilinguismo e pluristilismo della sua poesia, nella molteplicità dei «riferimenti culturali»¹⁴ e «fenomeni di intertestualità», che vanno distinti in «ripresе allusive da un lato, e dall'altro ripresе non allusive o semplici “agnizioni”»,¹⁵ e infine in quelle che Segre aveva definito tecnica «figurale», «quarto tipo di distanza»¹⁶ tra autore e lettore che nelle prime tre raccolte assume già tratti particolarmente diversificati:

negli *Ossi* il dato naturalistico (il paesaggio ligure-marino) diventa direttamente metafora del vivere, nella *Bufera* il rapporto tra il dato fisico e la sua significazione metaforica tende ad essere mediato culturalmente, e a divenire indiretto e allusivo [...]. Quanto all'oggetto delle *Occasioni*, il suo significato, in linea di massima, non rimanda ad altro che a se stesso, alla sua intensità attimale, alla sua

12 Grignani-Luperini 1998, pp. 11-32, poi in Blasucci 2002f, da dove si cita.

13 Blasucci 2002f, p. 203.

14 Ivi, p. 211.

15 Ivi, p. 212.

16 Ivi, p. 220.

intermittenza di «barlume» [...].¹⁷

Rifacendosi a Contini, dunque, Blasucci propone un modello fondato sul binomio esplicazione-interpretazione, dove nel primo termine rientrerebbero tutti quei dati di ordine strettamente testuale (parafrasi, lessico, allusioni extratestuali e così via), mentre nel secondo elemento la spiegazione del significato complessivo della singola poesia, possibilmente messa in relazione anche ad altri testi e ad altre opere dello stesso autore, dei poeti a lui coevi o della tradizione. Questa suddivisione però rischia di risultare a mio avviso eccessivamente riduttiva se la si identifica meccanicamente, come fa Blasucci, nella suddivisione tra cappello introduttivo (al quale compete l'interpretazione) e note a pie di pagina (momento privilegiato per l'esplicazione).

Innanzitutto, anche in riferimento al presente lavoro, mi appellerei all'importanza della filologia e della critica testuale, che mi sono sforzato di far rientrare all'interno del commento. Le questioni relative alla trasmissione, manoscritta o dattiloscritta, del singolo testo poetico, le varianti e le diverse redazioni di una poesia mi sembrano questioni di pari importanza, anche sul piano ermeneutico, a quelle dell'esplicazione-interpretazione.

In secondo luogo l'opposizione tra esplicazione e interpretazione può in certi momenti sovrapporsi e confondersi. In una prospettiva analitica tale, si dovrebbe relegare alle note la spiegazione delle varie accezioni, i riferimenti intertestuali o tutto quanto, per così dire, compete il *particolare* all'interno del testo, il *microscopico*, mentre al cappello introduttivo toccherebbe affrontare velocemente il giudizio complessivo dell'interpretazione, agendo a un livello *universale e macroscopico*. Questa prospettiva certo si adatta bene alle prime tre raccolte poetiche di Montale, dense di particolari rilevanti che solo un puntale lavoro di annotazione può evidenziare, ma risulta eccessivo e strabordante per molte delle poesie composte da *Satura* ad *Altri versi*, non sempre curate al dettaglio, quanto piuttosto apprezzabili nel loro risultato complessivo.

Per questo motivo nel presente commento si è cercato di dare un taglio più discorsivo rinunciando alla contrapposizione netta tra cappello introduttivo

¹⁷ Ivi, p. 221.

(interpretativo) e note a pie di pagina (esplicative) a fronte di una soluzione *sintetica*, in luogo della pratica analitica proposta da Contini. Un discorso unitario su ogni testo non esclude, come si vedrà, l'uso di note miranti a esplicitare il singolo elemento testuale degno di nota, sia esso un riferimento intertestuale, il richiamo a eventi o persone contemporanee o storiche, o semplicemente la spiegazione di un passo particolarmente oscuro della poesia.

Abbandonando però la radicale opposizione tra le due parti del commento continiano, il discorso sulla poesia permetterà di includere per prima cosa il momento testuale-filologico, dal quale sempre si partirà per l'analisi dei testi, in secondo luogo una prima esplicitazione del testo nella sua struttura e nel suo significato letterale, proponendo una sorta di parafrasi commentata ed evitando in tal modo l'«esplicitazione» parcellizzata e frantumata nelle note; in questo stesso momento agirà il momento interpretativo ed è in tal modo che le due funzioni relegate, nel commento continiano, a cappello interpretativo e note, si fonderanno in una prospettiva sintetica; a questo secondo momento, come si è detto, potranno poi aggiungersi delle note specifiche, solo laddove il testo effettivamente lo richieda, evitando di appesantire il commento con osservazioni superflue o ripetizioni di quanto già espresso chiaramente nel discorso principale, anche per il motivo illustrato sopra relativo alla diversità della poesia tarda di Montale; infine, la specifica analisi metrico-retorica, completerà il commento poetico, in linea con i modelli proposti da vari studiosi nel corso di questi anni.¹⁸

La poesia di Montale può a volte risultare oscura, per i motivi sopra accennati, ma con le opportune chiavi di lettura essa può diventare chiara e rivelarsi in tutta la sua ricchezza come il frutto di un meticoloso controllo della struttura e di un dialogo raffinato con la tradizione. Come ebbe a dire Lorenzo Greco nel suo lavoro sopra citato, «la sua poesia tende dall'oscuro al chiaro».¹⁹

18 Cfr. nota 11.

19 Greco 1980, p. 24.

1.2. Montale da *Satura* ad *Altri versi*.

Dopo il lungo silenzio poetico seguito alla pubblicazione de *La Bufera e altro* (1956), Montale dà il suo nuovo contributo nell'ambito della lirica solo nel 1971 con la pubblicazione in volume di *Satura*, inaugurando da qui in poi un nuovo filone della sua poesia, quello che egli stesso definì il *verso* della sua produzione, della quale fino a quel momento, come dice in un'intervista, egli aveva dato il *recto*.²⁰ L'esperienza lirica di Montale da *Satura* in poi è stata negli anni più recenti ampiamente rivalutata, dopo una prima svalutazione che interpretava questa svolta nel senso di un abbassamento inteso come perdita della profondità semantica dei primi tre libri; a questa svolta poetica, che interessa anche *Diario del '71 e del '72* (1973), *Quaderno di quattro anni* (1977) e *Altri versi* (1980), si è dato l'attributo di *comico*, per distinguerla dallo stile in qualche modo alto e *tragico* dei primi tre libri²¹.

Naturalmente *comico* e *tragico* in questo contesto vanno intesi nel più ampio ventaglio semantico, e riguardano principalmente le scelte di carattere estetico. Come è stato osservato²², alla selezione stilistica e lessicale delle prime tre raccolte adesso si oppone una molteplicità di scelte, talvolta contraddittorie, che vanno dal lessico colto e formale a quello proprio della comunicazione di massa e della realtà quotidiana, inglobando anche sintagmi o frasi straniere (inglesi, francesi, spagnoli...), forestierismi²³, tecnicismi e neoformazioni²⁴.

20 Nell'intervista contenuta in SM 2, p. 1724: «Credo di sì, ho scritto un solo libro, di cui prima ho dato il recto, ora do il verso.»

21 Fondamentale è su questo punto l'analisi contenuta in Corti 1971, De Rosa 1998, De Rosa 1999 e De Rosa 2000. Si vedano anche Di Girolamo 1973, Ó Ceallacháin 2001, Marchese 2006b, ma anche Castellana 2019, p. 93-94.

22 Per le concordanze Savoca 1987 e Coletti 1993, p. 436, che mostrano come il lessico di *Satura* conti ben 1.058 lemmi, riespetto ai 732 di *Ossi di seppia* e ai 589 di *Le occasioni*.

23 Su quest'ultimo aspetto si veda il già citato Tommasin 1996.

24 In generale, su stile e generi in *Satura*, si vedano Macri 1977, Musatti 1978, Grignani 1987 e Grignani 2002b, Ramat 1986c, Afribo 1989, Giachery 1989, Ravazzoli 1991, Ricci 1997 e Confalonieri 2012.

In tutto *Satura* contiene 103 poesie, se si considerano unitariamente i dittici *Botta e risposta I*, *Botta e risposta II* e *Botta e risposta III*, *La poesia*, *La storia* e *Due prose veneziane*, altrimenti si dovrà parlare di 109 testi autonomi.

Al di là delle scelte linguistiche qui è proprio il genere lirico tradizionale ad essere messo in discussione, e la “satura” intesa alla latina come *satura lanx*, come miscuglio, si può leggere certamente anche nel senso di satira di costume²⁵, come una poesia aggressiva rivolta alla società. Quest’ultimo aspetto va tenuto presente anche per le tre raccolte successive, ma in effetti la varietà del libro non è solo stilistica ma anche tematica e retorica²⁶: ai pezzi propriamente satirici si alternano testi modellati sulla filastrocca, sulle preghiere (*Il primo gennaio*, *Ex voto*), parodie (*Piove*, nota parodia de *La pioggia nel pineto* di D’Annunzio), testi allegorici (*Botta e Risposta I* e *L’angelo nero*),²⁷ testi che volontariamente calcano la scrittura prosastica degli scritti giornalistici a cui Montale si dedicò per anni prima del suo ritorno alla poesia (*Due prose veneziane*)²⁸. A questa varietà di proposte però si deve aggiungere che le prime due sezioni, intitolate *Xenia I* e *Xenia II* e dedicate alla moglie morta, Mosca (Drusilla Tanzi)²⁹, mantengono almeno un’uniformità nel genere, quello epigrammatico, e nel soggetto, la memoria della moglie, appunto. Degli *Xenia* extravaganti torneranno anche nelle due sezioni successive *Satura I* e *Satura II*, come pure nelle raccolte posteriori³⁰.

A ciò si aggiunga la presenza di testi di riflessione metapoetica dove l’autore coglie l’occasione per riflettere sulla stessa poesia e sulla sua idea di creazione letteraria (*La poesia I* e *II*, *Le rime*, *Le parole*) e ancora testi di natura prettamente ideologico-filosofica, particolarmente interessanti per chi studia le raccolte estreme, dove si affaccia per la prima volta una figura che sarà una presenza-assenza costante della poesia ultima di Montale, il Demiurgo/ Artefice, una sorta di dio che regge l’universo secondo una prospettiva teleologica di cui però l’uomo non può cogliere il fine (*La*

25 Ad esempio in De Luca 2015 si tenta una lettura della satira in una prospettiva novecentesca.

26 Si vedano almeno Di Girolamo 1973 e Castellana 2019, pp. 103-106; Barbierato 1989 per quanto riguarda i caratteri della versificazione della quarta raccolta. Per la struttura Isella 1994b.

27 A proposito del primo cfr. Jacomuzzi 1978b e Castellani 2006, mentre per il secondo componimento Carpi 1971, Baldissoni 1979, Ramat 1986b, Rizzo Cardolini 2015 e Santagata 2022, pp. 98-99.

28 Castellana 2019, pp. 103-105.

29 In particolare si vedano Grignani 1974 e Grignani 1987d.

30 Agosti 1972, Croce 1974, Bettini 1985, Ramat 1986b, Avalle 1990, Barile 1990c e Barile 2003, pp. 431-442, ma soprattutto Catellana 1994, Castellana 2000, Castellana 2011 e Castellana 2019, pp. 98-101.

morte di Dio, Götterdämmerung, Dialogo, Realismo non magico, Tempo e tempi, Nell'attesa, Qui e là, Cielo e terra, Sono venuto al mondo... dove la divinità è definita «burattinaio», un accenno al divino è anche in *Rebecca* e *L'Altro*, il testo che chiude la raccolta).

Un altro aspetto interessante introdotto da *Satura* è l'autocitazione, spesso sconfinante anche nell'autoparodia. I richiami intertestuali ai testi delle prime tre raccolte si moltiplicano negli ultimi quattro libri, rivisitando la prospettiva “seria” del primo Montale e ribaltandola in questa nuova ottica parodica, ma ancor più disincantata³¹. Alcuni esempi possono essere *Le revenant*, dove si accenna a Clizia, o *A pianterreno* dove ricompaiono i porcospini di *Notizie dell'Amiata (Le occasioni)*, ovviamente nell'ottica di un abbassamento, colti a mangiare «pasta al ragù», o ancora *Divinità in incognito*, quest'ultima però più che una parodia è un testo esplicativo che tenta di spiegare la natura semi-divina dei *visiting angel* come Clizia, alla quale il testo celatamente rinvia, come non è autoparodia *Gli uomini che si voltano*, riprendendo già dal titolo il verso finale di *Forse un mattino andando in un'aria di vetro... (Ossi di seppia)*.

In *Satura* è già ravvisabile l'andamento diaristico che diventa sempre più evidente nelle raccolte successive, a cominciare dai titoli. Nell'intervista di Mario Miccinesi del 1971, a proposito del libro appena pubblicato, Montale dichiara:

Qualcuno noterà nel libro una composizione “diaristica”, l'urgenza di non trascurare alcun particolare. Tuttavia questa osservazione non esaurisce il libro. In un certo senso la spinta che mi sostenne nei pochi mesi di composizione [...] fu di ordine musicale. Volevo buttar fuori una costellazione di “armoniche” tale da rendere inutili gli alti e i bassi della lirica tradizionalmente *alta*.³²

Lo stesso principio per cui il libro non si esaurisce nel diarismo può effettivamente essere applicato alle tre raccolte successive.³³

Dopo *Satura*, a vedere la luce è il *Diario del '71 e del '72 (Diario del '71 e del*

31 Per l'intertestualità in *Satura* si vedano Rossi 1971, Rossi 1990, Martelli 1977, Martelli, 1982, Mazzoni 2002c, Butcher 2007.

32 SM 2, p. 1702-1703.

33 Grignani 1987e, Scaffai 2002.

'72), pubblicato nel 1973. Questo nuovo libro si divide in due parti, *Diario del '71* e *Diario del '72*, seguendo una struttura apparentemente diaristica, tanto che nella prima edizione per la collana *Lo Specchio* di Mondadori, nell'indice figuravano le date (giorno, mese e anno) accanto a ogni testo. L'ordine non è rigorosamente attento alla cronologia delle sezioni, tanto che in *Diario del '71*, i testi *Quando l'indiavolata gioca a nascondino* e *Piccolo Zaccheo* recano una data risalente al 1970, così come nel *Diario del '72* figurano tre testi del 1971: *Visitatori*, *L'odore dell'eresia*, e *Per una nona strofa*. Nell'edizione critica Bettarini-Contini (OV) le date però saranno soppresse, così come nella nuova edizione commentata da Massimo Gezzi³⁴. Prima di quest'ultimo commento, Francesca Ricci aveva pubblicato nel 2005 con Carocci un commento a *Diario del '71 e del '72* senza però riportare i testi (dei quali ad oggi detiene i diritti la Mondadori)³⁵.

Come afferma Montale in un'intervista rilasciata subito dopo la pubblicazione di *Satura* a Raffaello Baldini il 1° aprile 1971, «Ho ancora, naturalmente, l'idea di non avere più niente da dire. E penso anche alla mia età. Potrei aggiungere qualcosa a *Satura*. [...] Manca il materiale, il combustibile della poesia»³⁶. Un'affermazione preta di informazioni rilevanti che permette di cogliere alcuni tratti salienti dell'ultima fase poetica: la consapevolezza di una fase "senile" della sua poesia; la continuità con *Satura*, volutamente ricercata (ma naturalmente anche sviluppata per motivi di originalità letteraria); la mancanza della *materia* - per usare un termine da poema cavalleresco - di questa poesia, che si ostina a ripetere e rielaborare temi e forme già introdotti in *Satura*. Su quest'ultimo aspetto non bisogna puntare il dito allo scopo di trovare un motivo per declassare le tre raccolte posteriori a *Satura* come "minori": in mancanza del «combustibile», il poeta in qualche modo continua a scrivere come può, servendosi del «materiale» a sua disposizione per «aggiungere» a quanto già scritto, e si interpreti quest'ultimo verbo non tanto come ampliamento pletorico della raccolta del 1971, ma proprio nello stesso senso originario che sta dietro al concetto di autorialità: aggiungere in quanto integrare ma sempre nell'ottica di un rinnovamento; solo allora il

34 Gezzi 2010.

35 Ricci 2005; della stessa Ricci si veda il già citato Ricci 1997 specificamente sulla «musa comica» di *Diario del '71 e del '72*.

36 Gezzi 2010, p. CXV.

lettore delle tre raccolte finali di Montale potrà cogliere anche l'autonomia e l'originalità di ciascun libro poetico.

Va detto che un gruppo di 21 testi del *Diario del '71* erano stati pubblicati nella rivista «L'Espresso Colore» al n. 51 sempre nel 1971 e che, alla fine dello stesso anno, il primo diario verrà pubblicato integralmente presso Scheiwiller in tiratura limitata di 100 copie numerate. Nell'aprile del 1973 *Diario del '71 e del '72* viene finalmente pubblicato, una raccolta presagita dalla critica.

In *Diario del '71 e del '72* sono contenuti ben 91 testi, spartiti quasi simmetricamente (45 poesie in *Diario del '71*, 46 in *Diario del '72*). Il contenuto e la struttura sono per certi versi molto differenti da quelli delle raccolte precedenti, derivati spesso da "occasioni" o da eventi della vita del poeta di valore significativo; i testi di *Diario del '71 e del '72* sono scritti nell'isolamento domestico dell'appartamento di Milano sito in via Bigli al numero 15, in uno spazio e in un tempo sospesi, vissuti quasi come in un contesto da stato d'assedio, come l'autore ebbe a dire in un confronto con Giovanni Giudici: «Ecco, le ho scritte in una situazione come di armistizio meteorologico e morale, chiuso qui in casa, quasi in una condizione di assedio e in un'età ormai di vecchiaia»³⁷.

Rispetto a *Satura*, in *Diario del '71 e del '72* dominano sempre più i componimenti monostrofici, mentre la metrica, sempre tendenzialmente prosastica, continua a fondarsi su versi lunghi, spesso endecasillabi ipermetri o tredecasillabi, alessandrini o versi ancora più lunghi, che non di rado però nascondono al loro interno la sonorità di versi tradizionali (settenario, novenario, endecasillabo), e si possono considerare come varianti camuffate in una veste prosastica di questi.

Anche dal punto di vista dei generi lirico-formali si assiste a una continuità con *Satura*, anche se la forma della filastrocca si riduce a pochi esemplari (*Il Re Pescatore* ad esempio, o *Il frullato* e *Senza sorpresa*); in continuità con la forma epigrammatica introdotta in *Xenia I e II*, i brevissimi e fulminei componimenti monostrofici sono molteplici e resteranno una costanza fino a *Altri versi* (*Come Zaccheo*, *Il positivo*, *Il negativo*, *Il pirla*, *Chi tiene i fili*, *Jaufré*, *Il cavallo...*), come anche quelli divisi in due o tre strofe di 2 o 3 versi e altrettanto fulminei (*La forma del mondo*, *Il poeta*, *Al*

³⁷ Giudici 1976, p. 281.

congresso, *Se il male naturaliter non può smettere...*, *Il dottor Schweitzer*, p.p.c., *Gli uomini si sono organizzati...*); sono sempre presenti i testi polemici (come la famosa *Lettera a Malvolio*, contro Pasolini³⁸) e le riflessioni metafisiche (*Il tiro a volo*, *Retrocedendo*, *Non mi stanco di dire...*, *Sono pronto ripeto...*, lo stesso p.p.c.), mentre interessante è la ricomparsa di testi dedicati alle tre donne principali di Montale, Clizia o la sua presunta ombra (in *A questo punto*), Mosca, ad esempio rievocata nel momento della morte mentre dà del pirla a chi la assiste (in *Il pirla*) e Annetta.

Lo spazio riservato alle figure femminili di *Satura*, dove gli interi *Xenia* erano dedicati alla moglie sotto le spoglie della Mosca ed era presente un intero ciclo di 8 poesie ispirato all'amore senile di Laura Papi³⁹, *Dopo una fuga*, in *Diario del '71 e del '72* subisce tuttavia una drastica diminuzione: pochi testi sono riconducibili a Clizia (*A C.*, *A questo punto*); gli svariati accenni a Mosca si fanno sempre più marginali all'interno degli stessi componimenti (si vedano i vv. 16-18 de *L'arte povera*, poesia posta sempre in apertura del primo *Diario*); tuttavia in *Diario del '71 e del '72* risulta un'importante novità, ossia l'introduzione, espressamente dichiarata da un titolo a una poesia, della figura di Annetta, che aveva percorso tutta la lirica montaliana fin dagli *Ossi* e ritorna qui per la prima volta col suo nome da vera protagonista e con degli attributi e dei poteri in qualche modo salvifici, in netta opposizione con la funzione precedentemente incarnata da Clizia (cfr. *Annetta*). La presenza di queste tre figure femminili è molto importante in *Diario del '71 e del '72* perché segna un'anticipazione o una cellula che troverà pieno sviluppo nella parte finale di *Altri versi*, dove si possono individuare dei piccoli cicli dedicati in ordine alle tre donne.⁴⁰

Sempre parlando della struttura, Francesco De Rosa aveva messo in rilievo come all'apparente andamento diaristico si contrappongano dei «barlumi di strategia costruttiva»⁴¹ che segnano il tracciato di una struttura profonda ricca di corrispondenze:

38 Si veda il dettagliato commento in Gezzi 2010, p. 188-198, ma anche Ricci 2000.

39 Si veda almeno Pasquini 1985, che indica nella suite una sorta di breve romanzo in versi, ma anche la nota montaliana in risposta a Silvio Guarnieri in SM 2, p. 1527 (o cfr. Greco 1980).

40 Per quanto riguarda la critica di *Diario del '71 e del '72*, si segnala soprattutto Lonardi 1980a, che si apre con la lettura del testo incipitario di *Diario del '72*, *Presto o tardi*.

41 De Rosa 2000, p. 396, ma su Annetta si veda soprattutto De Caro 2005, che ricostruisce la vicenda biografica di questa grande protagonista della vita e della poesia di Montale, ma anche De Caro 2007; sempre dello stesso cfr. anche De Caro 1999 e De Caro 2001 sulla personalità di Irma Brandeis e il rapporto della donna con la poesia montaliana; su quest'ultimo aspetto si veda anche Bettarini 1998b; cfr. anche De Caro 2011 per la suggestiva lettura di *Eastbourne (Le occasioni)*. Può essere illuminante

molti testi tra le due sezioni si richiamano tra loro, a partire da quelli incipitari e conclusivi, *A Leone Traverso* e *p.p.c* in *Diario del '71*, *Presto o tardi* e *Per finire* in *Diario del '72*; sia i componimenti iniziali, per la loro natura per così dire programmatica, sia quelli explicitari per la loro funzione di congedo, si rispecchiano in parallelo, come se si trattasse di due raccolte speculari e autonome (e a ciò contribuisce anche il numero di componimenti quasi uguale inserito in ciascun diario, come si è già detto sopra). Ulteriori testi paralleli sono quelli relativi ad Annecy (*Il lago di Annecy* e *Ancora ad Annecy*), i due componimenti a Malvolio in *Diario del '71* (*Dove comincia la carità* e *Lettera a Malvolio*) contrapposti ai due a Benvolio nel *Diario del '72* (*Il cavallo* e *Il mio ottimismo*), o anche i due testi dal titolo analogo *Il re pescatore* (in *Diario del '71*) e *Kingfisher* (nella seconda sezione), sulla mitica figura tratta dal ciclo del Graal che risale almeno al romanzo in versi *Perceval ou le conte du Graal* di Chrétien de Troyes e alla sua rielaborazione in *Mittelhochdeutsch* da parte di Wolfram von Eschenbach, *Parzival* (XIII sec.), quest'ultima opera scelta come soggetto da Wagner per il suo ultimo melodramma (1882). La figura del re pescatore, attraverso la rilettura antropologico-etnografica di Frazer e della Weston, diventa metafora della sterilità esistenziale e morale dell'uomo del Novecento in T.S. Eliot, che la pone al centro del suo più grande poemetto *The Waste Land* (1922). A tal proposito si ricordi la risposta di Montale all'intervista di Mario Miccinesi riportata sopra: anche i *Diari* non si esauriscono nella forma che porta il loro titolo e testimoniano in profondità la volontà di una struttura controllata e basata, in qualche modo, sul parallelismo e sul doppio.

Come è consuetudine in Montale, i testi-soglia sono sempre delle riflessioni poetologiche: *A Leone Traverso* è ormai unanimemente considerata uno dei testi più importanti dell'*Opera in versi*. È un discorso sulla poesia, «l'indiafolata [che] gioca a nascondino» e che va acciuffata «per il toupet» come la Fortuna nelle rappresentazioni medievali (si pensi all'*Elegia* di Arrigo da Settimello o a diversi testi tra i *Carmina Burana*).⁴² Significativa è la seconda parte del componimento, dove Montale richiama il desiderio di gloria poetica incarnato dal titolo che veniva conferito ai trovatori a Tolosa

anche Bausi 1994 a proposito di Esterina, che negli *Ossi* per certi aspetti assorbe connotazioni di Arletta, mentre per quanto riguarda quest'ultima, nei suoi tratti tipici della fanciulla morta giovane e delle sue manifestazioni nelle prime raccolte si veda Grignani 1987c.

42 Tutte le citazioni dalle poesie di Montale sono tratte dall'edizione critica di OV o dall'edizione accresciuta a cura di Zampa, TP 1984 (è eventualmente segnalato).

dal 1323 di «mestre de gay saber», per poi demolire ogni illusione e velleità in esso riposto, sostituendo il sempreverde alloro petrarchesco con un «lauro rinsecchito»⁴³; «Mai fu gaio/ né savio, né celeste il mio sapere» conclude, negando sia la poesia alta di tradizione trobadorica, sia l'ascendenza divina dell'ispirazione poetica, alla luce della nuova poetica immersa nel magma prosastico della vita quotidiana. Anche il secondo testo della raccolta, *L'arte povera*, è una riflessione metaletteraria: Montale parla della sua passione per la pittura, spesso praticata con sostanze semplici, di uso quotidiano come il caffè e il dentifricio, ma in realtà allude alla sua stessa pratica poetica, che non disdegna più di usare un linguaggio scarno, quotidiano, fatto di tinte semplici tendenti al grigio e al marrone.

L'ultimo testo della raccolta è *Per finire* che, in forma di congedo rivolto ai posteri, invitati a dare alle fiamme la sua opera, rivela ancora importanti dichiarazioni programmatiche: «Non sono un Leopardi, [...] / Vissi al cinque per cento, non aumentate/ la dose. Troppo spesso invece piove/ sul bagnato.» (vv. 6-8). L'ultimo Montale non differisce da quello giovane per la presenza di un io lirico inetto, che vive «al cinque per cento», ma la differenza tra la fase “tragica”, dove una speranza era ancora ravvisabile nel messaggio salvifico di Clizia, e questa fase detta “comica”, è proprio nella totale impossibilità di affidare alla poesia un valore propositivo.

È proprio su questo punto che esplose lo scontro con Pasolini, che all'uscita di *Satura* l'aveva recensita negativamente. Montale gli risponde per le rime con i quattro testi, come si è detto, due indirizzati a Malvolio e due a Benvolio, e tra cui spicca su tutti la *Lettera a Malvolio*, penultimo testo del *Diario del '71*, e una delle poesie più importanti della sua intera produzione.⁴⁴ Muovendo dall'accusa di «fuga» dai problemi della contemporaneità, ipoteticamente mossagli da Pasolini, egli la ribalta additandola all'avversario, e definendo il suo allontanamento come appunto un «prendere le distanze» (v. 8). Nella seconda strofa, quando parla di separazioni tra «orrore» e «decenza», naturalmente si riferisce a chi assecondava la barbarie del fascismo e a chi

43 Si veda, interessantissimo a tal proposito, Butcher 2002, pp. 85-90, che rintraccia nello specifico un'allusione a Maragall, di cui Montale tradusse il *Cant espiritual* (poi accolto in QT), e che fu insignito nel 1904 dell'antico titolo di *Mestre de gay saber*.

44 Per un commento si veda il magistrale Mengaldo 1977 e Gezzi 2010 pp. 198. La recensione a *Satura* è in Pasolini 1971; alcuni critici hanno letto la *Lettera* come una botta senza risposta, memore dei grandi tre componimenti di *Satura*, per cui si vedano Surdich 1998, p. 134, Croce 1991, p. 90, e Ó Ceallacháin 2001, p. 94.

invece la rigettava, in un momento in cui scegliere era, almeno intimamente, facile, tra bene e male. Il problema sarebbe venuto dopo, «dopo che le stalle si vuotarono» (v. 17), dove allude alle stalle di Augìa che in *Botta e risposta I* (in *Satura*) sono una figurazione del fascismo, appunto; è a questo punto che «orrore» e «decenza» confondono i loro connotati, come dimostra il chiasmo che inverte i termini e le posizioni in «onore» e «indecenza» pochi versi dopo, volti a formare l'«ossimoro permanente» nel quale tutti siamo immersi, la realtà del dopoguerra priva di conflittualità e del tutto appiattita nel presente. Nella strofa finale Montale completa la stroncatura del suo avversario, scagliandosi contro l'atteggiamento pasoliniano che mescolava «materialismo storico» (alludendo alla sua fede a un marxismo un po' di seconda mano) e «pauperismo evangelico» (si pensi al film di Pasolini del 1964, ma anche a certa sua produzione in versi), «pornografia e riscatto» (un'allusione ai nudi gratuiti dei suoi film?), accusandolo infine di piegarsi al sistema, lui che diceva di combatterlo, assecondando i gusti del mercato di massa e producendo opere mercificate («il denaro che ti giungeva»). Solo nel finale si tenta una conciliazione: «la scienza del cuore/ non è ancora nata, ciascuno la inventa come vuole» (vv. 30-31), ma rimarcando ancora le divergenze tra le due posizioni, l'ossimorica «fuga immobile» di Montale che tenta di lasciare «la partita [...] aperta» (v. 35), e la fretteolosità di Pasolini a chiuderla e a non tenere in considerazione «le distanze» all'insegna di un appiattimento della visione del mondo e dei suoi valori. Va detto almeno che Malvolio è un personaggio della shakespeariana *Twelfth Night* che viene beffato dagli altri personaggi, ricadendo vittima dei suoi stessi autoinganni, ma Montale, in un'intervista a Giudici, negò l'identificazione con personaggi reali, nonostante i riferimenti sembrino abbastanza convincenti per essere attribuibili allo scrittore e poeta friulano.⁴⁵ Pasolini sarebbe quindi accusato da Montale di essere certo delle sue credenze e delle sue velleità, come Malvolio nella commedia di Shakespeare, che però da un altro punto di vista si rivelano unicamente delle illusioni (la necessità di una letteratura impegnata, il bisogno di scandalo, la fede nel comunismo, il compromesso con l'industria culturale di massa...).

Le poesie dei *Diari* non sono dunque da meno di quelle di *Satura*, e se ne era certamente accorto già Contini quando le ribattezzò «questi epigrammi come i nuovi

45 Giudici 1971, p. 280.

Ossi, stavolta tutt'altro che "en plein air", e partiti su un piede non lirico»⁴⁶, nel senso ovviamente alla lingua «prosaica» ma con riferimento soprattutto all'ambientazione strettamente domestica e al radicale cambio di registro dal "tragico" al "comico" in linea col «"pasticcio" che intride la poesia-poesia con la prosa»⁴⁷ di *Satura*, ma forse anche notando già allora la tendenza alla riscrittura e alla parodia, per cui, uno su tutti, si veda *El Desdichado* nel *Diario del '71* che si può intendere come una auto-parodia di *Non chiederci la parola...* riletta nella prospettiva della cultura di massa dominata dai media e in particolare dalla televisione, alludendo tangenzialmente anche ai versi finali della dedica *Au lecteur* delle *Fleurs du Mal* di Baudelaire e all'Ungaretti di *Fratelli*; va detto anche che permane una continuità, per alcune scelte stilistiche, con il primo Montale, ravvisabile ad esempio in quell'ottica dell'ossimoro⁴⁸, culminante in *Diario del '71 e del '72* nella *Lettera a Malvolio*⁴⁹ e in quel gusto dell'hapax, della parola rara, che era la cifra montaliana già a partire dagli *Ossi* e di cui il poeta farà una costante della sua lirica fino ad *Altri versi*; una scrittura poetica quindi che è «tutta un trompe-l'œil, una dissimulazione di stile "basso", [che] scivola dentro un'immensa serie di prospezioni, catene di pseudo-sillogismi, "dicerie" e non-sensi che sono forse il solo linguaggio che tocchi e riguardi gli dèi» per usare le parole di Zanzotto⁵⁰, una poesia quindi che in qualche modo si tiene ancora legata alla prassi consueta del suo autore, seppur in veste rinnovata.

Quattro anni dopo, nel 1977 esce il *Quaderno di quattro anni*, una raccolta poetica che pur ponendosi in continuità con *Satura* e *Diario del '71 e del '72* è ricca di elementi nuovi e caratteristici che ne fanno un'opera pienamente in sé compiuta e autonoma. Va detto prima di tutto che nel 1975 Montale riceve il premio Nobel per la letteratura e all'Accademia di Svezia legge il suo famoso discorso *È ancora possibile la poesia?* (SP, pp. 5-14). La premiazione e gli onori tributati al vecchio poeta influiscono certamente sulla sua produzione e sulla composizione di *Quaderno di quattro anni*: nel 1973 Montale compone appena tre poesie tra cui l'ultima grande riflessione poetologica

46 Contini 1974e, p. 97.

47 Ivi.

48 Gezzi 2010, p. CXXIV.

49 Bertoni 2019, p. 124

50 Zanzotto 1983, p. 434.

del suo canzoniere, *L'educazione intellettuale*, che sarà posta in apertura alla nuova raccolta; nel 1974 i testi nuovi saliranno a sedici fino a raggiungere i trentanove il 14 giugno del 1975. Con l'annuncio del Nobel il poeta lascia momentaneamente la scrittura poetica per ritornarvi con grande intensità subito dopo la premiazione per tutto il 1976 e il 1977, quando *Quaderno di quattro anni* vede la luce⁵¹. Uno degli ultimi testi composti è *Morgana*, posta in chiusura, anche se stavolta occorre notare come la struttura del nuovo libro sia ben diversa da quella dei precedenti, nonostante il primo e l'ultimo testo segnino l'arco cronologico della composizione di *Quaderno di quattro anni* (1973-77); infatti le 111 poesie del sesto libro montaliano non sono più disposte in ordine strettamente cronologico, ma si alternano vicendevolmente secondo uno schema più complesso, frutto di una scelta non arbitraria basata sui giochi di contrasto, sui *Leitmotive* che ritornano tra una poesia e l'altra, oppure sulla logica speculare che vuole che due componimenti vadano letti insieme, uno dietro l'altro. Inoltre, per la prima volta in un libro poetico di Montale, non ci sono divisioni in sezioni di alcun genere: dopo il titolo, senza nessuna marcatura liminare, è subito presentato il primo componimento, *L'educazione intellettuale*, al quale seguono poi gli altri 110 senza soluzione di continuità. In riferimento al titolo, la scelta di utilizzare la forma del "quaderno" può certamente rimandare all'idea dell'appunto quotidiano e all'ambientazione domestica priva di stimoli per il vecchio poeta, tipica dell'andamento diaristico di *Diario del '71 e del '72*, ma forse andrebbe meglio visto questo "quaderno" più come uno spazio aperto e non sistematico dove appuntare riflessioni e osservazioni, memorie e immagini quotidiane in maniera apparentemente alla rinfusa, come una sorta di zibaldone in poesia, che non come una mera registrazione quotidiana. L'idea stessa di quaderno d'altro canto rinvia prima di tutto al grande modello leopardiano e in ciò arriva la conferma anche dalla critica, che ha messo in rilievo come in *Quaderno di quattro anni* si intensifichi la riflessione filosofica all'interno di una sorta di monologo continuo che si interroga continuamente sulla condizione esistenziale dell'uomo pur potendo sfruttare i pochi mezzi o oggetti a disposizione e l'ambientazione domestica⁵². Inoltre Laura

51 Gezzi 2019, p. 128.

52 Ivi, p. 129: «A ciò si deve aggiungere l'intenzione, propria se si vuole di un poeta ancora "classico", di interrogarsi sul destino dell'umanità, prendendo le mosse dall'esperienza minima della propria quotidianità e riducendo al contempo l'importanza delle specializzazioni disciplinari. Solo a patto che questa sia una cognizione acquisita si può varcare la soglia di *Quaderno di quattro anni* con spirito

Barile ha parlato di *Quaderno di quattro anni* nel segno di una continuità e circolarità che si riconnette agli *Ossi* e che trova il suo modo di essere «in un cangiare continuo [...] la sua forma di unità»⁵³.

È stato soprattutto Francesco De Rosa ad evidenziare il punto di rottura tra il Montale di *Satura* e *Diario del '71 e del '72* e quello di *Quaderno di quattro anni* e *Altri versi*, distinguendo per primo tra una *quarta* e una *quinta* fase della sua produzione⁵⁴. Egli ha infatti notato come il libro sia disposto a formare una «conseguente impressione di caos o di policentrismo o di labirinto»⁵⁵, mentre per quanto riguarda il cronotopo dei testi, il tempo diventa *limbale*, sospeso, azzerato intorno all'io, come lo spazio dove il poeta si rifugia in una «zona intermedia» (*L'immane farsa umana*), forse con la sola eccezione dei testi di apertura e chiusura (*L'educazione intellettuale* e *Morgana*) che segnano il bilancio dell'esperienza di una vita di poesia. Da qui anche la «neutralizzazione dei tempi verbali»⁵⁶ che coopera all'annullamento della distinzione tra il presente e passato, per ripiegarsi interamente in un presente con valore atemporale. Il tempo diventa il nemico principale e «la poesia da satirica si fa a speculativo-metafisica»⁵⁷. A ciò si aggiunge un io poetico «isolato e depotenziato»⁵⁸ che vive e pensa «tra veglia e sonno»⁵⁹.

In opposizione a questo apparente ripiegamento nel presente si pone però il consistente ritorno dei «miti risorti»⁶⁰ della prima stagione poetica. In *Diario del '71 e del '72* si è detto che le figure femminili quasi scompaiono e sono ridotte a un ruolo marginale, con la sola eccezione forse di Annetta che fa capolino in alcuni testi; ben diversa è però la posizione riconquistata da Clizia, Mosca e Annetta in *Quaderno di*

non pregiudicato da luoghi comuni o da un gravame iconoclasta che pesa a priori sulla libera creatività di poesie da giudicare tra le più originali e liminari dell'intera produzione poetica di Montale». Per gli oggetti in Montale, in particolare relativamente all'ultima produzione, si veda Ó Ceallacháin 1995, mentre in generale si cfr. Blasucci 2002b; si vedano Lonardi 1980f, Ó Ceallacháin 1997 per la tematica teologica e Grignani 2002a per l'aspetto filosofico nella poesia montaliana, a cui può essere interessante mettere in relazione anche Grignani 1987f per il rinvio, costante nell'ultima produzione del poeta ligure, all'esperienza degli *Ossi* e a luoghi tematici specifici della prima raccolta.

53 Barile 1990d, p. 91, ma il commento in Bertoni-Gallerani 2015, a cui si rinvia, mette d'altronde ben in risalto questo aspetto.

54 De Rosa 2000.

55 Ivi, p. 402.

56 Ivi, p. 404.

57 Ivi.

58 Luperini 1986, p. 239.

59 De Rosa 2000, p. 404.

60 Ivi, p. 405.

quattro anni, dove le tre donne tornano nuovamente protagoniste della lirica del vecchio poeta, rivisitate in rapporto alla storia del romanzo della sua vita, come ad esempio la figura di Irma Brandeis in *Una lettera che non fu spedita* è rievocata in relazione al suo saggio su Dante e la mistica medievale *The Ladder of Vision*⁶¹.

La stragrande maggioranza dei testi sono suddivisi in una prima parte constatativa che guarda al presente o al passato (una rievocazione memoriale), accompagnata poi da seconda parte riflessiva, spesso riferita a questioni della vita presente e quotidiana, talvolta però anche rivisitazioni di miti poetici passati. Viene meno anche la presenza del «dialogato», frequente in *Satura* e *Diario del '71 e del '72*, per una prevalenza del monologo⁶², che, secondo la definizione di Zanzotto (a proposito dei *Diari* ma che ben si adatta anche al monologo di *Quaderno di quattro anni*), talvolta sfiora un «raziocinare delirante»⁶³; De Rosa inoltre nota come «l'aforisma isolato o la sequenza di aforismi irrelati»⁶⁴ siano la forma argomentativa dominante; nel momento in cui la fiducia nel linguaggio contro la retorica della società di massa viene meno: «lo stile tende a divenire quasi trasparente rispetto al messaggio»⁶⁵.

Sempre in *Quaderno di quattro anni* uno dei grandi temi che trova ulteriore approfondimento è quello della contestazione del mito del creatore unico, con un gioco di doppi sensi alludendo ad esempio in *Le storie letterarie* alla controversa questione dell'attribuzione delle opere di Shakespeare per alludere all'altrettanto controversa problematica della stessa creazione dell'universo, in cui l'unica possibilità di palingenesi e di salvezza sembra auspicabile dopo il passaggio obbligato per una conflagrazione universale, forse mediata dalla stessa prospettiva che si ricava dalla *Coscienza di Zeno* di Svevo: «l'unica salvezza sarà da riconoscere in una dissoluzione e poi in una ricostruzione per metamorfosi e rifacimento di tutta la scala dell'evoluzione, ripartendo dal pulviscolo atomico e molecolare delle origini successive al *big bang*»⁶⁶.

61 Brandeis 1960, su cui si veda anche Cristofaro 2011.

62 De Rosa 2000, p. 408.

63 Zanzotto 1983, p. 436.

64 De Rosa 2000, p. 409.

65 Ivi, p. 410.

66 Bertoni 2019, p. 133.

Va altresì messo in rilievo come anche in *Satura*, *Diario del '71 e del '72* e *Quaderno di quattro anni*, ma anche, ovviamente in *Altri versi*, il dialogo intertestuale non cessi mai di essere una delle principali prerogative di Montale, che in tal modo vuole inserire la sua opera all'interno di un codice lirico e di una tradizione, quella occidentale, ben specifica. Una caratteristica che domina tutta l'arte montaliana della svolta "comica" è senza dubbio l'ironia, spesso anche nella forma di una *self-deprecation*⁶⁷, che non di rado assume le forme dell'autoparodia, con citazioni e allusioni in chiave ribaltata della produzione "tragica". Se già, a titolo d'esempio, in *Piove (Satura)* Montale, parodiando D'Annunzio, rievocava testualmente gli «ossi di seppia», in *Diario del '71 e del '72* e in *Quaderno di quattro anni* i riferimenti alla produzione precedente si moltiplicano ancora di più. Pensiamo a testi come *Annetta* (in *Diario del '71 e del '72*), dove, tra parentesi, si rievocano memorie da *Ossi di seppia* e da *Le occasioni*: «Anche i luoghi (la rupe dei doganieri,/ la foce del Bisagno dove ti trasformasti in Dafne)» (vv. 6-7), o nel caustico componimento a Benvolio-Pasolini, *Il mio ottimismo (Diario del '71 e del '72)*, dove si riprendono letteralmente una serie di sintagmi significativi: «Ma tu che godi dell'incenerimento/ universale rubi il mestiere ai chierici, quelli neri s'intende perché quelli rossi/ dormono e mai sarà chi li risvegli.» (vv. 9-12), evidente strizzatina d'occhio al lettore che sa riconoscere bene un'allusione al penultimo testo di *La bufera e altro, Piccolo testamento*: «non è lume di chiesa o d'officina/ che alimenti/ chierico rosso, o nero.» (vv. 5-7). E bastino questi pochi esempi per la gran messe di autocitazioni e autoallusioni che percorrono la trama della maggior parte dei testi da *Satura* ad *Altri versi*. Naturalmente non si tratta solo di intertestualità interna: «In *Quaderno di quattro anni* si dispiega - come in nessun luogo di OV - una fittissima rete a strascico di echi intertestuali e di nuclei autoriflessivi...»⁶⁸ scrive Bertoni, menzionando Rimbaud, Campana, Kafka, Nietzsche, Bergson, Schopenhauer,

67 Butcher 2002.

68 Bertoni 2019, p. 131.

Boutroux, Eliot⁶⁹, Pound⁷⁰, Sestov, Beckett, Borges, Rilke, Hardy⁷¹, Svevo... ma il discorso può naturalmente espandersi a tutta la produzione tarda.

Vedremo nel prossimo capitolo come tutti gli elementi menzionati sopra si evolvano e si sviluppino nel libro che chiude la carriera artistica di Montale, ma l'opera di Montale non si chiude con *Altri versi*, né con la pubblicazione dell'OV che termina con le *Poesie disperse*. Nel 1991, un decennio dopo la morte del poeta, Annalisa Cima pubblica l'edizione del tanto discusso *Diario postumo*, contenente 30 poesie attribuite al poeta; nel 1996 esce l'edizione definitiva con 84 poesie, dotata della prefazione di Angelo Marchese e l'avallo filologico di Rosanna Bettarini, che conferma la stesura della raccolta tra il 1969 e il 1979, e spiega come le poesie fossero state sigillate in diverse buste numerate proprio al fine di costituire un'opera postuma⁷². La raccolta suscita fin da subito delle critiche da parte di studiosi come Dante Isella e Maria Antonietta Grignani, che fra l'altro accusa *Diario postumo* di «enormi cadute di tono» che non sarebbero state consone allo stile e alla lingua consueta di Montale, come scrive in un ricordo personale su Gina Tiozzi, la domestica del poeta, pubblicato dal sito del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia:

Il che credo possa spiegare le discrasie, le enormi cadute di tono del cosiddetto *Diario postumo*, della cui autorialità e autografia è lecito dubitare, e per me lo è stato da quando i presunti originali vennero mostrati, ma in vetrine ermeticamente chiuse, a Lugano nel

69 Il primo scritto su Eliot risale al 1933, Omaggio a T.S. Eliot, in «Circoli» III, n. 6, Genova, novembre-dicembre 1933, pp. 50-51 (poi in SM1, pp. 495-496). In seguito apparvero *Eliot e noi* («L'Immagine» I, n. 5, novembre-dicembre 1947, pp. 261-264, poi in SM1, pp. 713-719), *Buon viaggio, Mr. Eliot* («Corriere della Sera», 28 dicembre 1947, poi in SM1, pp. 719-722), *Il poeta T.S. Eliot premio Nobel 1948* («Corriere della Sera», 5 novembre 1948, poi in SM1, pp. 764-766), *Invito a T.S. Eliot* («Lo Smeraldo» IV, n. 3, Milano, 30 maggio 1950, pp. 19-23, poi in SM1, pp. 983-892), *Ricordo di T.S. Eliot* («Corriere della Sera», 6 gennaio 1965, poi in SM1, pp. 2691-2695) e *Un'aria di casa* («Corriere della Sera», 17 febbraio 1972, poi in SM1, pp. 2994-2995); non si può non accennare all'influenza che il poeta inglese ebbe, soprattutto per il primo Montale, quello degli *Ossi*, dai quali, fra l'altro, lo stesso Eliot aveva pubblicato la traduzione inglese di *Arsenio* approntata da Mario Praz nella sua rivista «The Criterion» (Cataldi-d'Amely 2003, p. 203).

70 Su Pound Montale scrisse *Fronde d'alloro in un manicomio* («Corriere della Sera», 3 marzo 1949, poi in SM1, pp. 789-793), la recensione a Pound 1963 («Corriere della Sera», 19 novembre 1953, poi in SM1, pp. 1592-1598), *Ezra Pound* («Corriere d'Informazione», 26-27 aprile 1958, poi in SM1, pp. 2133-2137), *Il moralismo «naturale»* («Corriere della Sera», 19 dicembre 1965, poi in SM1, pp. 2762-2766) e il necrologio *Esule volontario in Italia* («Corriere della Sera», 3 novembre 1972, poi in SM1, pp. 2996-2999).

71 Per i rapporti con Hardy si veda Barile 2017b, e naturalmente il *Quaderno di traduzioni* a cura di Enrico Testa, in QT, che riporta fra l'altro l'interessante intervento del poeta in Montale 1968.

72 Si veda nello specifico quanto scrive in *Diario postumo*, p. 89.

1997. Falsi autografi, e non di una sola mano.

[...]

Per l'edizione critica dell'Opera in versi a cura di Gianfranco Contini e Rosanna Bettarini furono da noi inviate a Firenze tutte le fotocopie dei moltissimi testi che erano stati depositati all'archivio di Pavia. Bettarini, che aveva lavorato su quelle fotocopie, venne una sola volta a Pavia, mi pare nell'estate del 1979. Il che forse spiega il suo abbaglio sui presunti autografi del *Diario postumo*⁷³.

Nello stesso 2014 un'altra importante pubblicazione sancisce definitivamente l'inautenticità di *Diario postumo*: si tratta del volume di Federico Condello, che a tal proposito termina affermando risolutamente come gli stessi «autografi non risultano conciliabili con la grafia di Montale» e come l'intero impianto della raccolta, sul piano retorico e stilistico, «contraddice platealmente le abitudini espressive e le tecniche compositive di Montale»⁷⁴; nello stesso anno si tiene un convegno a Bologna sulla questione, dai cui atti è risultato un volume pubblicato nel 2016 che conferma, da voci autorevoli come quelle dei curatori Condello, Garulli e Tomasi e di altri come Scaffai, Casadei e Paola Italia, l'inautenticità del libro pubblicato da Annalisa Cima⁷⁵. D'altro canto anche chi ha inizialmente letto il *Diario postumo* come raccolta autentica non ha potuto non constatare la sostanziale differenza di stile tra questi versi spuri e il tono consueto della «"nicchia" comico-satirica» dominante nell'ultima stagione poetica montaliana⁷⁶, oltre al fatto che è veramente poco credibile come solo un testo di *Diario postumo* tratti il «problema religioso, al centro di tutta l'opera di Montale, e in particolare degli ultimi quattro libri»⁷⁷

Dopo la pubblicazione di *Diario postumo*, nel 2006, Renzo Cremate e Gianfranca Lavezzi, sulla base di manoscritti approdati al Centro Manoscritti di Pavia a partire dal 2004, fanno uscire un ultimo autentico volume postumo di poesie montaliane, intitolato *La casa di Olgiate* dal testo posto in apertura e risalente al 1963.⁷⁸

73 Grignani 2014, pp. [1-2].

74 Condello 2014, p. 421.

75 Condello-Garulli-Tomasi 2016.

76 Marchese 2006d, p. 480: «Lo stile è quello inconfondibile dell'ultima stagione, colloquiale o diaristico che dir si voglia; e non sarebbe difficile cogliere i palesi od occulti rimandi intertestuali che tramano il discorso. Ma i motivi essenziali dell'opera, la sua temperie sentimentale e fantastica, il suo tono poetico-musicale sono di sicuro nuovi e si allontanano dalla «nicchia» comico-satirica in cui si è soliti rinchiudere, debitamente etichettato, il grande Vecchio.»

77 Ivi, p. 497.

78 CO.

La nuova silloge, dotata di apparato critico e con qualche foto dei manoscritti posta tra l'introduzione e l'edizione dei testi, contiene 56 componimenti di cui alcuni in stato di abbozzo, altri usati come pre-testo per poesie di *Quaderno di quattro anni* e di *Altri versi* e altri ancora testi poetici perfettamente definiti e autonomi che non sono entrati in OV forse per il semplice motivo che il poeta non ha fatto in tempo ad allestire una nuova raccolta prima della morte. Le poesie per la verità vanno ascritte quasi tutte al triennio 1978-1980, come specificano i curatori⁷⁹, e si collocano perciò in contemporanea a quelle che confluiranno in *Altri versi*. Pertanto ancor più significativo appare il confronto dei componimenti di *La casa di Olgiate* con quelli dell'ultima raccolta edita in vita, che permette così di comprendere meglio le scelte di accoglienza ed esclusione operate dal poeta, di queste poesie «disperse, extravaganti o dimenticate, che l'autore intese deliberatamente escludere o forse, in qualche caso, non fece in tempo ad allegare alle raccolte pubblicate in vita»⁸⁰. In piena consonanza con *Altri versi* va messa in risalto la tendenza all'epigramma, al pezzo brevissimo, spesso arricchito da una *verve* ironica che si esprime nella punta finale e che naturalmente non disdegna l'autorironia comune d'altro canto a tutto il Montale da *Satura* in poi, come abbiamo già discusso sopra parlando delle raccolte precedenti, e a centro del distico intitolato [XI] *G. Pascoli*⁸¹: «Gli è mancata purtroppo l'autoironia/ (la più importante che sia)»; sempre in consonanza con *Altri versi* è presente la tensione metafisica, indirizzata alla satira dei saperi scientifici e alla loro pretesa di poter spiegare la realtà in maniera univoca e con una certezza assoluta. In quest'ottica metafisico-teologica e anti-scientista vanno letti [XXIV] *Dell'universo, la città di Dio...*⁸², [XXVII] *Si parla e si straparla...*⁸³, [XXIX] *Nel campo della scienza...*⁸⁴, [XXXV] *Ipotesi*, [XXXVI] *Dopo Bendandi*, [XXXVII] *È quasi certo che il pianeta Giove...*⁸⁵, [XXXIX] *Se anche si scoprisse...*, [XL] *Quando la Scienza avrà esaurito...* e *Un tutto che sia il Nulla...*⁸⁶, [XLIII] *Mai fu dimostrato che il mondo...*, [XLIV] *Gli ultimi rimasugli della Creazione...* e [XLV] *Non c'è dubbio che*

79 CO, p. VII.

80 Ivi, p. V.

81 Ivi, p. 14.

82 Ivi, p. 29.

83 Ivi, p. 32.

84 Ivi, p. 34.

85 Ivi, pp. 41-43.

86 Ivi, pp. 45-47.

sia...⁸⁷, [LII] *Una zuffa di gas...*⁸⁸, [LV] *Scienziati tedeschi* e [LVI] *A tempo perso*⁸⁹, fermo restando il fatto che molti altri testi toccano di scorcio temi filosofici e, in particolare, ontologici, interrogandosi sul senso dell'esistenza umana.

Di fondamentale importanza, anche ai fini dello studio di *Altri versi*, è la presenza di figure della memoria, ormai fantasmi di cari estinti materializzatisi grazie al potere poetico dei versi, che collocano la maggior parte di questi pezzi in linea con le due sezioni, metafisica e memoriale, di *Altri versi*: ritroviamo così Bibe a Ponte all'Asse, dedicatario del noto epigramma della prima parte di *Le occasioni*, in [X] *Per aver servito agli avventori...*⁹⁰, e che «pare che andrà in galera»; Ezra Pound in [XVIII] *Dietro front*⁹¹; il «cagnuolo Galiffa» in [XIX] *Nessuno ha mai visto in viso...*⁹²; Clizia, a cui allude la memoria in [XXI] *Uscimmo sul bow window o qualcosa di simile...*⁹³, e che è richiamata nominalmente in [XXVI] *Siamo imprigionati in un'allegoria...*⁹⁴, mentre è rievocata in [XXVIII] *Squilla il telefono...*⁹⁵ attraverso l'amica Giovanna Calastra, figlia della proprietaria della pensione Annalena richiamata in [XXI] e presente già in *Interno/esterno* di *Altri versi*, di cui probabilmente le poesie di *La casa di Olgiate* su Clizia costituiscono gli ipotesti; sempre a Clizia si riferisce [XLVIII] *Nella veranda...*⁹⁶; a Mosca è dedicato [XXXI] *Quando entro nel cimitero...*⁹⁷, e anche questo testo probabilmente elaborato in parallelo tematico con i tre componimenti di *Altri versi* dedicati alla moglie morta; infine in [XXXIII] *C'è chi vive con un piede di là...*⁹⁸, rievoca la figura di Charles Singleton, il «Patròlogo», mentre è intento a vedere in una piazza di Firenze la recita di una commedia «del Lasca» (lo scrittore cinquecentesco Anton Francesco Grazzini, autore anche della raccolta di novelle *Le Cene*).

I testi di *La casa di Olgiate*, come si è detto, rappresentano un prezioso documento per la comprensione e lo studio di *Altri versi*, ma possono anche leggersi

87 Ivi, pp. 49-52.

88 Ivi, p. 59.

89 Ivi, pp. 62-63.

90 Ivi, p. 13.

91 Ivi, p. 23.

92 Ivi, p. 24.

93 Ivi, p. 26.

94 Ivi, p. 31.

95 Ivi, p. 33.

96 Ivi, p. 55.

97 Ivi, p. 36.

98 Ivi, p. 39.

come raccolta autonoma, soprattutto per la coerenza e l'unità stilistica, tendente sempre più all'epigramma venato di un sarcasmo disilluso e volto a porre questioni, domande, osservazioni che non possono che rimanere aperte; significativamente questo sembra essere il messaggio estremo di Montale, sul valore della poesia nel mondo contemporaneo dominato da una visione panscientifica in cui la tecnologia e i mezzi di comunicazione di massa regnano sovrani e sembrano sempre più farsi portavoce di una verità facile e banale, recuperando in un modo tutto particolare, l'antico connubio di poesia-filosofia già leopardiano; da un lato il compito della poesia è quello di rievocare le figure evanescenti del passato ormai disintegrate nel flusso del tempo, contro cui solo l'arte pare resistere, dall'altro la sua funzione è quella di interrogarsi sulla natura invisibile e sulle ragioni di questo tempo e di tutta la realtà fisica, che non può essere spiegata in meri termini matematici se non nel suo aspetto esterno, sensibile e, pertanto, illusorio; alla poesia dunque l'arduo compito di portare avanti un'investigazione sulla verità ultima, in partenza destinata alla sconfitta come lo *Streben* faustiano nel capolavoro di Goethe, ma che ha il suo più genuino valore per la pretesa gnoseologica in se stessa.

2. *Altri versi*. Un libro doppio tra metafisica e ricordo

2.1. Teologia negativa e memoria: un libro poetico in due parti.

Altri versi vede la luce nell'edizione critica dell'OV a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, uscita presso Einaudi, nella prestigiosa collana *I Millenni*, nel 1980. Complessivamente si tratta di 74 nuovi testi, organizzati in due sezioni, frutto dell'ordinamento dei due curatori, che nel frattempo avevano raccolto i testi manoscritti e dattiloscritti che sarebbero entrati a far parte della nuova raccolta, come testimoniano anche gli epistolari⁹⁹. Nelle prima sezione sono contenuti 41 testi, considerando le due parti di *Rimuginando* come un unico componimento, mentre 33 testi sono inseriti nella seconda sezione, di carattere prevalentemente memoriale e ricco di richiami a figure del passato biografico del poeta e dove è individuabile una ulteriore organizzazione in una prima parte relativa a ricordi personali e ad amici (da *All'amico Pea* a *La gloria o quasi*), una seconda dedicata alle antiche muse della poesia montaliana, in ordine rispettivamente Mosca, Clizia e Annetta (da *Mi pare impossibile...* ad *Ah!*).

La maggior parte dei testi è composta nel triennio 1978-1980, come mostrano sempre gli epistolari con Contini e soprattutto con Bettarini, con poche eccezioni tra cui *Nixon a Roma* (in *Altri versi* II), che è del 1969¹⁰⁰, e quindi si tratta di componimenti che si pongono fin da subito come una sorta di appendice a *Quaderno di quattro anni*, essendo stati composti a ridosso della pubblicazione dell'ultima raccolta.

Come è evidente anche dall'organizzazione dei testi, questi non rispettano un criterio cronologico, né tanto meno hanno una pretesa diaristica, che sarebbe ravvisabile solo leggendo i testi nell'ottica di un'appendice a *Diario del '71 e del '72* e *Quaderno di quattro anni*. In effetti la prima sezione, a uno sguardo scevro da schemi aprioristici,

⁹⁹ Si veda *Montale-Contini*, pp. 268-279 (lettere 100-105) e i biglietti riportati in Bettarini 2005; pur non riguardando direttamente la raccolta finale, si confrontino anche *Montale-Solmi*, contenente lettere che giungono fino al 1980.

¹⁰⁰Bettarini 2005, p. 366.

appare quasi per intero calata in una dimensione atemporale di riflessione metafisica, possibile anche a causa dell'isolamento del poeta ormai anziano, costretto nel suo appartamento fiorentino, e si potrebbe leggere quasi come un lungo monologo del poeta con se stesso, svolto per frammenti e impressioni registrate senza tener conto dell'elemento diaristico-temporale. Va comunque messo in rilievo che già i curatori dell'OV si erano espressi chiaramente al riguardo, come scrivono in appendice alla loro edizione critica:

Montale si trova ad aver messo insieme una nuova raccolta di poesie non inferiore alle sue precedenti, e pure illibata per i lettori della presente opera. Non diremo che si tratti di una raccolta involontaria, ma in rapida dilatazione sì, per obbedienza a un felicemente sorprendente stimolo di fecondità. Le è rimasto il titolo inappariscente che ci è sembrato il più montaliano possibile (*Altri versi* è già l'intitolazione di una sezione minore di *Ossi di seppia*), ma la sua organizzazione, che riflette alcuni punti ben fissi dell'autore, era soggetta, dopo ciascun arrivo, a un aggiustamento in cui si rifletteva la nuova proporzione, continuamente ritoccata, di quel rapporto tra vincolo e libertà che si è segnalato più sopra. La sua divisione in due sezioni vuol rispecchiare la duplice organizzazione assunta dall'ultimissima poesia di Montale, per un verso stabilendo la prevedibile continuità col linguaggio e la tematica inaugurati da *Satura* nell'ostentata intenzione di «non-poesia» e comunque di non-lirica, ma per altro verso ripensando, sobriamente quanto elegiacamente, la propria vita senza più l'amarrezza inconsolabile di chi registra il «male di vivere» o, più tardi, la salvezza improbabile di un'istantanea o lungamente attesa epifania, bensì con la saggezza a suo modo retrospettiva di chi è vissuto col ritmo lento di cui parlano i *Diari*.¹⁰¹

Riguardo al titolo scelto dai curatori per la raccolta, si è proposto l'accostamento alla sezione finale di *Movimenti* in *Ossi di seppia*, intendendo «*Altri versi*» come «versi nuovi, aggiuntivi»¹⁰²; tuttavia non andrebbe trascurato il doppio senso insito in questo binomio, per cui «altri versi» potrebbe indicare, analogamente a espressioni come «per certi versi» e «per molti versi» proprie dell'italiano, un differente modo di fare, un qualcosa in più, affermando così un primato di ulteriorità che intenderebbe staccare con decisione *Altri versi* dall'esperienza diaristica di *Diario del '71 e del '72* e *Quaderno di quattro anni*, cosa che d'altronde è evidente a partire dall'organizzazione della raccolta.

¹⁰¹OV, p. 835.

¹⁰²Bertoni 2019, p. 135.

Fra l'altro sono gli stessi curatori che, nella nota al testo riportata, insistono sul gioco di parole col titolo, «per un verso stabilendo [...] ma per altro verso ripensando...», indice delle intenzioni polisemiche del binomio «*Altri versi*», comunque tutto montaliano, tanto per l'uso già in *Ossi di seppia*, quanto per la provvisorietà e ulteriorità che ricorda anche quel «e altro» che completava il titolo della terza raccolta.

Va comunque messo in rilievo come il fatto che molti aspetti organizzativi del libro vadano attribuiti ai due curatori della raccolta e di OV «non esime peraltro dal considerarlo con pieno diritto accanto alle altre raccolte, dato che, come quelle, esso rispecchia *in toto*, nel testo e nella struttura, la volontà dell'autore, anche nei casi in cui essa si manifesta accettando proposte altrui. *Altri versi* non forma quindi un'appendice al libro poetico montaliano, ma un suo capitolo affatto nuovo, e sistematore...»¹⁰³.

Sempre De Rosa scrive, riguardo alla già dichiarata divisione in due parti del libro da parte dei curatori, che

La caratteristica strutturale *Altri versi* è la sua divisione in due parti, la prima «'escatologica'» e la seconda «della memoria». La bipartizione tematica, tra testi gnomici, meditativi, "speculativi" e testi rievocativi o che comunque attingono al passato, è più profonda di questa sua ragione contenutistica, poiché riflette anche altre distinzioni primarie tra i due gruppi di testi (già accennate da Bettarini e Contini), e tali da rendere possibile definire *Altri versi* un libro dall'identità bifronte.¹⁰⁴

Anche Laura Barile, sottolineando la contrapposizione tra «la prima parte escatologica e la seconda memoriale»¹⁰⁵, notava come la poesia-prosa montaliana di *Altri versi* continuava a rispondere a precise e «imprescindibili leggi fonico-ritmiche»¹⁰⁶.

Va comunque assegnato a Francesco De Rosa il primato di aver definito analiticamente i vari aspetti di *Altri versi*. Egli individua nella prima sezione «una tematica metafisico-religiosa (religiosa ovviamente per contenuti, non per certezze di

103De Rosa 2000, p. 415.

104Ivi.

105Barile 2003, p. 401.

106Ivi.

fede)»¹⁰⁷, relativamente alle questioni che l'io lirico, novello *everyman*¹⁰⁸, pone alla divinità, in modo per lo più implicito; «La ricchezza di personificazioni del divino, cioè delle sue figure e delle sue maschere (anche in senso teatrale)» che pur avendo un «valore conoscitivo» restano «etichette che danno un volto cangiante, dubbioso e spesso ironizzato, alla teologia negativa montaliana»¹⁰⁹; la ripresa dell'elemento retorico del mondo-teatro di origine barocca, un tratto già frequente da *Satura* in poi; infine l'aspetto essenzialmente gnomico e speculativo di tale discorso, che comunque si risolve spesso in una conclusione aperta e dubbiosa, con domande prive di risposta e il predominio del «forse» su ogni affermazione definitiva della realtà¹¹⁰.

La seconda sezione di *Altri versi* invece introdurrebbe nell'ultimo Montale una rilevante novità, quella del ritorno delle figure femminili che animavano il canzoniere montaliano da *Ossi di seppia* a *Satura*. Se Annetta ricompare come «oggetto di esclusiva rievocazione malinconica, creatura leopardiana morta giovane e perciò “cara agli Dei” (secondo un titolo), mentre insomma si specializza nell'elegia (sommamente compiuta nell'ultimo testo, *Ah!*), e intorno a lei prevalgono i tempi del passato, il ritorno di Clizia è trionfale»¹¹¹. Il piccolo canzoniere cliziano, non ordinato secondo la cronologia di composizione e vero e proprio unicum su questa figura all'interno della produzione dell'ultimo Montale, conta ben 11 testi, da *Il mio cronometro svizzero aveva il vizio...* fino a *Credo*. Il ritorno di Clizia coincide con il recupero del senso salvifico di questa figura, spogliata della sua aura di sacralità e solennità tragica, e ora calata in una realtà prosastica e quotidiana, che però non le toglie nulla del valore soteriologico che la caratterizzava in principio e che si esprime soprattutto nell'ultimo testo, *Credo*, per mezzo dell'indicazione di un «terzo status» tra la vita e la morte. Come la Beatrice dantesca, «A lei si addice perciò l'inno, la lode (sempre dantesca, da *Vita nuova*), nelle forme della rievocazione celebrativa e dell'atto di fede»¹¹².

De Rosa conclude soffermandosi sullo stile e ragionando sul passaggio da un pluristilismo, dominante soprattutto da *Satura* a *Quaderno di quattro anni*, a un

107 De Rosa 2000, p. 415.

108 Cfr. *Postilla a "Una visita"*, in OV, p. 707.

109 De Rosa 2000, p. 416.

110 Ivi, p. 417.

111 Ivi.

112 Ivi, p. 418.

monolinguismo «che ritaglia una zona lessicale omogenea, media, né colloquiale né aulica, ma ricca ad es. di termini concettuali astratti, e ricostruisce entro questa zona, e per così dire su scala ridotta, registri tonali differenti»¹¹³, e che va verso la realizzazione di un «sublime prosastico e quotidiano... raggiunto senza gli strumenti della tradizione».

A detta di Bertoni tutta la prima parte «potrebbe essere considerata uno spazio poetico di matrice e d'indole filosofiche, ove Montale mette in campo il principio di fondo di tutta la filosofia kantiana, secondo cui l'uomo è l'unico essere che è in grado di porsi domande alle quali non sa rispondere»¹¹⁴, alludendo in particolare modo a testi come *L'inverno si prolunga, il sole adopera...* e a *Tempo e tempi II*.

La prima parte potrebbe essere dunque letta, tenendo conto anche di quella tendenza al monolinguismo individuata da De Rosa, come un lungo monologo o discorso a più riprese che tenti di fare i conti con la tradizione della lirica filosofica che risale a Leopardi, nella tradizione letteraria italiana, ma che ha i suoi grandi rappresentanti novecenteschi in Europa, con T.S. Eliot, Kafka (di cui si rintracciano allusioni tra i testi, cfr. *infra*) e Beckett. Un monologo che altro non è che la mancata realizzazione del dialogo con un'entità metafisica superiore, unica ad essere in grado di svelare le verità ultime dell'esistenza, ma che non dà risposte, costringendo l'io lirico che si pone domande a costringersi nel regno del «forse», una delle parole chiave di *Altri versi*, come mostreremo nel capitolo successivo (cfr. 3.6).

113 Ivi, p. 419.

114 Bertoni 2019, p. 136.

2.2. La prima parte di *Altri versi*.

Occorre adesso vedere nello specifico la struttura e il contenuto di ciascun testo della raccolta, in modo da offrire una ricognizione specifica di ogni elemento di *Altri versi*, così da poter affrontare, nel capitolo terzo, gli elementi tematici, stilistici e concettuali della raccolta in un'ottica comparativa.

L'ultima raccolta di Montale si apre con ... *cupole di foglie da cui sprizza...*,¹¹⁵ un breve testo di 6 versi che molto ricorda i modi di composizione del primo Montale, sia per la concentrazione e la densità semantica sia per il motivo del viaggio. La poesia, datata «12/3/77», è conservata in un dattiloscritto donato personalmente dall'autore a Gianfranco Contini. Lo stesso dattiloscritto contiene *A Claudia Muzio*, datata «10/II/78» e, sul verso, *Quel bischero del merlo è arrivato tardi...*, datata invece «15/II/77» e cassata a penna. È quindi immediatamente visibile come anche *Altri versi* risponda ad un'organizzazione consapevole e volontaria da parte dell'autore, che non si è limitato soltanto a sistemare i testi in maniera diaristica seguendo l'ordine cronologico di composizione.

Il componimento registra in epigrafe «*Verso Tellaro*», in corsivo (in realtà correzione a penna del precedente «*Tellaro*» che si trova effettivamente nel dattiloscritto, cfr. Bettarini 2005, p. 346), che denuncia fin da subito il motivo del viaggio che verrà esplicitato nell'ultimo verso, rivelando il punto di osservazione dell'io poetico, cioè il treno. La località di Tellaro è un piccolo borgo sul mare, frazione del comune di Lerici, in prossimità delle Cinque Terre, luogo tanto caro alla memoria dell'infanzia del poeta e sfondo principale degli *Ossi di seppia*. L'apertura del testo, introdotta dai puntini di sospensione, con i quali pure si chiude, circonda l'esperienza della vista del paesaggio campestre e marino in un passaggio *in medias res* quasi un'istantanea fugace vista dai vetri della locomotiva¹¹⁶.

115 Tutte le citazioni dalle poesie di *Altri versi* sono tratte dall'edizione critica di OV o dall'edizione accresciuta a cura di Zampa, TP 1984 (è eventualmente segnalato).

116 Riguardo al primo verso, l'introduzione improvvisa presenta uno strano effetto di immediatezza visiva che è con molta probabilità una ripresa dei *domes of leaves* dalla quarta strofe (v. 28) di *In Country Sleep*, poemetto pubblicato per la prima volta nel 1947 da Dylan Thomas, poeta gallese in

L'io lirico elenca in asindeto una serie di elementi del paesaggio, vissuti come una rivelazione, ricollegandosi all'esperienza epifanica della poesia delle prime tre raccolte montaliane, tanto che la stessa «polifonia di limoni e di arance» (v.2) è un chiaro richiamo al testo introduttivo degli *Ossi di seppia, I limoni*, dove gli agrumi del titolo assurgono a una funzione rivelatrice e vivificatrice; la sacralità virginale del paesaggio è rimarcata dall'aspetto marino dei versi 3-5, dove la «spuma» marina del v. 4 è ridefinita attraverso la metafora «cipria di mare che nessun piede/ d'uomo ha toccato o sembra,...» (4-5)¹¹⁷. La precarietà dell'istante epifanico è rimarcata con più forza dall'*enjambement* tra i versi 5-6, che segnala con rammarico la fine alla vista idilliaca: «ma purtroppo/ il treno accelera...»¹¹⁸. Questo istante epifanico oltre a essere correlato ai due frutti, è però strettamente legato alla vista del paesaggio, una sorta di *locus amoenus* con cui si apre anche in parallelo alla prima raccolta¹¹⁹, *Ossi di seppia*, quasi a volerne sottolineare la circolarità in vista della pubblicazione di OV, operazione di ripensamento di tutta la produzione precedente in una chiave unitaria (che qui ancora

lingua inglese letto e tradotto da Montale (si veda ad esempio *Quinta poesia* nel *Quaderno di traduzioni*, in OV, p. 752): «The nightbird lauds through nunneries and domes of leaves». Il poemetto è stato poi raccolto nel volume del 1952 *In Country Sleep and other poems*.

117 Al lettore montaliano salta subito all'occhio la presenza del significativo agrume degli *Ossi di seppia*, che segna l'epifania di risveglio e di vitalità nel grigio dell'esistenza umana e che qui è accompagnato dalle arance in una «polifonia di colori»: cfr. *I limoni*, v. 20-21: «qui tocca anche a noi poveri la nostra parte di ricchezza/ ed è l'odore dei limoni.» Da notare l'uso della metafora musicale, che è allo stesso tempo sinestesia, per indicare la varietà di colori tra i frutti degli alberi; la *polifonia* è infatti propriamente un procedimento di esecuzione della musica a più voci, che suonano o cantano contemporaneamente intersecando due o più linee melodiche. La combinazione tra aspetto visivo e aspetto uditivo tenta di trasmettere una ricca immagine di insieme e nello stesso tempo di comunicare la forza vivificatrice di quella visione, che agisce come una melodia basata sulle leggi dell'armonia.

118 Il momento epifanico dura un attimo ed è immediatamente cancellato dall'accelerazione del treno che impedisce all'io lirico la visione del quasi primigenio e incontaminato paesaggio naturale. Il treno in Montale ha già assunto valore negativo, se si pensa alla celebre *Addii, fischi nel buio, cenni*, tosse nel quinto dei *Mottetti*, seconda sezione di *Le occasioni*. In quel caso il treno, non menzionato se non per mezzo degli sportelli, partecipa dell'automatismo di cui si accusa la folla nel contesto della stazione. All'interno di *Altri versi* è in *Tergi gli occhiali appannati* (cfr. OV, p. 691), poesia dedicata alla defunta moglie Drusilla Tanzi, che il treno acquista una simile funzione negativa assurgendo a simbolo del tempo che fugge: «ma il treno non rallenta per ora la sua corsa» (v. 13). Come ha notato anche la Duretto (Duretto 2017a, p. 23) il treno che preclude la vista del paesaggio è già presente negli *Scritti sull'arte* (SM 2, 1455-1456).

119 Per il *locus amoenus* si veda Arvigo 2005, che ha indagato proprio su questa tipologia di paesaggio in poesia in relazione alle prime due raccolte dell'opera poetica montaliana. Anche John Butcher collegava l'epigramma ai testi degli *Ossi*, ed è interessante quanto scrive a tal proposito: «It momentarily heralds a return to the 'sublime' poetry of the past and in particular of *Ossi di seppia*. But the illusion is short-lived. Just as the reader is lulled into the music and imagery of the poem, everything abruptly finishes with the words: 'purtroppo / il treno accelera...'. The message is unmistakable: this is no longer the age of intense lyricism, the acceleration of science and technology (symbolized by the 'treno') has rendered such writing impracticable.» (Butcher 2002, p. 99).

una volta si conferma «classica» o comunque legata alle forme e ai modi di una tradizione ben consolidata). Emerge qui la volontà di rintracciare una direttrice comune in tutto il percorso poetico della sua lirica, tortuoso e variegato, forse ricordandosi della non dissimile operazione già praticata da Saba di riunire nel *Canzoniere* testi di natura e di origine diversa.

Un primo commento a questa poesia è stato offerto da Orelli¹²⁰, mentre recentemente la poesia è già stata commentata da Ida Duretto¹²¹. Rispetto a Duretto 2017a però, a noi pare opportuno mettere in evidenza come i puntini di sospensione a inizio e fine lirica non vogliono evocare una «sospensione onirica» (ivi, p. 23), semmai, se di sospensione si tratta, è quella del tutto reale dell'improvvisa visione offerta dal finestrino del treno (che non è nominato, ma di cui si suppone la presenza dall'ultimo verso) di una natura edenica e apparentemente incontaminata. La percezione del *locus amoenus*, legato al ricordo epifanico del limone (qui accompagnato anche dalle arance), è tutta reale in Montale fin dall'esperienza degli *Ossi*: è la civiltà moderna che non è più in grado di dare spazio alla realizzazione di un rapporto con la natura, ma questa sussiste comunque, pur in tutta la sua estraneità; e non a caso la visione del paesaggio naturale è sottratta proprio dalla velocità della locomotiva, che indifferente nel suo incessante moto meccanico e artificiale si fa artefice di questo distacco.

La poesia è costituita da sei versi, in prevalenza endecasillabi piani (vv. 1, 3, 5), con l'eccezione del v. 2, un tridecasillabo e il v. 4, un dodecasillabo, mentre l'ultimo verso è un quinario, più breve certamente con lo scopo di mettere in risalto l'accelerazione del treno accentuata anche dalla scelta di terminare in sdrucchiola¹²², provocando così un duplice e molto efficace effetto di scarto con i versi immediatamente precedenti e di tempestiva anticipazione della chiusa. Le scelte metriche del componimento hanno suscitato l'attenzione di Bertoni che definisce il testo un «autentico paradigma metrico di una delle tecniche preferite dal Montale ultimo, un giro prosodicamente variegato attorno all'endecasillabo, con una pulsione esplicita verso l'ipermetria e una clausola breve, in questo caso in quinario sdrucchiolo»¹²³.

120 Orelli 1984.

121 Duretto 2017a, pp. 21-23.

122 Duretto 2017a, p. 23.

123 Bertoni 2019, p. 137.

Non sono presenti rime e rime interne, ma una sottile corrispondenza di assonanze e consonanze percorre questi versi. Per prima cosa il concatenarsi assonanzato di sillabe in «i» secondo lo schema *li-ni-di li-ni-di* a v. 2: « polifonia di limoni e di arance»; a v. 3 l'allitterazione in «v»: «velo evanescente». Inoltre si noti la quasi rima «... spùma/ ... nessùn...» tra i versi 3-4 e che cade in entrambi i casi sulla decima sillaba (il v. 4 è un dodecasillabo secondo il computo delle posizioni, ma si può intendere come un endecasillabo tronco ipermetro per il legame di consonanza e quasi rima col verso precedente). Infine la consonanza del gruppo «tr» tra il sesto e il settimo verso, con evidente scopo di rimarcare lo scattare del treno e la sua corsa nel tempo, utilizzando sia l'opposizione ritmica tra distensione e ritenzione metrica (endecasillabo e senario), sia l'*enjambement*, che crea un attimo di sospensione in contrasto alla velocità evocata dal nesso «tr»: «ma purtroppo/ il treno accelera...».

Quel bischero del merlo..., il componimento successivo, anch'esso senza titolo, è un distico di apparente estrema semplicità che segna in epigrafe «Notiziario ore 9 a. m.» con ovvio intento ironico. I due versi, isolati e autonomi nella loro struttura sintattica suggellata in entrambi dal punto fermo, sono una sorta di calco dei titoli del notiziario. È da questo punto di vista che si svela la frecciata contro la pratica giornalistica di trasformare in notizia degna di rilievo ogni cosa, anche la più banale, come, nel caso del distico in questione, il fatto che i piccioni abbiano già mangiato tutto lasciando il merlo ritardatario a bocca asciutta. Tra le possibilità di lettura, vale la pena ricordare che il merlo è l'animale nel quale il poeta si identifica in alcune lettere¹²⁴, ma può allo stesso tempo assurgere a figura di escluso della società, rappresentata dai piccioni. Dal punto di vista formale il distico è sicuramente debitore dell'epigramma di Marziale, la cui influenza era evidente già in *Satura*, ma che Montale conosceva già alle origini della sua esperienza di poeta¹²⁵.

Questi due versi, un dodecasillabo e un endecasillabo, sono fittamente percorsi

124 Si veda *passim* l'epistolario *Montale-Tanzi-Tiozzi*, ma cfr. a proposito di questo distico anche Butcher 2002, p. 99-100, che propone di leggerlo come epilogo al primo componimento: «The blackbird of the following epigram ('Quel bischero del merlo é arrivato tardi...') may represent the poet. If this is indeed the case, then the whole short text can be read as a sort of epilogue to '...cupole di fogliame da cui sprizza...' [...] The 'piccioni', analogous to the terrible 'automi' of 'Addii, fischi nel buio, cenni, tosse...' (OC), are now in firm control. Nothing is left for the poet.»

125 Cfr. *Quaderno genovese* in SM 2, p. 1285 e titolo di *Xenia*.

da giochi fonici; il primo è caratterizzato da una consonanza della vibrante *r*, che si sdoppia in due serie di suoni paralleli *er-er ar-ar* (bischero, merlo, arrivato, tardi) conferendo, oltre a un ritmo saltellante, unità ed equilibrio sonoro al verso; questa serie è forse replicata nell'endecasillabo dalle tre sillabe con la affricata postalveolare (piccioni già mangiato) che vogliono forse imitare onomatopeicamente il suono della masticazione. Va aggiunto che l'effetto comico del distico poggia, oltre che sulla sonorità saltellante dei versi, sicuramente sull'epiteto tributato al merlo. Il termine è un regionalismo toscano che indica volgarmente il genitale maschile, ma può essere usato popolarmente per indicare una persona sciocca (cfr. la voce in Gradit); naturalmente in quest'ultima accezione è utilizzato da Montale.

La poesia successiva, *L'inverno si prolunga, il sole adopera...*, ci trasporta nuovamente in seno ai modi dell'ultimo Montale. Il testo è trasmesso dal dattiloscritto donato dall'autore agli editori di OV, datato «1978». La poesia è risolta in quattro periodi, dei quali il primo (vv. 1-2), di natura constatativa, appare distaccato dal filo del discorso dei tre seguenti: «L'inverno si prolunga, il sole adopera/ il contagocce.» Segue una domanda retorica sulla quale poggia il significato di base del testo. Con pungente ironia l'io lirico si mostra stupito della facilità con cui gli uomini, che si innalzano a «padroni e forse inventori dell'universo» (v. 3) sono poi così propensi ad affidarsi ai ciarlatani «che funghiscono ovunque» (v. 5)¹²⁶ per farsi spiegare qualsiasi fatto o

126 La prospettiva cosmica che porta ad appellare gli uomini «padroni e forse inventori dell'universo» ha certamente un che di irrisorio, di sarcastico, forse mediato, per la poesia, dalla critica all'antropocentrismo leopardiano, anche e soprattutto per quel *forse* posto al centro tra i due appellativi volto ad accrescerne l'effetto straniante. A contribuire all'abbassamento ironico è però l'uso di sintagmi propri del parlato quotidiano: il costrutto «non è strano che...» e il «comprenderne un'accia» decisamente colloquiali e il verbo *funghire* a v. 4 di uso informale seppur poco comune. Il termine *funghire* è usato una prima volta in *La bufera e altro*, in *Voce giunta con le folaghe* (vv. 42-45): «Memoria/ non è peccato finché giova. Dopo/ è letargo di talpe abiezione// che funghisce su sé... -». Un'espressione simile Montale la riutilizzerà in *Le storie letterarie*, nel *Quaderno di quattro anni*, riferendosi a Shakespeare visto come una *cooperativa* di autori elisabettiani: «A volte digerisce un plotone, tale altra/ distilla poche sillabe e butta un monumento/ nel secchio dei rifiuti. Produce come i funghi...» (vv. 7-9). È interessante notare però come nel primo utilizzo, il significato del verbo venga interpretato come «ammuffire» (Campeggiani-Scaffai 2019, p. 309) e non come «generare per gruppi compatti» (Bertoni-Gallerani 2015, p. 120); con quest'ultima accezione però si deve intendere il secondo utilizzo fatto in *Altri versi* del verbo *funghire*. Si aggiunga che pur non rappresentando un *hápax legómenon* nell'opera in versi complessiva di Montale, l'utilizzo di *funghire* è tale almeno nelle due rispettive raccolte; questo per ricordare come sovente l'autore, nel cesello dei suoi versi, scegliesse appositamente di distribuire degli *hápax*, uno dei tratti peculiari e costanti di tutta la sua produzione poetica, tanto da dedicarvi anche un testo poetico, raccolto nella seconda parte di *Poesie*

banalità - «un'acca» (v. 4) - che avvenga del mondo. Il discorso prosegue con ironia supponendo la probabilità che «i Numi» (v. 6) si siano stancati degli uomini «loro figli e pupilli» (v. 8) e che forse essi stessi «si siano a loro volta licenziati/ dai loro padroni, se mai n'ebbero» (vv. 10-11)¹²⁷. È qui che si introduce in *Altri versi* il tema metafisico-cosmologico, che avrà ulteriori sviluppi nei testi successivi. Il componimento si chiude con il monosillabo «Ma...», seguito dai puntini di sospensione che lasciano sospesa l'ipotesi. La conclusione è segnata da una triplice sospensione del discorso per mezzo dell'infrazione metrica di questa sillaba eccedente e isolata che infrange il ritmo e allo stesso tempo per l'uso della congiunzione avversativa accompagnata dai puntini di sospensione, tale da far pensare ad un ripensamento di quanto detto, lasciando aperta allo stesso tempo la questione sopra affrontata: l'autore spalanca così le porte della riflessione verso alternative possibili e conclusioni prive di delimitazioni, mirando fino all'ultimo a conclusioni aperte e problematiche. L'uso di questa particella di sospensione alla fine del componimento sarà ripresa con lo stesso effetto nel componimento che chiuderà la raccolta, anche se con una leggera variazione, sostituendo al «Ma» avversativo l'interiezione «Mah» accompagnata dal punto di

disperse (cfr. OV, p. 824). L'uso potrebbe essere stato ripreso dal v. 28 de *Gli emigranti nella luna*, nei *Nuovi Poemetti* di Pascoli, autore caro soprattutto al primo Montale: «Là sui monti funghito era l'altare».

127 Il tono ironico è incrementato dal richiamo ai «Numi», che apparirebbero stanchi degli uomini, «loro figli e pupilli». Anche quest'ultimo sintagma di tipo colloquiale è selezionato col fine di contribuire alla tramatura ironica del testo e di sminuire l'illusoria visione antropocentrica dell'universo. La scelta del termine plurale *Numi*, per riferirsi alla divinità, introduce nel libro uno dei temi fondamentali che percorrerà tutta la raccolta, ossia quello metafisico; forse però con la scelta del plurale, che ritorna a v. 9, Montale vuole anche mettere in evidenza la pluralità dei punti di vista religiosi e delle confessioni che convivono nel mondo e che fanno di ogni gruppo di credenti quello eletto dalla loro rispettiva divinità. Riguardo ai vv. 9-11, un'altra ipotesi è proposta alla domanda dei vv. 2-5. Forse sono proprio gli «Dei e semidei» ad essersi «licenziati/ dai loro padroni, se mai n'ebbero» (vv. 10-11). Questa seconda ipotesi suona certamente ambigua, soprattutto per la non chiara identità dei padroni, che si ricollega inoltre all'uso già fatto a v. 3 in riferimento agli uomini. Il senso della frase lascia a prima vista intendere che l'autore ipotizzi una qualche entità ancora più potente degli stessi «Dei e semidei», ma il doppiosenso si scioglie facilmente se si considera il tono volutamente straniante del testo e la coincidenza del lemma che ritorna circolarmente a quello del v. 3 svelando la vera identità di questi presunti padroni, non solo dell'universo ma anche degli stessi dei, ai quali attribuiscono una volontà tutta terrena. Dietro l'ironia si cela quindi la critica di Montale all'uso improprio e spesso strumentalizzato che si fa della religione. Tuttavia l'uso del plurale resta anomalo e, nel caso in cui Montale non si riferisca agli uomini e alla loro pretesa divinità, gli attributi numinosi vanno legati alle manifestazioni delle donne nell'universo poetico del poeta, per cui si veda la lirica *Divinità in incognito (Satura)*, vv. 14-24: «Io dico/ che immortali invisibili/ agli altri e forse inconsci/ del loro privilegio,/ deità in fustagno e tascapane,/ sacerdotesse in gabardine e sandali,/ pizie assortite nel fumo di un gran falò di pigne,/ numinose fantasime non irreali, tangibili,/ toccate mai,/ io ne ho vedute più volte/ ma era troppo tardi se tentavo/ di smascherarle.» Ma si pensi anche che già all'inizio degli *Ossi* era annunciata «qualche disturbata Divinità» de *I limoni*, v. 36.

domanda. L'apertura problematica e la provvisorietà di ogni questione affrontata è una costante nella raccolta ultima di Montale e si riflette unitariamente nel libro a partire dal titolo, come a voler significare la possibilità di una sempre ulteriore aggiunta e la possibilità infinita di ritrattazione su quanto proposto fino a quel momento dall'autore.

Vi è come una ritrosia a dare l'affermazione definitiva, ad ammettere una soluzione univoca e certa, a favore della polisemia dell'opera aperta. Questo senso di sospensione di ogni verità è il tratto principale di questa raccolta, nella prima sezione in particolar modo, come ha già riconosciuto Francesco De Rosa¹²⁸, ma anche poi in tutto il libro, che con la stessa formula è chiuso (cfr. *Ah!*) e a partire dal titolo stesso, *Altri versi*, come abbiamo detto sopra (cfr. 2.1), che in sé reca proprio quel senso di provvisorietà e di apporto ulteriore senza mai essere definitivo. Su questo senso di apertura, certamente diverso da quello praticato dal poeta genovese nelle prime tre raccolte, può in qualche modo aver influito da lontano la nuova cultura neoavanguardistica rappresentata da *Opera aperta* di Umberto Eco, uscita nel 1962, vero e proprio manifesto di quella nuova poetica¹²⁹. Il libro di Eco aveva avuto una certa fortuna e anche Montale, sempre attento alle novità artistiche del suo tempo, ne parla in relazione alle opere musicali e letterarie più recenti in un saggio raccolto nella seconda parte di *Auto da fè*, intitolato appunto *Opere aperte*¹³⁰, quasi un vero e proprio confronto a tu per tu con lo studioso, con cui il poeta pare concordare su molti punti.

Anche per questo testo, come per molti altri, si può far valere la definizione di Bertoni di «giro prosodicamente variegato attorno all'endecasillabo» (cfr. *supra*). Il componimento, che consta di 12 versi, ripropone con varie combinazioni misure che si discostano per eccesso o difetto dagli endecasillabi di partenza fino al decasillabo sdrucciolo del penultimo verso, colmato in qualche modo dalla sillaba isolata dell'ultimo.

Le pulci è il quarto componimento della raccolta. Il testo è trasmesso da un dattiloscritto con data «1974», contenente anche *Ipotesi II*. Il titolo richiama subito alla mente *The flea*, il componimento di apertura dei *Songs and sonnets* (edizione del 1635)

128De Rosa 1998, p. 67.

129Eco 1962.

130SM2, pp. 206-210.

di John Donne (1572-1631), il poeta metafisico inglese che, insieme a Shakespeare, è fra i grandi elisabettiani letti ed apprezzati da Montale fin dall'esperienza degli *Ossi*. Per il riferimento allo stesso poeta inglese, questo testo va messo in stretta relazione a quello immediatamente successivo, come una sorta di omaggio a Donne, la cui figura è in qualche modo patrocinante in quest'ultimo libro di poesia montaliano, tornando poi esplicitamente in *Interno/esterno* e in *Poiché la vita fugge...*, due testi della *Parte seconda*. Montale aveva inoltre composto una poesia, *Mescolare il mio sangue col tuo...*, che avrebbe dovuto fare parte della sezione *Motivi* (cfr. infra), ma che fu in seguito soppressa in quanto classificata come variante de *Le pulci*.

Il poeta, richiamandosi a *The flea*, domanda alla sua interlocutrice se non le sia mai capitato che una pulce mescolasse «in un frappé» (v. 4) il suo sangue con quello del poeta, assicurando loro, scrive, «l'immortalità» (v. 5)¹³¹, intendendo naturalmente in senso lato la conoscenza dell'evento tramandata ai posteri per mezzo della poesia che lo avrebbe celebrato¹³². Questo è, fra l'altro, il primo componimento di *Altri versi* ad introdurre la figura della donna come interlocutrice su modello della lirica amorosa, un aspetto da qui in poi ricomparirà costantemente per tutta la raccolta fino all'ultimo componimento; si tratta, in fondo, di un aspetto peculiare della poesia di Montale, presente lungo tutto l'arco della sua produzione non solo poetica.

Un verso centrale, «Così avvenne nell'aureo Seicento»¹³³ allude chiaramente

131 Il riferimento all'immortalità è assente nella poesia di Donne; si deve intendere come immortalità data dalla gloria poetica per la celebrazione di un evento, come il morso di una pulce, chiaramente insignificante ed esageratamente esaltato e amplificato. È dunque l'immortalità della gloria poetica che già ricevettero lo stesso Donne e la sua donna per mezzo della poesia e che adesso l'io poetico montaliano ripropone alla sua interlocutrice. Va interpretato dunque come un tocco di petrarchismo mitigato dall'ironia.

132 Nel giro dei cinque versi la domanda, naturalmente retorica, è rivolta a una donna non ben identificata. I vv. 2-3 sono modellati sul v. 4 della poesia di Donne: «And in this flea our two bloods mingled bee;» (Serpieri-Bigliuzzi 2007, p. 110). Potrebbe trattarsi di una funzione meramente lirica, un tu astratto, ma forse non è fuori luogo ipotizzare un ritorno a Clizia, vista la sua presenza più avanti in altri testi della raccolta. L'ammiccamento dritto alla poesia *The Flea* di John Donne non poteva che essere compreso da una studiosa di poesia qual era Irma Brandeis, che anzi a suo tempo aveva assunto un ruolo di mediatrice della cultura anglosassone e della poesia metafisica nei confronti della poesia del Montale delle *Occasioni* e della *Bufera*.

133 Il riferimento temporale è chiaramente rivolto all'esperienza di John Donne, ma la chiamata in causa dell'intero secolo è certamente espressione di un debito nei confronti di una pratica di fare poesia che Montale ha da sempre seguito con interesse (cfr. Campeggiani 2015), che fosse la lirica metafisica di Donne o quella ancora tardo-rinascimentale di Shakespeare (per cui cfr. Orlando 2001b, ma a ben vedere non solo la lirica, mentre per le traduzioni dei sonetti si veda Erspamer 1990). L'aggettivo «aureo» è una consuetudine per riferirsi ai secoli che hanno dato un lascito maggiore rispetto ad altri nella storia letteraria. Mai adoperato per la letteratura italiana del Seicento, che anzi proprio in questo

all'esperienza raccontata da Donne in *The flea*: il componimento del poeta inglese, in tre strofe di 8 tetrametri e pentametri alternati (24 versi totali), quasi tutti giambici e a rima baciata, focalizza la poesia su una pulce che mordendo sia il poeta sia l'amata avrebbe mescolato il loro sangue insieme precludendo alla loro unione matrimoniale (e sessuale); alla fine del componimento l'amata schiaccia la pulce contravvenendo al divieto del poeta, e giustificandosi col fatto che, con la morte della pulce, a loro due non è accaduto nulla; il poeta coglie allora l'occasione per manifestare la sua arguzia (non a caso si è parla a tal proposito di poesia del *wit*): è vero che la morte della pulce non li ha uccisi, ma allo stesso modo quando la donna si concederà a lui anche il suo onore non verrà meno, perché la loro unione non sarebbe diversa da quella già avvenuta, indolore, all'interno della pulce stessa: «'Tis true, then learne how false, feares bee;/ Just so much honour, when thou yeeld'st to mee,/ Will wast, as this flea's death tooke life from thee.» (si cita il testo adottato da Serpieri, fondato principalmente sull'edizione del 1635 in linea con l'edizione critica di Grierson (1912), ma accogliendo numerose varianti dai manoscritti e dalle stampe seicentesche: cfr. Serpieri-Bigliuzzi 2007, p. 112).

I restanti quattro versi finali, introdotti da un «ma» forte che segna una svolta nel discorso, gettano uno sguardo alla situazione attuale riflettendo sull'ultima parola del primo periodo, «immortalità» (v. 5), mentre il v. 6 «Così avvenne nell'aureo Seicento» nella sua unità funge da cesura tra le due parti della poesia e tra l'esperienza di Donne e quella contemporanea dell'io lirico montaliano. «Ma oggi nell'età del tempo pieno/ si è immortali per meno» (vv. 7-8)¹³⁴, scrive con evidente sarcasmo, pur constatando che il

secolo ha il suo momento di crisi, è invece utilizzato nelle storie della letteratura inglese (*golden age*, equivalente di *Elizabethan era*) e spagnola (*siglo de oro*) per riferirsi al XVII secolo (in ambito francese si utilizza invece *grand siècle*), epoca della composizione delle opere entrate a far parte del canone e considerate basilari per i successivi sviluppi della storia letteraria. Inoltre con *età aurea* ci si riferisce anche all'Età Augustea. Si aggiunga che lo stesso epiteto è utilizzato per il secolo precedente in un testo della seconda parte di questa raccolta, *Sono passati trent'anni, forse quaranta*, dedicata al critico Singleton (cfr. infra): «una noiosa farsa dell'aureo Cinquecento» (v. 3). Si noti poi che un'espressione di questo tipo, riferita ai secoli d'oro della letteratura e in particolar modo alla poesia, si ritrova ancora in un altro componimento di Montale, datato «7/4/69» nel dattiloscritto conservato nel fondo di Pavia e incluso nella seconda parte di *Poesie disperse* (OV, p. 801): «La poesia consiste,/ nei suoi secoli d'oro,/ nel dire sempre peggio/ le stesse cose. Di qui l'onore e il pregio.» (vv. 1-4). Escludiamo però che il «per meno» del v. 8 de *Le pulci* corrisponda al «dire sempre peggio» a v. 3 della poesia «dispersa», che invece intende riferirsi alla rielaborazione sapiente e originale delle forme, dei temi e dei *topoi* appartenenti alla tradizione. Un analogo sintagma è presente, riferito al Trecento, in una poesia di *Quaderno di quattro anni, Sulla spiaggia* (v. 7): «Si volle ridiscendere fino al secolo d'oro,/ al Trecento, al Cavalca, chi più se ne ricorda.»

¹³⁴L'espressione «età del tempo pieno» al v. 7 va ovviamente intesa in senso sociale ed economico, e si rivolge criticamente alla civiltà industrializzata e capitalistica che fa un uso massiccio e sistematizzato

tempo continua a fuggire, forse ancora più in fretta che nelle epoche passate: «e i secoli/ non sono che piume al vento.» (vv. 9-10). La conclusione con la metafora finale posta come *flumen in clausula*, ricorda il verso finale di *Arsenio* negli *Ossi di seppia*, «e il vento la porta con la cenere degli astri»; entrambe le clausole sono forse modellate sul verso conclusivo del carme 70 di Catullo: «*in vento et rapida scribere oportet aqua*», anche per l'approccio disfattista e pessimista con cui si affidano al vento i rispettivi oggetti poetici (i secoli in *Le pulci*, le occasioni epifaniche in *Arsenio*, le parole della *mulier* al suo amante nel carme catulliano). Inoltre, come ha messo in evidenza Roberto Orlando¹³⁵, quest'ultimo verso contiene certamente un'allusione a una tra le più celebri arie del *Rigoletto* di Verdi nel sintagma «come piume al vento» (è la celebre aria del Duca; si veda nel libretto di F.M. Piave, atto III scena 1: «La donna è mobile/ qual piuma al vento,/ muta d'accento - e di pensier.»). Se si riporta la citazione nel contesto della tragedia imminente, il richiamo all'aria del Duca mette ancor di più in evidenza l'indifferenza dello scorrere del tempo nella poesia di Montale, allo stesso modo in cui lo spensierato personaggio verdiano lo è nel clima funesto e tempestoso del finale dell'opera. Se da un lato la presenza delle piume conferma l'allusione verdiana, questa non esclude una più sapiente combinazione con il verso finale del carme catulliano e di *Arsenio*, proprio in virtù della loro natura insieme explicitaria e sentenziosa.

Sempre Orlando ha messo in evidenza come le allusioni montaliane vadano intese nell'ottica di quell'arte allusiva di cui ha parlato per primo Giorgio Pasquali¹³⁶ e sulla sua cui scorta ha discusso più ampiamente Gian Biagio Conte¹³⁷. Vale la pena

del lavoro in ore dei salariati adottando un sistema «full time»; tuttavia a noi sembra che la critica sia rivolta più all'espansione di questo concetto di «tempo pieno» a tutti i vari ambiti della vita sociale (in altre parole l'influenza che il sistema capitalistico e industriale ha sulla vita quotidiana), che non ammette più la distrazione (*l'otium*) se non come perdita di tempo o come riposo fisico per riacquistare le energie. Il v. 8 è di più difficile interpretazione, ma, sostenendo che «si è immortali per meno», Montale probabilmente gioca sulla parola «immortalità» intendendola come «fama» (perché il termine si ricollega a quello del v. 5, che è messo in relazione con la poesia o la gloria poetica), e sulla facilità di ottenerla in contesti come quello, forse, pubblicitario o televisivo (su cui si è già sottilmente pronunciato in questa raccolta, nell'epigrafe di «*Quel bischero del merlo...*»). A questo punto il discorso si trasformerebbe in una proposta di riflessione sulla poesia o comunque sul lavoro intellettuale, che sarebbe sminuito da una società e da un pubblico sempre meno disposto a impiegare il proprio tempo in opere intellettuali qualitativamente maggiori di quelle offerte dall'industria culturale; si tratterebbe comunque di una constatazione di un abbassamento di livello, in ambito culturale, avvenuto rispetto al passato (di cui si fa portavoce l'esempio di Donne). Per quanto riguarda l'ultimo verso cfr. l'introduzione alla poesia.

135 Orlando 1998, p. 106 e p. 119 n. 12.

136 Pasquali 1968, p. 275.

137 Conte 1979.

riportare il passo relativo all'*arte allusiva* in Montale:

più che di *emulatio*, si potrebbe parlare di contesto del superamento, nel quadro dell'«arte allusiva», secondo l'espressione di Pasquali, che mentre presuppone nel lettore la competenza necessaria per la comprensione dei riferimenti, segnali di una *Weltanschauung* propria di altri autori, del pari esprime chiaramente il suo rifiuto e la dichiara, magari, improponibile del presente. È un pretesto, insomma, per la definizione di un proprio mondo e di un'ideologia; senza che si assista a un confronto, come sarà poi, situazionale, e tematizzato.¹³⁸

Sui legami con la cultura inglese si tenga innanzi tutto presente che Montale possedeva una copia della *Storia della letteratura inglese* di Mario Praz (ed. 1937), autografata dallo stesso studioso (cfr. CFM, p. 245), che può avere influito nella costituzione di un canone letterario inglese di riferimento, tenendo presente anche che per anni Praz ha esercitato in Italia un ruolo di importante mediatore della letteratura anglofona sia con studi di vario genere sia con traduzioni. Si vedano inoltre Barile 1990 e Sielo 2016, ma quest'ultimo si concentra principalmente sul Montale traduttore in rapporto a Eliot, Emily Dickinson, Shakespeare, Melville, Hardy, Blake, Pound, Hopkins e Yates. Per il rapporto con John Donne e la poesia barocca, pur se in riferimento a *La Bufera e altro*, si vedano Gigliucci 2004 (che cita l'esempio di *The Flea*, ma in genere analizza il rapporto tra poeti e petrarchismo nella tradizione europea fino al Novecento, ponendo particolare attenzione sul caso di Montale) e soprattutto Campeggiani 2015 (il rapporto con Donne è messo in evidenza rispetto a *L'ombra della magnolia*, *Ezekiel saw the Wheel...*, *Voce giunta con le folaghe*, *Ballata scritta in una clinica* e *Iride*). In quest'ultimo articolo si tratta anche del modo in cui Montale intende il barocco letterario in termini estetici e il rapporto tra simbolo e allegoria, sulla scia di T.S. Eliot e Paul Valéry, in riferimento a Dante e alla poesia metafisica inglese del '600, ossia in «un'ottica anticrociana» (ivi, p. 44). Tutte premesse, queste, che vanno prese in considerazione anche dopo l'inversione di rotta da *Satura* in poi, soprattutto qualora si rimettessero in gioco, come in questo caso, riferimenti espliciti a un poeta come Donne, che ha assunto un ruolo preponderante nello sviluppo della lirica di Montale. Inoltre l'influsso di Donne (e della poesia metafisica) si deve intendere anche come miscuglio

138 Orlando 1998, p. 108.

di sacro e di profano e nell'interesse per tematiche teologiche o, appunto, metafisiche: «[nella *Bufera*] Si avverte un fermento di sacro e profano che ricorda l'uso che Donne faceva del simbolo, quand'anche teologico e tratto dalla dottrina» (ivi, p. 58). In *Altri versi*, come già nel *Quaderno di quattro anni*¹³⁹, questa attenzione per le tematiche metafisiche, escatologiche e cosmologiche è uno dei fulcri tematici che anima l'ultima poesia di Montale¹⁴⁰. Allusioni a John Donne verranno fatte in altre tre poesie della parte II, in particolare in *Clizia dice* (v. 4), in *Interno/esterno* (v. 16) e in *Poiché la vita fugge...* (v. 24). Si veda inoltre una poesia postuma pubblicata in *La casa di Olgiate, Nel campo della scienza...*¹⁴¹, dove si fa evidente allusione a *The Flea* nei vv. 4-7.

Bisogna ancora ricordare la centralità simbolica che il vento assume in molti episodi della poesia di Montale, a partire dagli *Ossi di seppia*. Esso può assumere un ruolo anche vivificatore come, limitandoci alla prima raccolta, in *In limine* (v. 1: «*Godi se il vento ch'entra nel pomario*») e *Corno Inglese*¹⁴², ma prevalentemente si manifesta come elemento negativo, talvolta letale, per esempio nel primo testo del trittico *L'agave sullo scoglio* dove è legato all'arsura: «*O rabido ventare di scirocco/ che l'arsiccio terreno gialloverde/ bruci;*» (vv. 1-3), o in *Arsenio*, soprattutto nell'ultimo verso, già citato sopra. Si ricordi inoltre l'associazione tra la bufera e la Seconda Guerra Mondiale nella terza raccolta di poesia. Associato qui alla tempesta funerea dell'ultimo atto del *Rigoletto*, dove l'ululato del vento è reso da un coro nascosto dalla scena e i fischi sottili sono imitati dalle acute note dei violini, il riferimento non può che accrescerne il senso negativo di metafora del tempo, che con la sua rapina porta indifferentemente via ogni cosa.

L'identità dell'interlocutrice non è chiara, ma potrebbe con molta probabilità trattarsi di una rievocazione di Clizia/ Irma Brandeis, vista soprattutto l'allusione colta, per di più in riferimento a un grande poeta inglese (si veda la nota ai versi di riferimento) e considerando che la stessa Clizia ritornerà in altre poesie di questa raccolta. Quel che comunque si può dire, in una interpretazione complessiva della poesia, è che il tono della domanda rivolta alla donna è ironico e scherzoso, e

139 De Rosa 2000.

140 Cfr. anche Barile 2003.

141 CO, p. 34.

142 Cfr. Biasin 1983 e Biasin 1985.

presuppone un *no* come risposta. Il verso centrale (v. 6), lapidario, ricorda che nell'aureo Seicento era avvenuto invece che una pulce fondesse il sangue di due amanti (John Donne e la sua donna) nel suo corpo e segna così il contrasto tra l'esperienza passata, di cui si connota la domanda retorica dei vv. 1-5, e quella presente dei versi successivi. La seconda parte infatti (vv.7-10), introdotta da un «ma» semanticamente forte, come detto sopra, cambia in parte il tono, che diventa critico nei confronti della società moderna e dell'uso che questa fa del tempo e dell'idea di immortalità, pur se l'impostazione generale rimane ironica e pungente. Il verso finale, meraviglioso esempio di rielaborazione della memoria letteraria, va inteso anche in questa direzione di mitigare con un tono faceto la critica del poeta, senza escludere il sapore funesto che la citazione verdiana nasconde in sé.

Le pulci conta in totale 10 versi in cui prevale l'ottonario (versi 1, 2, 4 tronco e 10), che quasi come la tonica in una composizione musicale, è presentata all'inizio e circolarmente ritorna in chiusura dopo le varie modulazioni della melodia. Anche in questo caso potremmo parlare di impronta musicale nella poesia montaliana, che fin dall'esperienza precedente agli *Ossi risente*, spesso più nelle soluzioni stilistiche e formali che a livello tematico, della sua giovanile formazione da cantante che gli spianò la strada nella conoscenza del mondo della musica¹⁴³. Sono presenti poche rime, come si confà all'andamento discorsivo e prosastico della poesia (*Seicento* : *vento*, *pieno* : *meno*). La prima delle due soprattutto è, certamente, significativa. Manca anche il consueto tessuto di assonanze e consonanze che caratterizza il verso montaliano. Troviamo solo «suo sangue» (v. 2), e, sempre la *s*, ai v. 9-10: «anche *se* il tempo *si* raccorcia e i *secoli*/ non *sono*», le prime due entrambe in seconda sillaba atona, le altre due in sillaba tonica. Si deve riconoscere comunque un'insistenza generale della *s* lungo tutto il componimento che ne amplifica l'uso, simmetrico e cadenzato, fatto ai v. 9-10: «mescolando» e «suo sangue» (v. 2), «composto» (v. 4), «assicuri» (v. 5), «Così» e «Seicento» (v. 6), «*si*» (v. 8), «*se*», «*si*» e «*secoli*» (v. 9), «sono» (v. 10).

143 Per i legami tra Montale e la musica cfr. Assante 2019, Biasin 1983, Biasin 1985, Lonardi 2003a, e, per l'influenza della musica sulla versificazione, soprattutto Scudieri 2007; molto interessante anche Comitangelo 2016, per l'accostamento tra Montale e Amelia Rosselli, altra poetessa che nel Novecento italiano risente profondamente dell'influenza della scrittura musicale su quella poetica.

Anche il componimento successivo, *Prosa per A. M.*, è di ispirazione donneiana. A rivelarci l'identità della dedicataria, oltre l'esplicita denominazione a v. 8, sono gli stessi dattiloscritti, il primo (I) datato «1980» e inviato il 10 dicembre del 1979 a Rosanna Bettarini, intitolato *Prosa per Anne More*, il secondo (II) privo di datazione contenente anche un'annotazione a macchina: «Anne More moglie di John Donne, poeta che immortalò le pulci»¹⁴⁴. Il testo seguito nell'edizione di *Altri versi* del 1980 è quest'ultimo (II), con divisione in due strofe, la prima composta dai vv. 1-6, l'altra dai vv. 7-17. La prima redazione (I) invece non presentava divisione in strofe e conteneva alcune correzioni a penna, oltre alle seguenti varianti.

La poesia, pur essendo stata composta a distanza di quasi sei anni da *Le pulci*, vi è stata affiancata per il riferimento al celebre poeta metafisico inglese. Ciò ci dà la conferma dell'intenzione di Montale di costruire un nuovo libro di poesia con un ordine preciso e con una determinata volontà creativa; non deve ingannare il nome «inappariscnte» della raccolta e la suddivisione in due sezioni senza titolo, portando a credere ad una minore cura compositiva; entrambe le opzioni sono invece conformi a precise scelte di poetica, come anche la distribuzione dei testi secondo un ordine volontario e non casuale. Questo fatto implica perciò un tentativo di andare oltre l'esperienza diaristica delle precedenti due raccolte, dove «la creazione poetica» diventava «una scommessa rifatta e vinta giorno per giorno, senza più obbedire a un progetto preesistente», nella quale, al massimo, erano ammesse piccole eccezioni nella cronologia come nel *Diario del '71 e del '72* e delle corrispondenze interne fra i testi dei due *diari*¹⁴⁵.

Anne More (1584-1617), come si è detto, fu la giovane moglie di John Donne, poeta caro a Montale, morta per complicazioni legate al parto all'età di 33 anni. Nel 1579 Donne divenne segretario di Thomas Egerton, allora *lord keeper of the great seal*, e fu proprio durante quel servizio quinquennale che John conobbe la sua futura moglie, nipote della seconda moglie di Egerton e figlia di Sir George More, cancelliere dell'ordine della giarrettiera (*chancellor of garter*). Vista la non approvazione del padre di lei al matrimonio, John Donne sposò in segreto Anne nel 1601, cosa che costò al poeta la prigione e il sollevamento dal suo incarico di segretario. Da Anne ebbe 12 figli,

144 Bettarini 2005, pp. 347-348.

145 De Rosa 2000, p. 396.

5 dei quali morti in fasce¹⁴⁶.

L'indicazione del titolo come «prosa» è significativo perché rivela la tipologia stilistica adottata da Montale da *Satura* in poi (cfr. la poesia *Due prose veneziane* in *Satura*), ovverosia una scrittura poetica che tende alla prosa (o una poesia che tende alla non-poesia). La scelta di nascondere nel titolo il nome di Anne More con le iniziali potrebbe essere un riferimento criptato ad Arlenna/Annetta/Annecy, che compare variamente nella raccolta anche attraverso l'iniziale A, come ad esempio nell'ultimo testo della seconda parte; in effetti, la donna montaliana porta lo stesso nome di quella amata dal poeta metafisico inglese e potrebbe essere, questo, un tentativo di sovrapposizione, forse mediato lontanamente da un ricordo sveviano, cioè l'ossessione dello scrittore triestino per la lettera A, con cui inizia il nome di tutte le donne con un ruolo centrale nei suoi tre romanzi (Annetta Maller in *Una vita*, Angiolina e Amalia in *Senilità*, Ada, Alberta e Augusta Malfenti ne *La Coscienza di Zeno*).¹⁴⁷

La prima strofa è già di difficile decifrazione: l'io lirico riferisce di essere stato chiamato per uno spettacolo, ma, probabilmente per la lunga attesa del «turno» (v. 4) deve averci ripensato insieme a chi lo accompagnava (si deve supporre che l'interlocutrice sia Annetta, per quanto detto sopra?) ed è così rientrato a casa, «rincasando nel gelo e rimbucandoci/ là dove uscimmo per il nostro turno» (vv. 3-4). Già dal verso 1 si presuppone un *noi* dal «si fu chiamati», in riferimento alla sua probabile interlocutrice, e questo *noi* ritorna con più evidenza a v. 3 «rimbucandoci», v. 4 «uscimmo», limitatamente a questa prima strofa, tutta giocata su versi impersonali che isolano i due soggetti in un unico agente e non danno spazio a nessun altro personaggio. Non è infatti specificato da chi si riceve la chiamata. Sono proprio gli ultimi due versi della prima strofa (vv. 5-6) che rendono difficile collegarvi quanto descritto sopra: «si è incerti se tra il tutto e il nulla pesi/ onesta e necessaria la bilancia.»¹⁴⁸

146 Per una biografia del poeta inglese cfr. Bald 1970 oppure la ricca introduzione sulla vita e la poesia di Donne in Serpieri-Bigliuzzi 2007, pp. 5-84.

147 È noto che Montale sia stato uno tra i primi lettori di Svevo, come testimoniano le giovanili recensioni ai suoi romanzi; la prima, *Omaggio a Italo Svevo* (SM1, pp. 72-85) è del 1925, mentre all'anno seguente, il 1926, risale una più breve *Presentazione a Italo Svevo*, che ne ripete grosso modo i contenuti (ivi, pp. 94-99) e dove lo scrittore triestino è definito «una delle figure d'artista più concrete e significative del nostro tempo... in quanto riflette al pari di pochissimi altri gli impulsi e gli sbandamenti dell'anima contemporanea» (ivi, p. 72).

148 Il binomio «il tutto e il nulla» a v. 5 compariva già in una serie di poesie precedenti e tornerà, sempre in *Altri versi*, in *Le piante grasse*, al v. 16: «nel tutto/ nulla in cui viviamo...». Nello specifico, le

Si noti già da adesso l'uso insistito della dittologia antitetica che si unisce alla semplice congiunzione per acuire questa insistenza di aspetti e di atti simultanei che caratterizza tutto il componimento: «l'attesa fu lunga e a cose fatte» (v. 2), «rincasando nel gelo e rimbucandoci» (v. 3), «il tutto e il nulla» (v. 5), «onesta e necessaria la bilancia» (v. 6); nella strofa seguente le dittologie sono marcate anche dagli *enjambement*, «Retrocedendo ed avanzando» (v. 7), «sangue/ e inchiostro» (vv. 12-13), «la Poesia/ e l'Averno» (vv. 15-16), «Tra l'orrore e il ridicolo» (v. 17).

Riguardo ai versi 5-6, forse il poeta si interroga, incerto insieme alla sua compagna, se in tutto ciò che avviene nell'universo («tra il tutto e il nulla»), incluse le azioni umane che appaiono come banalità e vanità, non «pesi» l'influenza di un giudizio divino, di un demiurgo o un artefice che regoli in qualche modo incomprensibile tutto quanto, in maniera «onesta», in quanto infinitamente buono, come lo vuole la tradizione teologica che risale da Agostino alla scolastica medievale, fino anche a Descartes e poi alla filosofia teologica e neoscolastica del XX secolo, e «necessaria», termine più specificamente filosofico opposto a «contingente», che si considerava anche attributo essenziale di Dio. La bilancia è una chiara allegoria della legge (o potremmo dire un «correlativo oggettivo»!) oltre che del destino. Attributo della dea bendata, la Fortuna, nell'immaginario classico, qui la bilancia può assurgere a simbolo di una divinità che (forse) stabilisce tutto quanto avviene nel cosmo come un giusto giudice, ponendo in equilibrio su i due piatti azioni e fatti umani. E «bilancia» è, inoltre, parola chiave del componimento, tutto fondato sul gioco di alternanze e bilanciamenti doppi delle dittologie, che donano così un andamento oscillante alla lettura.

La seconda strofa è introdotta da un'altra dittologia: «Retrocedendo ed avanzando siamo/ al tempo in cui la dolce Anne More/ non resse all'undicesima gravidanza.» (vv. 7-9). Cosa voglia dire qui il poeta non è chiaro: forse vorrebbe

occorrenze precedenti sono le seguenti: in *Satura*, in *Dopo una fuga* [I] (v. 4): «tra il tutto e il nulla si annoiava»; in *Diario del '71 e del '72*, in *L'arte povera* (vv. 16-18): «È la parte di me che riesce a sopravvivere/ del nulla ch'era in me, del tutto ch'eri/ tu, inconsapevole.»; sempre in *Diario del '71 e del '72*, in *Il tuffatore* (vv. 15-16): «pietà per chi non sa che il nulla e il tutto/ sono due veli dell'Impronunciabile»; sempre in *Diario del '71 e del '72*, in *Sono pronto ripeto, ma pronto a che?...* (vv. 10-12): «Essere pronti non vuol dire scegliere/ tra due sventure o dueventure oppure/ tra il tutto e il nulla.», a cui in parte gli si può avvicinare anche l'espressione «Il mio non è/ nulla di tutto questo...» ai vv. 23-24 de *Il mio ottimismo* (*Diario del '71 e del '72*); in *Quaderno di quattro anni*, in *Le prove generali* (vv. 10-12): «A meno che/ le idee di tutto e nulla, di io e di non io/ non siano che bagagli da buttarsi via».

proporre un modello storico fondato sui corsi e ricorsi, su marce in avanti e indietro, nella prospettiva teleologica avanzata nei versi conclusivi della prima strofa e in riferimento alle condizioni di emergenza medica ritenute non del tutto dissimili da quelle del Seicento (cfr. vv. 10-11). Sta di fatto che in questi versi sta l'identificazione con l'epoca e la situazione vissuta dalla donna di John Donne, probabilmente a sua volta identificata idealmente con l'interlocutrice, attraverso cui si può spiegare la dedica del titolo. I versi 12-14 propongono ancora un'affermazione apparentemente disconnessa col resto del discorso: «Resta il mistero perché tanto sangue/ e inchiostro non poterono alla fine/ rendere degustabile il cacciucco.» L'io lirico si interroga sul perché il noto piatto livornese a base di pesce non sia stato reso degustabile da «sangue» e «inchiostro». Questi due elementi topici della poesia, stanno solitamente a indicare il sangue versato (la morte) e la scrittura di opere letterarie, ma posti qui in dittologia potrebbero inoltre fungere da monade concettuale volta a indicare la natura umana, composta figurativamente da questi due fluidi, l'uno a rappresentare la corporeità, l'altro ad indicarne l'aspetto intellettuale e la natura linguistica dell'uomo. Il poeta dunque si chiederebbe, con ironica malizia, perché gli esseri umani, con la loro doppia natura fisica e intellettuale, non siano riusciti, versando fiumi di sangue e inchiostro, a rendere piacevole il cacciucco.

Nei versi successivi si suppone un legame tra la «poesia» e la morte («l'Averno»), come risposta, attraverso un'altra domanda, ai tre versi precedenti. Questo permette di rileggere metaletterariamente la prima dittologia in relazione a questa seconda: sangue-Averno in quanto morte; inchiostro-poesia per indicare la poesia stessa e il suo contrapporsi alla condizione precaria degli uomini e delle cose del mondo, in quanto capace di sopravvivere nei secoli¹⁴⁹.

149 L'espressione «la Poesia/ e l'Averno con lei» è una variante di Xenia II. 4, *Con astuzia...*, dove al posto di <fauci di Mongimbello> metteva <dai fuochi dell'Averno> (Castellana p. 59). In *Satura II*, in *Quando si giunse al borgo del massacro nazista...*, VI lassa di *Dopo una fuga*, poemetto che narra il romanzo d'amore tra il vecchio Montale e Laura Papi, è presente un'espressione analoga ai vv. 16-17: «La poesia e la fogna due problemi/ mai disgiunti (ma non te ne parlai)», ricollegabile all'«avanspettacolo dell'inferno» del v. 13. Se l'Averno della *Prosa per A. M.* corrisponde alla fogna-inferno del VI movimento della *suite* per la Papi (cfr. v. 13 «Forse è l'avanspettacolo dell'inferno»), questi deve essere identificato nel male che domina la realtà, ossia l'inferno della vita quotidiana, da cui ci si può riscattare solo con la poesia. Una conferma di ciò si trova sempre in *Satura*, nel componimento *Le Stagioni*, dove a vv. 6-7 si legge: «... non nel fumo/ d'averno che lambisce i cornicioni», dove la realtà cittadina è trasfigurata in un ambiente infernale e sinistro. Non è da escludere comunque una lontana e ricercata eco del mito di Orfeo per il legame tra «la Poesia e

L'ultimo verso chiude con un'ultima dittologia il componimento: «Tra l'orrore e il ridicolo il passo è un nulla.»

Prosa per A. M. consta di 17 versi, prevalentemente endecasillabi, disposti in due strofe, la prima contenente i versi 1-6, la seconda i versi 7-17.

Sono endecasillabi i versi 2-6, con il v. 3 sdrucciolo, che caratterizzano quindi la prima strofa dandole un ritmo costante, solo interrotto dalla sillaba eccedente al terzo verso. Anche i versi 7, 10, 12, 13 e 14 sono endecasillabi. Dodecasillabi sono invece il primo verso (sdrucciolo) e l'ultimo, che, con la caduta dell'accento metrico una sillaba avanti, avvolgono circolarmente la sequenza endecasillabica donando quel senso di dissonanza a tutto il componimento che quasi ne annulla la musicalità avvicinandolo alla prosa (come da titolo). Sono dodecasillabi anche il versi 9 e 15, probabilmente con una funzione di anticipare la cadenza finale. Unica eccezione al tessuto composto da dodecasillabi e endecasillabi sono il novenario tronco, terminante con un nome che va pronunciato in inglese, Anne More /æn'mɔ:/ (se si legge all'italiana /'annə'mo:rə/ però diventa anch'esso un endecasillabo), l'alessandrino (v. 11) e il settenario tronco in penultima posizione con una funzione ritardante e separativa dei due dodecasillabi.

A *Prosa per A. M.* segue la prima piccola serie di *Altri versi, Motivi*. La divisione, da parte di Montale, in sezioni e sottosezioni delle sue raccolte poetiche è stata una scelta frequentata soprattutto nel periodo che va da *Ossi di seppia* (1925), contenente quattro parti come anche il secondo libro del 1939, a quello de *La Bufera e altro* (1956), che ne conta ben sette. Questa scelta di *dispositio*, dovuta a una importantissima scelta di poetica che permette di individuare e distinguere le varie parti da un punto di vista formale, metrico e concettuale, si è andata man mano rarefacendosi da *Satura* (1971) in poi, passando a una schematica bipartizione del quarto libro in *Xenia I e II* e *Satura I e II*, eliminando poi ogni sottosezione in *Diario del '71 e del '72* (1973), diviso appunto in due sole parti con i titoli rispettivamente di *Diario del '71* e di *Diario del '72*, fino alla totale soppressione di parti e sezioni in *Quaderno di quattro anni* (1977), dove le 111 poesie che vi erano raccolte si susseguivano senza soluzione di continuità.

l'Averno», scritte con la maiuscola quasi a incarnare due idee archetipiche e astratte rispetto al contesto.

Alla luce di ciò, appare tanto più significativa la scelta (operata non dal poeta ma dai curatori di OV, Contini e Bettarini, semmai in accordo con l'autore) di reintrodurre nell'ultimo libro non solo la divisione in due sezioni, ma anche quella di inserire delle piccole sottosezioni o cicli, come era avvenuto già negli *Ossi*, ad esempio nel caso delle *Poesie per Camillo Sbarbaro* e per la serie *Sarcofaghi*. Ma non sono l'unico caso e all'interno di questa strategia di disposizione vanno inclusi anche *Notizie dall'Amiata* nella quarta parte de *Le Occasioni*, che in parte può intendersi come un piccolo ciclo di tre poesie anche se è stato piuttosto interpretato come un unico testo in tre tempi (De Rogatis 2011, p. 268), i *Madrigali fiorentini* nella seconda sezione della *Bufera* e il ciclo di poesie *Dopo una fuga* nell'ultima parte di *Satura II*. Non rappresentano dei cicli invece *Botta e risposta I*, *La storia*, *La poesia*, *Botta e risposta II*, *Botta e risposta III*, *Due prose veneziane* (tutti in *Satura*), *A Leone Traverso*, *Due epigrammi* (entrambi in *Diario del '71 e del '72*), *Vivere* (in *Quaderno di quattro anni*), tutti componimenti in due tempi che si susseguono inoltre consequenzialmente senza l'interruzione di pagina tra la prima e la seconda parte in *Diario del '71 e del '72* e in *Quaderno di quattro anni*, mentre invece nei testi sopra citati in *Satura* questa separazione tra i due tempi del componimento viene operata nell'edizione a stampa anche con l'interruzione di pagina, come si evince dalla sistemazione in OV.

In *Altri versi* però, al di là di *Motivi*, che va inteso proprio come un piccolo ciclo di quattro testi, coesistono due soluzioni apparentemente contrastanti tra *Appunti* da un lato, che separa in due distinte pagine le due brevi poesie di cui si compone, e dall'altro *Rimuginando* e *I Nascondigli II*, dove invece si susseguono con l'unica interruzione rappresentata dal rigo bianco. Il tutto si spiega mettendo in evidenza che i due testi di *Appunti* sono dotati di un titolo proprio e perciò vanno intesi come due componimenti distinti, cosa che invece non accade in *Rimuginando* e ne *I Nascondigli II*, dove invece si tratta di due tempi diversi di uno stesso testo. Gli editori hanno quindi seguito in *Altri versi* il modello di sistemazione di *Diario del '71 e del '72* e *Quaderno di quattro anni*, e non quello di *Satura*.

In origine la serie *Motivi* avrebbe dovuto contenere cinque componimenti, dei quali uno in seguito fu eliminato. Le cinque poesie furono inviate a Rosanna Bettarini il 12 gennaio del 1979, in forma di due fogli dattiloscritti con il titolo «Motivi» vergato a

penna¹⁵⁰.

Il primo foglio, numerato con la cifra «1» contiene le tre poesie, contrassegnate da asterisco, indicazione usata da Montale per indicare l'appartenenza a una serie:

- *Forse non era inutile...*, contenente la notazione a penna «probabilmente da buttarsi via», ma in seguito incluso senza varianti in *Altri versi*.

- *Mescolare il mio sangue col tuo...*, il testo che, come detto sopra, è stato poi eliminato in quanto «classificato come variante alternativa alla poesia *Le pulci* e registrata nell'*Opera in versi*, p. 1144» (ibid.).

- *Costrette a una sola le sue punte...*, anch'esso incluso in *Altri versi* senza alcun cambiamento.

Il secondo foglio, numerato con la cifra «2» include le ultime due poesie:

- *Può darsi che sia ora di tirare...*, contrassegnata da asterischi e inclusa tale e quale in *Altri versi*.

- *Quando il fischio del pipistrello...*, contrassegnata invece dai segni «^{ooo}» equivalenti agli asterischi. Il componimento presenta una variante manoscritta per i versi 3-4, ed è cancellato con tratti verticali di penna. Nelle bozze di stampa è stata aggiunta una virgola al v. 5 dopo «comunicazioni».

Il primo componimento è *Forse non era inutile...* Questo breve testo in tre strofe apre la serie di quattro appunti. Il poeta si domanda se non sia del tutto inutile il dolore e la fatica a cui è destinata l'esistenza dei viventi. Infatti il discorso non è riferito unicamente agli esseri umani: la seconda strofa mostra uno «pseudo merlo orientale» che forse la pensa proprio come il poeta, mentre fischia nella sua gabbia e imita la voce umana. Il destino di fatica e dolore delle creature è naturalmente un derivato del pensiero di Leopardi, forse in Montale unito anche alla conoscenza di Schopenhauer. La figura del merlo in qualche modo rappresenta una saggezza o una *docta ignorantia* che agli uomini è negata, nel loro compiangersi per la «tanta fatica» e il «tanto dolore».

La terza strofa pone un parallelo tra «chi fischia di più» e «chi fischia di meno», che può per un attimo far pensare nel primo caso ai volatili e nel secondo agli uomini, tuttavia l'ultimo verso scioglie ogni dubbio, indicando entrambe le azioni come

150 Bettarini 2005, p. 348.

tipicamente umane, e rivelando così il significato allusivo di *fischiare*, certamente legato alla sofferenza.

La struttura retorica del testo rientra nel genere della riflessione ipotetica e senza risposte definitive¹⁵¹. È introdotta dal «forse», parola chiave dell'ultimo Montale, che si ripete anaforicamente in apertura della seconda strofa, mostrando i due termini di paragone, poi unificati nella terza. L'apparente semplicità del testo, a una lettura più attenta, rivela infatti una struttura dialettica, costituita da una tesi-dubbio sul destino di dolore dell'uomo e sul valore non inutile, nonostante tutto, dell'esistenza (I strofa), una antitesi-dubbio che nega la prospettiva antropocentrica e la allarga includendo le altre creature, di cui il merlo orientale è solo un rappresentante (II strofa), un tentativo di sintesi e di risposta, che però non dà alcuna certezza né afferma alcuna verità, limitandosi alla semplice constatazione: «c'è chi.../ e c'è chi...» (III strofa).

Inoltre si deve mettere in evidenza la costruzione attenta e il procedere per parallelismi anche all'interno delle strofe, in qualche modo una *mise en abîme* della struttura della poesia che sfrutta perciò l'anafora a questo scopo: «tanta fatica/ tanto dolore» (vv. 2-3) e poi il già menzionato «c'è chi.../ e c'è chi...» (vv. 9-10).

La poesia è costituita da 11 versi diseguali distribuiti in tre strofe, la prima di 3, la seconda di 5, l'ultima di 3. La prima strofa è costituita da un settenario sdrucchiolo e da due quinari, uniti dall'anafora; la seconda strofa da un quinario, da un settenario tronco, un novenario, un settenario e ancora un novenario (il quinario lega ritmicamente la prima alla seconda strofa, che è poi costituita dall'alternanza tra settenario e novenario); la terza strofa, formalmente da un settenario tronco, da un ottonario e di nuovo da un settenario, ma nella lettura la congiunzione «e» a v. 10 può essere assorbita dalla sillaba tronca del verso precedente creando una sequenza di settenari piani: dietro il ritmo franto è nascosta una struttura ritmica più armoniosa. Il testo non presenta particolari assonanze e giochi fonici ulteriori a quelli già assorbiti nella struttura anaforica del testo. Si può segnalare l'assonanza «merlo orientale» e la quasi rima *meno* : *umano* ai vv. 10-11.

Costrette a una sola le sue punte... è un breve epigramma di quattro versi che,

¹⁵¹ De Rosa 2000, pp. 416-417.

alla maniera di quello precedente, pone un parallelismo tra l'uomo e un animale. Stavolta però è l'animale, l'aragosta per la precisione, a costituire il primo membro del parallelismo. L'aragosta, dopo aver costretto a una sola le sue punte si rifugia «dove non si esce». Ma per l'uomo questa possibilità di assottigliarsi e nascondersi non è possibile, e se anche lo fosse, l'alternativa tra le due opzioni sarebbe del tutto inutile in quanto l'uomo non saprebbe comunque che fare «o dentro o fuori», all'interno di un rifugio o nel mondo esterno.

Come nel testo precedente, il poeta sembra voler mettere in evidenza la distinzione tra la reazione istintiva degli animali nei confronti del mondo e della vita e quella degli uomini, di continua incertezza e sempre tendente all'infelicità e allo sconforto. La brevità (della forma) di questo testo gnomico e il confronto con la sicurezza del mondo animale (del contenuto) addolcisce in qualche modo la sua amarezza di fondo, così come la rima baciata alla fine, che contamina l'epigramma con la filastrocca, secondo schemi già frequentati dal poeta¹⁵².

I quattro versi della poesia sono, in ordine, un endecasillabo (se si legge con diafele in «a | una»), un dodecasillabo, un tredecasillabo (quinario e ottonario) e ancora un dodecasillabo, tutti piani. La rima è presente solo ai versi 3-4, *assottigliarsi : farsi*. Si può notare una sottile trama di sibilanti sorde e sonore: «sola», «sue», «aragosta s'imbuca», «si esce», «questione», «assottigliarsi», «saprà», «farsi».

Un altro testo ipotetico che ha in comune col primo dei *Motivi* l'incipit dubitativo è *Può darsi che sia ora di tirare...*: qui «può darsi», mentre il primo testo era introdotto dall'analogo «forse». Anche questo epigramma è costituito da soli 4 versi, ancor più simmetrici di quello precedente perché perfettamente bipartiti in due periodi distinti. Il primo è una domanda indiretta, in cui il poeta si domanda se sia il momento di «tirare/ i remi in barca per il noioso evento.» È probabile che «il noioso evento» sia riferito al sopraggiungere della morte, ma potrebbe anche trattarsi del tanto invocato Giudizio Universale, che compare nella poesia di Montale da *Satura* in poi e che sarà rievocato proprio nel testo immediatamente successivo (cfr. *Quando il fischio del pipistrello...*).

152 De Rosa 2000, pp. 416-417.

Il secondo distico è costituito invece da una domanda diretta, introdotta da una formula del linguaggio quotidiano, «ma perché», che ne evidenzia ancor di più la natura conativa, spontanea. Sembra che qui l'io lirico voglia correggersi da quanto espresso nella prima strofa del primo dei *Motivi*, dove il dubbio protendeva verso una visione dell'esistenza umana non del tutto inutile e fine a se stessa, pur mantenendosi nell'indecisione. Adesso il dubbio è riproposto in tutta la sua insolubilità e la domanda è priva di risposta: «Ma perché fu sprecato tanto tempo/ quando era prevedibile il risultato?» Nella prospettiva cosmica della poesia teologica dell'ultimo Montale è lecito interpretare la domanda in questo modo: il poeta si chiede perché l'universo, il tempo e lo spazio con esso, sia stato creato, se era già prevedibile tutto quanto sarebbe successo? Questo dilemma pone un'ulteriore e conseguente domanda: se la divinità sapeva che tutto sarebbe avvenuto a questo modo che senso aveva avviare la creazione e ripetere una seconda volta gli eventi dalla virtualità della mente di dio alla realtà sensibile? E, preso atto del fatto che ogni cosa nel cosmo appare come una perdita di tempo, necessariamente volta al disfacimento, perché il mondo è stato creato così pieno di difetti se la divinità aveva il potere di crearlo in modo migliore?

Si tratta di un componimento di quattro versi, endecasillabi (1, 3) e dodecasillabi alternati (2, 4). L'unica rima, interna, è quella tra i versi 3 e 4, *sprecato : risultato*. Si segnala l'assonanza nasale tra le parole «evento» e «tempo» alla fine dei versi 2 e 3, l'insistenza della vibrante *r* tra i versi 1 e 2 («Può darsi che si ora di tirare/ i remi in barca per...») e quella della dentale sorda tra i versi 3 e 4 «sprecato tanto tempo/ ... risultato?»).

Anche *Quando il fischio del pipistrello...*, ultima poesia del ciclo di *Motivi*, si apre con una domanda che si distende nei primi quattro dei sei versi totali. Il poeta si domanda chi darà notizia del Giudizio Universale «agli invischiati/ del Grande Affare», quando sarà il momento. Per allora, gli uomini saranno privi di «comunicazioni», ignari persino di essere in vita: «in dubbio se malvivi vivi o morti» (v. 6).

Il tema del Giudizio percorre la poesia montaliana fin dagli *Xenia* poi inclusi in *Satura*. Interessante è notare come il «pipistrello» evocato al primo verso compaia già nella poesia degli *Xenia* riferito a Mosca: «Erano ingenui/ quei furbi e non sapevano/ di

essere loro il tuo zimbello:/ di essere visti anche al buio e smascherati/ da un tuo senso infallibile, dal tuo/ radar di pipistrello.» (*Xe* I, 5, vv. 6-11, cfr. OV, p. 285). E sempre Mosca è la referente delle poesie dove si accenna al Giudizio Universale¹⁵³. Si tratta dello *xenion* immediatamente precedente (*Xe* I, 4) in cui il poeta, rivolgendosi alla moglie defunta, le ricorda di un tipo di fischio che i due avevano concordato per riconoscersi, eventualmente, nel mondo dei morti o dopo il sopraggiungere del famoso Giudizio. L'occorrenza dello stesso lemma è significativa: qui «fischio del pipistrello» (v. 1), in *Xe* I, 4 «un fischio, un segno di riconoscimento» (v. 2). Limitandoci agli *Xenia*, anche in *Xe* I, 11 si allude, stavolta letteralmente, al «Giudizio Universale» (v. 4), annunciato al poeta dal ricordo delle risate della moglie («lo scoppio delle tue risate», v. 2). C'è comunque da dire che i versi 1-2 sono una palese autocitazione e rielaborazione da una poesia del *Quaderno di quattro anni, Le ore della sera* (cfr. nota)¹⁵⁴.

153 Il motivo è tratto ovviamente da *Apocalisse* 8-11,15, in cui è riferita la visione di sette angeli che suonano ognuno di loro una tromba il cui suono provoca avvenimenti straordinari (grandine e fuoco, il mare diventa sangue, caduta degli astri, inaridimento della terra...): «*Et vidi septem angelos, qui stant in conspectu Dei, et datae sunt illis septem tubae.*» (*Ap* 8,2, nella versione latina di Girolamo o *Vulgata*).

154 Per tutto quanto si riferisce a Mosca, va inoltre segnalata un'occorrenza importante del pipistrello, forse all'origine dell'ispirazione montaliana, in *Les Fleures du Mal* di Baudelaire, in una delle famose poesie intitolare *Spleen*, la LXXVIII (cfr. ed. Pichois 1975-76). La poesia, formata da 5 quartine, delle quali le prime tre introdotte da un «Quand», proprio come il componimento di Montale, descrivono una atmosfera apocalittica, certo più macabra, ma affine a quella del nostro poeta. Il pipistrello, «*chauve-souris*», che va sbattendo nei muri con la sua «aile timide», compare a v. 6, metafora della «*Espérance*», mentre ai vv. 13-14 l'«*affreux hurlement*» delle campane, lanciato verso il cielo è paragonato a degli «*sprits errants et sans patrie*» (v. 15), evidentemente consono al clima apocalittico del testo baudelairiano. In Montale l'urlo spaventoso e la figura del pipistrello potrebbero essere state fuse anche allo scopo di una più chiara allusività al «segno di riconoscimento» da parte di Mosca. Questi primi due versi sono comunque una riscrittura di altri due presenti in *Le ore della sera (Quaderno di quattro anni)*, vv. 5-6: «Solo allora il fischietto del pipistrello/ ci parrà la trombetta del dies irae», ma il diminutivo di «fischio» e «tromba», che ha nel testo di *Quaderno di quattro anni* un'evidente sfumatura ironica, non è qui ripristinato, probabilmente allo scopo di dare ai primi versi una maggiore solennità. Per l'influenza di Baudelaire in Montale, cfr. De Rogatis 2002c. Nella prima poesia di Montale, il pipistrello era comparso già in *Marezzo (Ossi di seppia)*, vv. 6-7: «lo sciame che il crepuscolo sparpaglia,/ dei pipistrelli». Va segnalata anche una prosa dedicata al chiroterro, *Il pipistrello*, la prima della terza parte di *Farfalla di Dinard* (PR, pp. 133-138). Il breve racconto narra di due coniugi che, in una camera d'albergo, ricevono l'indesiderata visita di un pipistrello che comincia a svolazzare per la stanza terrorizzando la moglie, mentre il marito tenta maldestramente di cacciarlo; dopo un primo momento però l'uomo si ferma e ricorda che il pipistrello è l'unico animale che abbia mai ucciso, sparando a caso, e per cui ne ebbe un rimprovero del padre; il pipistrello ha qui la medesima funzione della *madelaine* proustiana, diventando tramite del ricordo paterno. Anche la donna, dopo che il pipistrello è finalmente uscito dalla finestra nelle tenebre della notte, ricorda il valore salvifico, per lei, dell'animaletto: «la curiosità di assistere al *Pipistrello* di Strauss l'aveva salvata dalla morte, dalla bomba che aveva distrutta la sua casa, ebbe un altro scatto e si gettò perdutamente sull'ammasso delle coperte con un riso lungo e convulso.» (ivi, p. 138). Il pipistrello ha quindi in Montale certamente un significato particolare, tra gli altri animali del suo bestiario poetico, talvolta salvifico, talvolta apocalittico. Tuttavia un tratto di coincidenza tra le manifestazioni del

Questo fischio, proprio in quanto «segno di riconoscimento», ritorna nella poesia di *Motivi* legato al pipistrello, un altro animale simbolico legato alla moglie (in alternativa alla mosca). Il pipistrello, già nel mito classico, era visto come un uccello senza piume e quindi privo della bellezza consueta dei volatili. Il fatto che il motivo dell'annuncio del Giudizio sia legato ad un segnale convenuto, e che sia proprio Mosca ad esserne la annunciatrice, non può che richiamare, in negativo, gli attributi un tempo legati a Clizia, di cui in effetti Mosca è il perfetto opposto: in luogo della veggenza della prima, la vista offuscata della seconda (che però si rivela un diverso e più profondo modo di "vedere"); laddove a Clizia si davano attributi di angelo o volatile (l'aquila per esempio ne *La Bufera e altro*, simbolo degli Stati Uniti) a Mosca si attribuiscono tratti di insetto o di pipistrello; mentre il messaggio della donna-angelo delle *Occasioni* era salvifico, nella poesia del vecchio Montale non si aspetta più che il segnale convenuto a indicare la morte imminente, annunciato dalla moglie o da quel che rientra nella sua sfera di interesse, come il pipistrello in questo caso.

Con questo non si deve identificare il pipistrello del v. 1 come un'immagine della moglie defunta, ma certamente, visti i riferimenti precedenti, si deve ammettere che Montale, in qualche modo, volesse alludervi o richiamarla alla memoria per mezzo del consueto ricorso all'auto-citazione, procedimento ampiamente sfruttato da *Satura* in poi.

Resta da chiarire chi siano gli «invischiati/ del Grande Affare». È probabile che l'autore si riferisca agli uomini in generale, o a tutte le creature, nella prospettiva universalistica delle sue poesie teleologiche, per cui l'«affare» sarebbe propriamente la creazione e l'ordine che regge l'universo; credo che sia da scartare del tutto l'ipotesi che qui il poeta possa accennare alle grandi personalità politiche e culturali, per cui il «Grande Affare» avrebbe un significato tutto umano ed economico-politico.

Gli «invischiati» coincidono dunque con quegli stessi uomini che, al momento del Giudizio, saranno incoscienti se «malvivi vivi o morti»¹⁵⁵, tra i quali il poeta,

pipistrello in poesia e questa in prosa è il valore di tramite tra la vita e la morte: nella lirica il pipistrello emette un fischio associato a un possibile messaggio della moglie morta, nel racconto rievoca la memoria del padre del personaggio.

155 In italiano è ammessa anche la forma analitica «mal vivo». Questa formazione univerbata è già stata usata nella prima poesia degli *Ossi*: cfr. *Flussi*, v. 5-6: «malvivi/ camminatori» (cfr. OV, p.74). Ancor più sorprendente è notare che si tratta di una chiara allusione ad un verso della *Gerusalemme Liberata*: «In se mal vivo, e morto in lei ch'è morta» (XII, v. 568). Come si vede, confrontando il verso di Tasso

sempre parlando in quanto rappresentante di una collettività umana, si annovera con l'uso della prima persona plurale.

L'epigramma segue, nella sua semplicità, la struttura dei precedenti della serie. I primi due versi sono dei novenari, a cui segue l'endecasillabo (v. 3) che ritorna a v. 6 e racchiude in sé un quinario e un dodecasillabo. Non sono presenti particolari figure, anche se si può segnalare un'insistenza della *i*, anche in dittongo e associata alla consonanza di *z* [ts] e di *chi* [c] («il fischio», «pipistrello», «*Giudizio*», «*notizia*», «*invischiati*», «*comunicazioni*», «*malvivi vivi*»), che forse tentano di emulare fonicamente il fischio del pipistrello del primo verso per le sonorità acute che danno se associate con vocali alte.

Subito dopo *Motivi* viene disposta un'altra piccola serie di due soli componimenti, intitolata *Appunti*. I due testi, I. *A caccia* e II. *Può darsi*, sono trasmessi da un foglio dattiloscritto pulito, privo di data¹⁵⁶. Questo foglio contiene anche *Manon in Francia*, poi escluso da *Altri versi* in quanto variante di *Nascondigli II*, inserito nella parte II. Il titolo del piccolo ciclo era stato già utilizzato in *Quaderno di quattro anni*, dove una simile poesia *Appunti* era costituita da tre elementi (epigrammi molto brevi come quelli qui presenti), tutti nella stessa pagina e divisi dagli asterischi. Il titolo identifica dunque un genere della lirica dell'ultimo Montale, l'appunto di un'osservazione breve o di un evento marginale o ancora di una battuta, il cui modello si può rintracciare in altri testi delle ultime raccolte.

A caccia è costituito da 4 settenari piani. È presente la rima tra i versi 2 e 4, *palla : farfalla*, a cui si aggiunge un sottile gioco fonico nei due distici: i primi due versi sono infatti legati fonicamente dall'anafora che li apre, ma anche dall'assonanza dei due verbi che terminano in «-ra», oltre che dall'insistenza della sillaba «pa» («*pallini*», «*spara*», «*palla*»), che forse vuole riprodurre, con l'occlusiva, il suono dei «pallini»

con quello di *Altri versi*, Montale ha operato una sottile riscrittura, sostituendo le due occorrenze in poliptoto «morto... morta» con «malvivi vivi». Si potrebbe rintracciare una rielaborazione di questo verso in un successivo testo di *Altri versi*, *Tergi gli occhiali appannati* (OV, p. 691), v. 5: «noi viventi o sedicenti tali», stavolta un testo palesemente rivolto a Mosca, ma l'uso di espressioni simili sono disseminate in tutta la poesia montaliana (si veda ad esempio il discorso sui «nati-morti», e «gli automi» già in *Le occasioni* e il ritorno di simili epiteti in un testo molto significativo di *Satura*, *Niente di grave*).

¹⁵⁶ Rosanna Bettarini suppone 1979, cfr. Bettarini 2005, p. 349.

menzionati; il secondo distico è invece dominato dalla fricativa labiodentale sorda, ripetuta simmetricamente due volte nella terzultima e penultima sillaba dei settenari, mentre è associata alla vibrante sono nei primi tre casi («*far fuori*», «*farfalla*»).

La «angelica farfalla» è sintagma dantesco che si legge in *Pur.* X, 124-126: «Non v'accorgete voi che noi siàn vermi/ nati a formar l'angelica farfalla/ che vola ala giustizia senza schermi?»¹⁵⁷ e già utilizzato da Montale in *L'èlan vital (Diario del '71 e del '72)*, vv. 6-8: «Depreco disse il bruco e la connessa/ angelica farfalla che n'esce per estinguersi/ con soffio di fiammifero svedese.»¹⁵⁸. Orlando segnala anche un eco da *Omaggio a Rimbaud (La bufera e altro)*, vv. 1-2: «Tardi uscita dal bozzolo, mirabile/ farfalla che disfiori da una cattedra» (ivi, p.117 n.3). Va in fine notato che quando l'*appunto* faceva parte della serie *Completo*, l'influenza dantesca era corroborata anche dalla citazione di *Inf.* V, 6, «giudica e manda per processi», riferito a Karol Wojtyła facendo il verso all'endecasillabo che descrive Minosse, il quale «giudica e manda secondo ch'avvinghia». Si ricorda anche che un racconto di Primo Levi porta proprio questo titolo, *Angelica Farfalla*, il quarto di *Storie naturali* (1966), dove si narra di uno scienziato tedesco convinto che l'evoluzione umana non sia giunta al completo, come un bruco non ancora trasformato in farfalla, e che si è perciò servito di alcuni individui per condurre i suoi esperimenti trasformandoli in una sorta di mostri alati¹⁵⁹.

Il secondo degli *Appunti* si apre con la consueta formula di incertezza, «Può darsi che...», nel segno della provvisorietà di ogni giudizio. L'io lirico si chiede se sia possibile che il mondo sensibile - «il visibile» - possa essere il frutto di «una bagarre di spiriti inferociti». Segue subito dopo un verso che introduce una seconda domanda, stavolta diretta, nel quale ci si chiede se prima della creazione il tempo e lo spazio non fossero già stati creati. Questo dimostra come il componimento sia fondato su una precisa e premeditata struttura retorica, analoga a quella di *Può darsi che sia ora di tirare...* (cfr. supra), fondata su una domanda indiretta/ ipotesi alla quale segue una domanda diretta che acuisce il senso di incertezza e aumenta il senso di sospensione del giudizio.

157 Il testo è tratto da Inglese 2016.

158 Orlando, 1998, p. 97. Per ulteriori approfondimenti su Montale e Dante si veda l'aggiornato profilo in Carrai 2019, dove è citato e brevemente discusso anche *A Caccia* (p. 208), ma interessante è anche Blasucci 2002c dove si indaga sempre delle varie presenze dantesche nell'opera montaliana.

159 Levi 1990, pp. 42-49.

Il vuoto della risposta è mitigato nei versi finali con un distico ironico, nel quale si fa parlare il dio del tempo Crono, che si lagna della creazione, preferendo a questa l'epoca (è un paradosso) in cui spazio e tempo non esistevano e gli dei erano «disoccupati». Sicuramente si deve rintracciare nella critica leopardiana all'antropocentrismo l'ispirazione di questa battuta attribuita a Crono, figura che esemplifica l'indifferenza della divinità per il destino degli uomini nel discorso teleologico che si snoda per tutta la produzione del tardo Montale¹⁶⁰.

Questa seconda poesia è costituita da cinque versi con prevalenza dell'endecasillabo piano (vv. 1, 3, 4). Il v. 2 è un tredecasillabo (ma escludendo il «da una» iniziale come sillabe di collegamento, «bagarre di spiriti inferociti» costituisce un bellissimo endecasillabo piano legato sonoramente dalla vibrante), il v. 5 un dodecasillabo. Un'insistenza della vibrante *r* si può rintracciare in quasi tutto il componimento («darsi», «erano», «Crono»), con centro focale però proprio nel v. 2, a cui fa da contrappunto il v. 4 con la consonanza in palatale sorda *c* e l'allitterazione («peccato», «Crono», «collega»).

Amici non credete agli anni-luce... è conservato dal dattiloscritto, in pulito e privo di data, inviato a Rosanna Bettarini il 2 aprile 1979 in un plico contenente tre fogli. Il testo in questione è sul foglio numerato «2» a penna, insieme a *Mi pare impossibile...* e a *Il big bang dovette produrre...* Quest'ultimo segue subito dopo anche nell'edizione critica di *Altri versi* in OV, mentre l'altro è stato spostato nella parte seconda della raccolta, tra i testi relativi a Clizia. Nel foglio numerato «1» sono invece trasmessi *Tergi gli occhiali appannati...* e *Il mio cronometro svizzero aveva il vizio...*, mentre nel terzo foglio *Non più notizie...*, tutti e tre i testi inclusi nella seconda parte di *Altri versi*¹⁶¹.

Il breve componimento si apre con una parenetica rivolgendosi agli «amici» (i

160 Sul rapporto con Leopardi, inizialmente negli *Ossi* tenuto a distanza e poi a poco a poco avvicinato nel tempo come modello, almeno, di una poesia filosofica e riflessiva, cfr. Ferrucci 1997, Ferrucci 1998, Lonardi 1980d, Lonardi 1990 e Lonardi 2011b, Blasucci 2002e, Marchese 2006c, Dolfi 2009, De Poli 2014; in particolar modo Barile 1998 e Sangirardi 2021 per quanto riguarda la stagione del secondo Montale. Un'utile sintesi dell'incontro tra i due autori si trova anche in Natale 2019, pp. 215-219. Per il tema del tempo in Montale ha scritto interessanti pagine sempre Blasucci 2002d, ma si veda sotto anche la nota al v. 3.

161 Bettarini 2005, pp. 349-350.

lettori) e subito incitandoli a non credere «agli anni-luce/ al tempo e allo spazio curvo o piatto.» Il poeta nega qui una visione estremamente scientifica del mondo, che non lascerebbe vedere la verità essenziale: «verità è nelle nostre mani». Questa verità è inafferrabile o estremamente difficile da captare e neppure «i morti» sembra che l'abbiano compresa (o l'abbiano voluta comprendere, cfr. la nota). La poesia termina con un verso sentenzioso e apparentemente criptico che conferma quanto affermato nei versi centrali: «là/ dove tutto è difficile, tutto è inutile.»

Per quanto riguarda la visione di una realtà fenomenica ingannevole dietro la quale si nasconde la verità e la reale essenza delle cose (derivata soprattutto da Schopenhauer), sembra che il poeta evochi la memoria di testi come *Forse un mattino andando... (Ossi di seppia)*, dove si trattava dell'illusorietà della rappresentazione anche in modo molto più incisivo e visionario. Nel testo degli *Ossi* la verità era altrettanto difficile da percepire e solo da chi, «tra gli uomini che non si voltano» non si lascia ingannare dalle apparenze e così sancisce la sua estraneità dalla massa degli uomini comuni.

Amici non credete agli anni-luce... si compone di sette versi di misura irregolare: il primo è un endecasillabo piano, al quale seguono due decasillabi. Il verso centrale (v. 4) è un alessandrino (due settenari), dopo il quale si succedono un endecasillabo piano, un decasillabo ipermetro (con l'aggiunta del «là» da legare sintatticamente al verso seguente) e un ultimo verso tredecasillabo costituito da un ottonario e un quinario.

Il testo seguente, *Il big bang dovette produrre...*, si apre anch'esso con una dubitativa, che si regge però tutta sul passato remoto: il poeta ipotizza che il big bang abbia dovuto produrre un «rombo spaventoso», rimasto inaudito perché non esistevano esseri in grado di percepirlo, che comparirono solo «molti milioni di millenni» dopo (vv. 1-5). Segue tuttavia un periodo nominale di tipo affermativo, «Verità indiscutibile/ che ci riempie di letizia» (vv. 6-7), riferito a quanto ipotizzato sopra e messo in relazione nei versi successivi ad un «tu» che non partecipa di questa «letizia»: il poeta si rivolge a una «mia capinera», dietro cui si cela chiaramente una figura femminile, identificabile con Annetta (alias Anna degli Uberti), che ha «stretto col tempo/ un patto d'inimicizia» rispettandolo «perché forse/ ne valeva la pena» (vv. 8-12). Annetta sarà

una presenza costante in *Altri versi* ed è soggetta a una continua «variazione iconica» e al «molteplice eteronimato» (De Caro 2005, p. 71, dove si registra anche «capinera» fra gli altri appellativi attribuiti alla donna). Il componimento si chiude circolarmente nel segno dell'incertezza con l'emistichio finale, una domanda retorica di cui però non è possibile conoscere la risposta.

I 12 versi della poesia sono di metro vario, dove prevale l'ottonario (vv. 6, 7, 9, 10) e il settenario (vv. 2, 4) con l'aggiunta del v. 6, un dodecasillabo formato da settenario e quinario, e del v. 12, un endecasillabo spezzato dal trattino che si scinde in settenario e quadrisillabo. Il primo verso è un novenario, il quinto un endecasillabo e l'undicesimo un decasillabo. Il v. 3, di sedici sillabe, potrebbe voler imitare l'esametro latino per via della cesura sulla tronca: «e anche inaudito perché | non esistevano orecchie».

Per quanto riguarda gli accorgimenti stilistici, andrebbe segnalato, non saprei dire se volontario, l'insistere sulla «o» nei primi cinque versi, poi continuato negli ultimi quattro con minore intensità, forse con l'intento di evocare il «rombo» del big bang in sordina: «**dovette produrre**», «**rombo spaventoso**», «**inaudito**», «**non esistevano orecchie**», «**Queste giunsero solo/ dopo molti milioni di millenni.**» In quest'ultimo v. 5 va notata anche l'allitterazione della «m», «**molti milioni di millenni.**» L'unica rima della poesia è quella tra i vv. 7 e 10, *letizia : d'inimicizia*.

Il seguente *A zig zag* è un componimento in due strofe di lunghezza diseguale datato «12.4.79» nel timbro postale sul plico mandato alla Bettarini. Il plico conteneva, oltre a *A zig zag*, anche *Un invito a pranzo* e *Non è crudele il passero di Valéry...* Il dattiloscritto che trasmette il testo presenta diverse correzioni a penna e la nota manoscritta in fondo alla pagine «Decida Contini se questa poesia (??) sia pubblicabile. Penso di no». Un biglietto dattiloscritto accompagnava la missiva con questa annotazione: «eccole altre tre poesie. Leggete cestinate fate come vi aggrada. Ne ho ancora una, poi basta. Ma vorrei un piacere. Non ho copia di Nixon a Roma e di Caffaro che meritano qualche lieve ritocco...»¹⁶².

Il verso incipitario è una constatazione: «Mi sono allungato sulla sabbia e

¹⁶² Bettarini 2005, p. 350-351.

rifletto.» L'io lirico si trova presumibilmente in spiaggia, al tramonto (cfr. v. 14), mentre legge un testo di natura filosofica e teologica che attribuisce a «un Coboldo prete d'assalto». Questo però porta il pensiero dell'io lirico a tornare indietro nel tempo.

Il pensiero lo conduce a meditare sull'esperienza di John Wilmot conte di Rochester (1647-1680), un poeta inglese, noto più per la sua fama di libertino, di cui parla Ezra Pound in *The ABC of Reading*¹⁶³ come segnala Ida Duretto¹⁶⁴. Il libertino, in punto di morte avrebbe negato l'esistenza della vita dopo la morte per poi convertirsi di fronte al confessore, intimando alla moglie di fare lo stesso. Lo stesso avrebbe fatto con «parenti e assenti pur di farla finita.»

La seconda parte della poesia ritorna alla registrazione dell'ambiente con la constatazione del tramonto e il rimando al «Coboldo» del v. 2, di cui si sostiene che non abbia tutti i torti nella sua «prosa». La poesia si chiude con una scoccata ironica rivolta contro ogni sorta di fede dogmatica, che rinvia al relativismo di ogni visione del mondo e si collega quindi alle poesie montaliane in cui si denuncia la fallacia della rappresentazione rispetto alla verità, oscura e inattuabile: «Esistono 120/ confessioni cristiane e pare che siano poche.»

Il «Coboldo prete d'assalto» è identificabile nella figura di Jacques Pohier (nato nel 1926), che aveva sollevato polemiche col suo celebre libello *Quand je dis Dieu* del 1977¹⁶⁵, provocando l'istituzione di un processo da parte della Congregazione per la dottrina della fede il 3 aprile del 1979, che termina confermando la condanna del libello sulla base delle seguenti due dichiarazioni:

1. Tra gli errori più evidenti del libro in questione si deve rilevare la negazione delle seguenti verità: l'intenzione da parte di Cristo di dare un valore redentivo e sacrificale alla sua passione, la risurrezione corporea di Cristo e la sua permanenza come soggetto reale dopo la fine della sua esistenza storica, la sopravvivenza, la risurrezione, la vita eterna con Dio come vocazione dell'uomo, la presenza nella Sacra Scrittura di un vero insegnamento, avente senso oggettivo, che la fede può riconoscere e che il Magistero della Chiesa assistito dallo Spirito Santo, può determinare autenticamente.

2. Ai suddetti errori si aggiungono e si mescolano molte altre

163 Pound 1934, pp. 146 e sgg..

164 Duretto 2017b, p. 43.

165 Si veda la nota d'apparato critico in CO, p. 98 e Duretto 2017b, p. 43-44.

affermazioni pericolose perché tanto ambigue e di tale natura da ingenerare nell'animo dei fedeli incertezza su articoli fondamentali della fede quali l'idea cristiana del Dio trascendente, la presenza reale di Cristo nell'Eucaristia, quale è stata insegnata dal Concilio di Trento e di recente da Paolo VI nell'Enciclica «Mysterium Fidei», il ruolo specifico del sacerdote nell'attuazione di tale presenza reale, l'esercizio dell'infallibilità nella Chiesa. Per quanto riguarda la divinità di Cristo l'autore si esprime in maniera così insolita che non è possibile determinare se egli professi ancora tale verità nel senso cattolico tradizionale.¹⁶⁶

Al tempo del processo era da poco salito sul soglio pontificio il «papa polacco», Giovanni Paolo II (per la precisione eletto il 16 ottobre 1978), che pare non fosse molto simpatico al poeta, come dimostra l'epigramma poi pubblicato in *La casa di Olgiate*, LIII¹⁶⁷ che va messo in relazione proprio con la condanna di Pohier¹⁶⁸. La poesia è scaturita quindi da un fatto di cronaca e deve essere stata composta dal 3 al 12 aprile, se già il 12 era stata spedita a Rosanna Bettarini, come testimonia la data apposta sul plico postale.

Come si può vedere dalla seconda strofa, Montale si schiera dalla parte di Pohier che, per la sua fede illuminata e priva dei consueti dogmi cattolici, si avvicinava alla visione teologica e teleologica adottata dall'autore nell'ultima fase della sua produzione poetica.

Tuttavia il personaggio di Pohier non è evocato in maniera neutra. Prima di tutto va notato che non è evocato esplicitamente, ma con il termine di «Coboldo» che rinvia a quella sorta di folletto dispettoso del folclore tedesco (*der Kobold*), talvolta associato all'ambiente domestico. In secondo luogo, il rinvio a v. 4 al Concilio di Costanza (1415-1418) mette in relazione l'esperienza di condanna subita dalla Chiesa da Jacques Pohier con quella analoga di John Wyclif e Jan Hus, costretti in quell'occasione a ritrattare le loro tesi. Quest'ultimo fra l'altro a Costanza fu arso vivo il 6 luglio 1415, seguendo un destino ben peggiore di quello di Pohier, a cui almeno è garantita la libertà di professare il suo credo. Il legame con il conte di Rochester segna invece una sorta di volo pindarico, per così dire, all'insegna della leggerezza. La figura di Rochester nella poesia è di carattere nettamente oppositivo rispetto a quella di Pohier, di Wyclif e di Jan Hus,

166 *L'Osservatore Romano*, 4 aprile 1979, pp. 1-2.

167 Cfr. nota ad *Appunti* e, per il testo, CO, p. 60.

168 Ivi, p. 98.

che per le loro idee hanno messo in gioco loro stessi e l'ultimo dei tre vi ha perso la vita: Rochester invece conduce vita da libertino fino alla fine dei suoi giorni ed è poi si converte e viene così riammesso e reintegrato in seno alla Chiesa. L'evocazione del poeta libertino del '600 è perciò funzionale all'attacco dissacrante contro le modalità operative del cattolicesimo romano, che sono di chiusura e di condanna totale contro ogni idea diversa da quelle già stabilite in precedenza e dogmaticamente accettate ad occhi chiusi; pertanto la Chiesa si dimostra cieca di fronte alle «120/ confessioni cristiane» che sono ritenute tutte eresie, nella convinzione di essere essa sola depositaria della verità.

Il titolo rinvia proprio a questo modo di procedere del pensiero umano, in maniera non rettilinea, fatta di salti continui e voli pindarici. Il termine «zig-zag» è usato altre volte dal poeta in maniera significativa, nella poesia di *Le occasioni*, *Alla maniera di Filippo de Pisis nell'invargli questo libro* (vv. 1-3): «Una botta di stocco nel zig zag/ del beccaccino –/ e si librano piume su uno scrimolo», riferito al colpo di fucile contro il percorso a zig zag del volo dell'uccello suddetto, e in *La bufera e altro*, in un componimento di grande importanza nella produzione montaliana, *Il sogno del prigioniero* (vv. 1-3): «Il zig zag degli storni sui battifredi/ nei giorni di battaglia, mie sole ali,/ un fio d'aria polare», anche qui riferito agli uccelli, stavolta però con un significato profondo associato alla libertà di movimento (e forse anche a quella di espressione) in netta opposizione alla condizione di reclusione dell'io poetico. Come si nota in Duretto 2017b, p. 43, l'espressione ricorre anche nell'epistolario con Irma Brandeis in una lettera dell'ottobre 1933: «lasciami procedere disordinatamente e rispondere a zig zag alla tua lettera» (*Montale-Brandeis*, p. 17).

Per l'ambientazione e il contenuto di riflessione teologica, *A zig zag* va messo in relazione anche con altri due testi intitolati entrambi *Sulla spiaggia*, il primo in *Diario del '71 e del '72*¹⁶⁹, l'altro in *Quaderno di quattro anni*¹⁷⁰. Nel primo di questi due testi, di carattere sostanzialmente descrittivo, il nocciolo della riflessione è racchiuso nel finale gnomico (vv. 13-16): «Tutti i lemuri umani avranno al collo/ croci e catene. Quanta religione./ E c'è chi s'era illuso di ripetere/ l'exploit di Crusoe.» Dopo una serie di costatazioni ricavate dall'ambientazione marittima, l'io lirico ricorda a se stesso

169 OV, p. 482; TP 1984, p. 493.

170 OV, p. 600; TP 1984 p. 617.

l'imminente arrivo dei «lemuri umani» (indistinti gruppi di gente appartenenti alla civiltà di massa), termine di origina latina *lēmūres* (solo plurale), indicante gli spettri, ma usato in ambito scientifico anche per riferirsi ad un infraordine dei primati, i lemuridi. Questi uomini-spettro sono connotati dalle «croci e catene» che portano al collo, simbolo di una «religione» vissuta come sottomissione e schiavitù ideologica, da interpretare forse anche nella possibile accezione latina di «superstizione, timore superstizioso». Si tratta dell'opposto del modello fornito da Pohier, che nella sua poetica trasfigurazione in coboldo non può non richiamare i lemuri della poesia del *Diario del '72*, poesia già messa in rapporto con un altro testo di Vittorio Sereni ne *Gli strumenti umani* (1965) e anch'esso intitolato *Sulla spiaggia*, immaginato come colloquio con i morti¹⁷¹. Il gioco di intertestualità non finisce qui e, come si è detto sopra, un altro testo con lo stesso titolo e un soggetto per certi versi simile è contenuto in *Quaderno di quattro anni*, dove «un bagnante erudito» sfoggia la sua cultura col poeta parlando di Pietro Giordani (a cui ci si riferisce solo come «abate») e risalendo al predicatore trecentesco Domenico Cavalca. Il testo però non si risolve in una riflessione di carattere filosofico-telogico (o in un accenno esplicito che la solleciti); termina invece con il fuggi fuggi della gente all'oscurarsi del cielo per una tempesta che non si verifica. Rimane sulla spiaggia solo il catamarano, un'imbarcazione associata all'uccello cormorano per la somiglianza fonetica e che ne segnala implicitamente l'assenza: «resta il catamarano (?) solo uccello di mare/ nel quasi totale deficit dei cormorani.» (vv. 19-20). Con la fuga per il temporale è andato via anche il «bagnante erudito» e troncando il discorso e accennando al «ulteriori noiosissime chiose» che avrebbe potuto aggiungere. Forse è un parallelo azzardato, ma l'erudito incontrato in spiaggia è sempre una figura negativa. Per certi aspetti rappresenta l'eccesso opposto dei «lemuri umani». A differenza di questi, egli ricerca una verità ma si perde nelle inutili e superflue «chiose» della storia e dei saperi, diversamente dal «Coboldo prete/ d'assalto» che dà frutto alla sua ricerca proponendo una sua verità di cui si assume la responsabilità.

Il componimento, di complessivi 18 versi, si divide in due strofe; la prima di 13, la seconda di 5. I metri utilizzati sono vari, con prevalenza degli alessandrini (doppio settenario) ai vv. 4, 5, 7, 8 (se *suo* è in dieresi) e dei settenari, singolo a v. 6, ma

171 Cfr. Gezzi 2010 pp. 305-306.

rintracciabile all'interno dei dodecasillabi finali della prima strofa (vv. 12-13: «e avrebbe convertito.../ ... pur di farla finita.») e nascosti in quasi tutta la seconda caratterizzata da versi lunghi e prosastici (v. 14: «... sta veramente calando», v. 15: «In fondo il buon Coboldo», v. 16. «Oggi non ci si ammazza», v. 18. «confessioni cristiane»). Sono presenti anche endecasillabi (vv. 2, 3, 10) e novenari (vv. 9, 11).

Non sono presenti rime significative (si può tenere presente al massimo *presenti* : *assenti* a v. 13) né particolari assonanze. La poesia si regge forse sul gioco di parole allitteranti nei versi centrali, per sottolineare sarcasticamente il comportamento del conte di Rochester alla fine della sua vita (vv. 8-12): «confessore», «converti», «convertirsi», «sconvertita», «confessione», «convertito».

Il testo successivo, *Rimuginando*, presenta molti dei caratteri peculiari dell'ultimo Montale; è una poesia in due tempi, e come la precedente è stata inviata a Rosanna Bettarini il 12 aprile 1979. Il dattiloscritto reca la data «Pasqua '78», corretto poi a penna in «'79», a indicare però solo l'anno. Della composizione potrebbe essere quindi stata effettuata una prima stesura il 26 marzo del 1978 (a questa data cadeva la Pasqua quell'anno) e poi una seconda rielaborazione a pochi giorni dalla seconda ricorrenza. Nel 1979, infatti, sarebbe stata Pasqua il 15 aprile, tre giorni dopo l'invio della poesia alla destinataria¹⁷². Dei 28 versi la maggior parte sono tutti endecasillabi misti a dodecasillabi, combinazione che dà al ritmo un andamento quantomai prosastico, ma che, a un'attenta analisi, rivela invece come la misura metrica sia tenuta sotto controllo dal poeta.

La prima parte è costituita da 6 periodi suddivisi in 15 versi, di carattere prevalentemente constattivo. Il secondo, il terzo e il quarto periodo iniziano tutti anaforicamente con un «non», e hanno tutti e tre una misura uguale di due versi lunghi e uno breve. Per la densità semantica e le varie implicazioni, è bene analizzarli singolarmente:

I.1. Nel primo periodo (vv. 1-2) vi è la constatazione che «sta calando la sera», anticipata dal consueto avverbio di dubbio «probabilmente», che apre la lirica all'insegna dell'incertezza. La sera annunciata è certamente un'allusione anche alla fine

¹⁷² Bettarini 2005, pp. 351-352.

del ciclo vitale del vecchio poeta, come si evince dal periodo immediatamente successivo.

I.2. Questa sera non starebbe calando perché «gli anni/ [...] sono molti» (vv. 2-3), quindi non per un'effettiva vecchiaia biologica o cronologica, ma perché «lo spettacolo/ annoiava gli attori più che il pubblico». Il poeta forse vuole dire qui, con la ricorrente immagine teatrale da *Satura* in poi (cfr. nota), che il senso della vecchiaia e della fine della vita è dato dal fatto che l'attore (lo stesso poeta) che interpreta lo spettacolo della vita percepisce questa come ormai priva di senso e come una cosa noiosa; il pubblico potrebbe essere un'allusione alla divinità che regge il cosmo, che è quasi sempre censurata nella poesia di Montale quando ha valore negativo, sovente con termini della realtà quotidiana (ad esempio come «burattinaio» in *Sono venuto al mondo...* contenuta in *Satura*), mentre a v. 7 è richiamato espressamente con la maiuscola, ma si tratta più probabilmente di un'espressione di circostanza, senza presupporre nessun effettivo dio benevolo. Questa idea della divinità potrebbe essere stata trasmessa a Montale dalla lettura dell'*Hamlet* di Shakespeare, che egli aveva fra l'altro tradotto (ma anche in altre opere del Bardo si dà un'idea simile della divinità come *deus absconditus* che regge i destini dei personaggi come un burattinaio, ruolo esemplificato del Duca in *Mesure for Measure*). Si veda ad esempio quanto dice Amleto in V.2, 10-11, «There's a divinity that shapes our ends,/ Rough-hew them how we will» e la traduzione di Montale: «un Dio che dà forma ai nostri propositi/ qualunque sia il profilo che ne sbizziamo noi...»¹⁷³.

I.3. Come il precedente periodo, introdotto dalla proposizione negativa: l'io lirico nega di essersi «addentrato nella selva», forse con un'allusione al Dante di *Inf.* I, 1 né, afferma, ha «consultato San Bonaventura come C.» Dietro il nome cifrato si cela naturalmente Clizia, mentre per quanto riguarda la scelta del santo è interessante notare la variante «San Bartolomeo» cassata nel dattiloscritto. San Bartolomeo è tradizionalmente raffigurato come un uomo scuoiato che tiene in mano la pelle che gli è stata strappata; non è da escludere l'intenzione di alludere a qualcosa di preciso, su cui poi il poeta avrebbe cambiato idea sostituendo il primo santo con il «San Bonaventura», effettivamente più pertinente al caso di Clizia. Mi sembra infatti difficile che Montale abbia scelto uno o l'altro arbitrariamente, come appare improbabile che li abbia potuti

¹⁷³ Shakespeare 1949.

confondere, soprattutto per l'importanza che Bonaventura di Bagnoregio riveste nell'ambito della filosofia scolastica. Bonaventura è l'autore dell'*Itinerarium mentis in Deum*, dove si sostiene una conoscenza per gradi della divinità, il cui ultimo è raggiungibile in vita solo con l'estasi e dopo un percorso graduale di perfezionamento gnoseologico. L'opera è stata spesso indicata come una possibile fonte della *Commedia* dantesca e si ricollega allo studio di Irma Brandeis *The Ladder of Vision* (1960) che si richiamava espressamente al filosofo francescano¹⁷⁴. Per il riferimento dantesco dunque anche l'addentrarsi nella «selva» potrebbe essere messo in relazione a Clizia, forse in quanto sintagma oppositivo all'atto di aver «consultato San Bonaventura».

I.4. Il «non» anaforico è reiterato anche nel quarto periodo, ricollegandosi al primo per il discorso sul tempo: al vecchio poeta gli anni appaiono «battibaleni» e «il passato/ è già il futuro». Versi, questi, di un'espressività che in qualche modo ricorda il primo Montale e il suo uso di paradossi o *adynata* con valore espressionistico (si ricordino ad esempio i vv. 8-9 de *La casa dei doganieri*, uno dei testi più significativi di *Le occasioni*: «la bussola va impazzita all'avventura/ e il calcolo dei dadi più non torna»).

I.5. Nel quinto periodo si afferma che «l'incomprensibile/ è la sola ragione che ci sostiene.» Nella ricercata ambiguità di questi enunciati non è possibile offrire una immediata parafrasi dei versi. L'incomprensibile qui può indicare le ragioni e i fini dell'universo, se si adotta una prospettiva cosmica, o il fine della vita; potrebbe comunque essere un termine generico equivalente a «ogni cosa che è incomprendibile all'intelletto umano» e che, in quanto tale, permette una vita votata ad un fine che è quello della ricerca per la conoscenza di una verità; comprendere «l'incomprensibile», il noumeno di Schopenhauer, significherebbe svuotare la vita di senso, sia perché la verità della divinità è incompatibile con quella delle sue creature, sia perché l'uomo non avrebbe più motivo di vivere e potrebbe abbandonarsi direttamente alla morte. Ancora ritengo che possa essere illuminante un confronto con *Sono venuto al mondo...* (vv. 13-17): «Le infinite chiusure e aperture/ possono avere un senso per chi è dalla parte/ che solo conta, del burattinaio./ Ma quello non domanda collaborazione/ di chi ignora i suoi fini e la sua arte.» Allora «l'incomprensibile» a v. 10 potrebbe essere inteso come quei

174 Cfr. Scarpati 1997, p. 94 n. 18 e *passim*.

«fini» e quell'«arte» della poesia di *Satura* che l'uomo ignora e che non è destinato a conoscere, perché chi regola l'universo, chi sta «dalla parte/ che solo conta», agisce secondo principi che sono del tutto estranei all'uomo e al suo modo di vedere (o di credere) la realtà delle cose.

I.6. L'ultimo periodo è più lungo e copre gli ultimi quattro versi del primo tempo della poesia. In questa sorta di breve epilogo provvisorio sono riassunti i motivi dei due periodi immediatamente precedenti. Si inizia infatti con un'ipotetica, nella quale l'io lirico suppone che se le «Cause Prime» avessero in sé «lo scoppio del ridicolo» (l'esistenza umana?) sarebbe comunque necessario «cercare altrove senza successo» l'essenza di queste cause prime che hanno portato alla creazione dell'universo e, più specificamente, all'esistenza degli uomini. È sviluppato qui il tema dell'incomprensibilità anticipato a v. 10: pur risalendo quindi all'ipotetico motore della vita e dell'universo (pur cercando di comprendere lo scopo della creazione), il risultato della ricerca sarà un insuccesso, per quanto detto sopra. La conferma di questo insuccesso è data dalla natura paradossale della realtà e del tempo, intesi come qualcosa di sfuggente e fittizio. Così si spiega il senso dell'*adynaton* finale che si ricollega a quello tra i vv. 9 e 10: «perché l'avvenire è già passato da un pezzo.»

La seconda sezione, poco più breve, è composta da 13 versi. La densità semantica si allenta in parte nelle 7 frasi di questo secondo tempo. Vale comunque la pena continuare a seguire il procedimento di analisi adottato per la prima parte:

II.1. Nei quattro versi del primo periodo sembra rielaborato il tema del Big Bang («Pare assodato che la vita sia nata/ da una furente incompatibilità/ di vapori e di gas [...]» vv. 16-18), che ritornerà poco oltre in *Se l'universo nacque...* e ha un corrispettivo anche in La casa di Olgiate, [LII]: «Una zuffa i gas/ e fu l'avvento/ del pallottoliere universale./ Ma chi aveva inventato/ spazio e tempo?»¹⁷⁵.

II.2. Al periodo immediatamente successivo in cui l'io lirico si sofferma a negare che «L'infinito, il sublime e altri cacumi» possano essere motivi di orgoglio per l'uomo, seguono due brevi incisi, il primo dei quali in latino: «[...] Non possumus./ Ma se n'esce incolpevoli. Le colpe/ verranno dopo e sono incontestabili.» (vv. 22-24). Il senso non è neanche qui immediatamente chiaro. Si potrebbe supporre che il poeta voglia dire che

175 CO, p. 59.

quanto di più alto esista o sia pensabile, ontologicamente («l'infinito»), esteticamente («il sublime») o in altro modo, non è comunque attributo dell'uomo, né può l'uomo averci veramente a che fare: tutto quanto è infinito (teoreticamente il sommo essere, moralmente il sommo bene, esteticamente il sublime o il sommo bello...) non può che essere parzialmente immaginato o percepito dall'uomo. Il sentenzioso inciso «non possumus» si richiama forse al latino medievale della filosofia scolastica e sancisce con un'autorità filosofico-scientifica l'impossibilità della pretesa dell'uomo di eguagliare la divinità. Questi versi 20-24, che sono semanticamente correlati, vanno letti come un unico periodo.

II.3. La pretesa dell'uomo di cui si è appena detto costituirebbe «il peccato d'orgoglio» che forse è la formula che riassume meglio tutto il male dell'uomo, unico peccato che una ipotetica corte divina possa giudicare. Ma il giudice-dio è assente e questo peccato è destinato a restare impunito e quindi non «perdonato» (cfr. v. 23: «Ma se ne esce incolpevoli»), anche se l'inciso finale a mo' di domanda che chiude circolarmente il componimento all'insegna della provvisorietà di ogni credo e certezza, insinua un dubbio su questa affermazione e su quanto si è detto in tutto il componimento: «E se poi così non fosse?» (v. 28).

Il testo di *Oggi*, il componimento che segue, è trasmesso da due dattiloscritti. Il primo è datato «22 maggio '79» nel timbro postale, mandato alla Bettarini. Questa redazione, di ben 35 versi, è priva di titolo e data e sarà esclusa per la seconda redazione. È riprodotta nell'apparato critico di OV a p. 1146. La seconda redazione, di 19 versi, reca il titolo *Oggi* ed è datata «'78». Mandata sempre alla Bettarini per posta, «Milano 7 giugno '79», reca una cassatura nei tre versi conclusivi, uguali a quelli della prima redazione. In questa seconda redazione mancano i versi 1-13 della prima redazione¹⁷⁶. Il componimento è in gran parte di andamento endecasillabico.

Partendo dai versi che sono stati poi eliminati, occorre individuare un'origine pirandelliana nei versi incipitari: l'uomo è una maschera e dentro di sé ha altre e diverse personalità delle quali è spesso ignaro. Anche i vv. 5-9 della prima redazione possono essere ricondotti alla dimensione pirandelliana, riletta però nell'ottica montaliana che la

¹⁷⁶ Bettarini 2005, p. 352.

contamina con gli interventi metateatrali del dramma elisabettiano: la vita è un gioco. Quest'ultima parola va intesa anche come *play*, *ludus*, come rappresentazione teatrale; la comparazione tra esistenza umana e teatro è ricorrente nel Montale da *Satura* in poi, che la ricava proprio da certi drammi shakespeariani (ad esempio in *Macbeth*, 5.5, vv. 23-27: «Life's but a walking shadow, a poor player/ That struts and frets his hour upon the stage,/ And then is heard no more. It is a tale/ Told by an idiot, full of sound and fury,/ Signifying nothing.»¹⁷⁷. Fra l'altro i sintagmi «Alberi case» a v. 5 richiama alla memoria del lettore montaliano *Forse un mattino andando... (Ossi di seppia)*: «alberi case colli per l'inganno consueto» (v. 6), dove, nel componimento degli *Ossi*, stavano a indicare proprio l'illusorietà della rappresentazione in termini schopenhaueriani. I versi 10-13 possono essere letti sempre nella prospettiva del primo Montale. Il «fallo [che] può esistere nel tiro» è forse un equivalente della «maglia rotta nella rete» di *In limine* (v. 15) o al «malchiuso portone» de *I limoni* (v. 43), una possibilità miracolosa di salvezza che permette di sottrarsi all'ordine monotono delle cose e che poteva, nelle prime raccolte, introdurre al momento epifanico. L'ultimo aspetto però non è suggerito da nessun nodo testuale in questa poesia.

Dopo questa premessa, che permette di comprendere come era organizzato originariamente la poesia, è possibile proseguire prendendo in esame il testo pubblicato in OV, che è quello definitivamente approvato dall'autore.

Il testo di *Oggi* può essere suddiviso, dal punto di vista della strategia retorica, in due parti, evidenziate anche dallo scalino metrico ai vv. 8-9. La prima (vv. 1-8) si compone di 5 periodi principali tutti separati dal punto e con totale assenza di paratassi, di carattere prevalentemente constattivo: «C'è qualcosa che squassa...», «Purtroppo noi poveri uomini siamo com'è/ l'uccello n gabbia al volo degli storni», «Non siamo che comparse...».

Lo scalino metrico evidenzia il passaggio dalla prima alla seconda parte, rafforzato da «A questo punto il poeta», che trasforma il componimento in una lirica oggettiva trasportando i versi precedenti nella finzione letteraria: l'io lirico li attribuisce al poeta che compone «Il ratto d'Europa»¹⁷⁸ (v. 11), che smette di scriverli sollevando la

¹⁷⁷ Shakespeare 2018, p. 1992.

¹⁷⁸ Il mito narra di come Zeus si trasformasse in un toro bianco e si accucciava ai piedi di Europa. Una volta che la ragazza gli sale in groppa, Zeus si lancia verso il mare impedendo alla fanciulla di

«penna d'oca» e guardandosi allo specchio (v. 12), in preda a una crisi di identità, «Era lui/ era un altro, un demonio, un cerretano?» Dopo un momento di crisi, ritorna il coraggio (v. 16) e il poeta riprende il poema dal cestino, consolandosi con il fatto che ogni individuo preserva un'identità originale nella propria persona: «D'altra parte/ accanto a lui non c'erano animali/ che fossero un doppione di se stesso.» (vv. 17-19).

A v. 3, l'allusione al «Nemico» è da intendere come il Demiurgo-Burattinaio che costantemente fa capolino nella poesia montaliana; l'espressione «nemico» si ritrova già in *La bufera e altro*, *L'ombra della magnolia*, vv. 9-10: «al primo incontro/ col nemico, un trastullo.», dove però il termine assume una polisemia diversa, alludendo al contempo alla cultura nazi-fascista contro cui si oppone Clizia¹⁷⁹. Nel tardo Montale, dove le tensioni ideologico-politiche si sono sopite, il significato del termine non può che essere attribuito alla divinità, tesi sostenuta anche dall'uso del maiuscolo.

Nell'attesa è trasmesso da un dattiloscritto che porta la data «7/V/78» e presenta due varianti a penna. Componimento di 17 versi giocato su 8 periodi. Il primo che apre la poesia nell'attesa «che si apra/ la prima delle sette porte», come ha notato anche Ida Duretto¹⁸⁰, è un riferimento alla parabola, nota come *Vor dem Gesetz* (Davanti alla legge), inserita nel capitolo *Im Dom* (Nel Duomo) di *Der Prozess* (postumo, 1925) di Franz Kafka, dove un sacerdote, dopo aver interpellato Josef K., racconta la storia (offrendogli poi diverse interpretazioni) dell'uomo della campagna che, venuto di fronte alla porta della legge, è ammonito e fermato dal primo guardiano, che pure gli lascia libero il passaggio. Ma in verità Montale rielabora il motivo da diverse fonti, a cominciare dal numero 7 che non è presente nel testo kafkiano (si allude però a un terzo guardiano), dove fra l'altro il passaggio è libero e il problema dell'attraversamento sta semmai nella volontà del protagonista. Le sette porte rinviano invece al mito della guerra di Tebe tra Eteocle e Polinice, forse anche legate al clima di attesa da Montale,

scendere e la conduce a Creta dove si unisce a lei. Da questa unione nasceranno Minosse, Sarpedone e Radamanto (cfr. Grimal, alla voce *Europa*, pp. 273-275). Del mito sono pervenute numerose attestazioni antiche (cfr. *ivi*, p. 686), a cominciare da *Iliade* XIV, 321 sgg, ma la più celebre è sicuramente quella di Ovidio, in *Metamorfosi* II, 836 sgg. Non ci sono grandi rielaborazioni moderne, e difficilmente Montale poteva riferirsi a Ovidio per la figura del suo problematico poeta, che va interpretato piuttosto come una sorta di alter ego o una figura che assommi a sé la condizione del poeta occidentale (da cui appunto la scelta del soggetto del poema).

179 Campeggiani-Scaffai 2019, p. 311.

180 Duretto 2017b, p. 40.

mentre a v. 13 si parla di «porta stretta», probabilmente in riferimento all'opera narrativa di André Gide *La Porte étroite* (1909). Il blocco centrale di 8 versi (vv. 3-10; periodi 2-3) è sostenuto dalla struttura anaforica «era inutile» ed è fondato sull'enumerazione. Si ribatte poi ai vv. 11-12, e ancora al v. 14 che «Le porte sono sprangate e a doppio lucchetto», sono quindi invalicabili; tuttavia si ammette alla fine la possibilità, nel passato, che qualcuno sia riuscito a oltrepassarle: «Ma era un uomo di *allora*, quando non esistevano/ le parole che abbiamo.» (vv. 16-17).

Di quali porte effettivamente si tratti non è chiaro. Sicuramente nell'intenzione del poeta c'era di evocare un clima allegorico anche su modello della parabola di Kafka; non è da escludere comunque che la porta di *Nell'attesa* vada messa in relazione alla possibilità epifanica di salvezza terrena che domina soprattutto nella prima poesia montaliana, come «il varco» o «la maglia rotta nella rete»...

L'allevamento, la poesia che segue, è composta da due strofe per un totale di 13 versi, 7 nella prima e 6 nella seconda, con prevalenza di settenari (nascosti anche nell'alessandrino a v. 6), dodecasillabi ed endecasillabi. Il dattiloscritto è datato «1972»; presenta una sola variante a macchina (nell'interlinea), al v. 3: «non *come* anatre» è sostituita da «non *quali* anatre». Il titolo, come si capirà dal contenuto, ha un intento ironico. Nel primo periodo della prima strofa si paragona l'educazione ricevuta dalla sua generazione, con ovvie allusioni al fascismo, a quella dei «polli/ nel Forward Institute» (vv. 1-2), segnando lo scarto da un'educazione naturale e liberale, rappresentata evidentemente da «anatre selvatiche e aquilotti» (v. 3). L'allusione al fascismo è più chiara nei versi finali della strofa: «E abbiamo annuito in coro intonando la marcia/ En avant Fanfan-la-Tulipe!», dove il riferimento al film del 1925 di René Leprince, di ambientato nel contesto militare del XVIII secolo, sicuramente allude al regime militare istituito in Italia negli anni della dittatura mussoliniana¹⁸¹.

La seconda strofa, con tonalità antifrastiche, rievoca, nei primi due periodi, l'ideologia vigente all'epoca «giusto è morire per una ingiusta causa/ Chi chiedesse una pausa/ nella moria sarebbe un traditore.» (v. 9-11), per poi essere definitivamente

181 Fanfan compare per la prima volta nella poesia montaliana all'altezza di Keepsake, in *Le occasioni* (cfr. De Rogatis 2011, p. 27: «protagonista dell'operetta *Fanfan la tulipe* (musica di L. Varney, 1882); è un soldato spaccone, il cui solo nome è "già l'evocazione di una fanfara" (Leporatti 1998)»).

demolita nei versi finali: «Ed è qui che il ridicolo si mescola/ all'orrore.», rievocando una formula simile a quella con cui si chiude *Prosa per A. M.*, «Tra l'orrore e il ridicolo il passo è un nulla.»

Il testo del dattiloscritto di *Ipotesi II*, pulito, reca semplicemente «Ipotesi», ma come si specifica in Bettarini 2009, p. 353, è stato aggiunto il numero romano «II» nell'edizione di OV per distinguere il testo con il precedente omonimo presente in *Quaderno di quattro anni*. Il testo risale probabilmente alla fine del 1978 ed è stato mandato alla Bettarini nello stesso foglio di *Le pulci*. Lo stesso titolo porta, inoltre, il componimento [XXXV] in *La casa di Olgiate* (p. 41): «I grandi eruditi raccolgono/ qualche briciola dello sfacelo universale./ Certamente le meno interessanti/ e non tutti la spacciano per quel che vale/ (il valore cioè di una formica). // E chi ha detto poi che un formicone/ non sia un unicum come la dea Kali?/ E la macchina stessa dell'interesse/ vale per quel che vale, cioè meno di se stessa.»

Rispetto all'omonimo testo di *Quaderno di quattro anni*, di carattere apocalittico e in una lunga strofe serpeggiante su modello de *L'anguilla (La bufera e altro)*, *Ipotesi II* è un testo breve di 10 versi e di dichiarata critica sociale e politica, come appare evidente dal primo periodo distribuito in tre versi: «Pare/ non debba dirsi Italia ma/ lo Sfascio.» I periodi successivi, con carattere ironico attestano che «urge studiarlo», questo «Sfascio», finché esiste, concludendo che «È u tema che va messo/ all'ordine del giorno.» (vv. 9-10).

La situazione politica italiana doveva apparire al vecchio Montale forse priva di quelle figure-guida che avevano dominato, seppur negativamente, la prima parte della sua vita; se si vuole leggere unicamente in chiave politica questo «Sfascio»¹⁸², potrebbe intendersi come causa del senso di instabilità dovuto ai gravi avvenimenti che sconvolsero l'Italia nel 1978: il delitto Moro a opera delle Brigate Rosse (dopo il sequestro avvenuto il 16 marzo, il copro fu trovato il 9 maggio), il succedersi di tre papi

182 L'uso del maiuscolo ha proprio la funzione di sostituire il nome dello stato (Italia), che si scrive appunto sempre con a maiuscola, con questo termine che in tempi moderni si lega sempre più all'ambito della carrozzeria, anche se naturalmente il termine originariamente è legato proprio allo sfacelo, al disastro o allo smantellamento di qualsiasi cosa. Se letto nella prima accezione quindi il termine avrebbe una coloritura molto particolare, intendendo dipingere l'Italia come un ammasso di rottami e di ferro vecchio.

sul soglio pontificio (di cui ultimo il non amato «papa polacco»), forse anche all'omicidio di Peppino Impastato a opera della mafia (avvenuto anche il 9 maggio, il giorno del ritrovamento del corpo di Aldo Moro). Questo valga per ricordare come, nonostante le critiche rivoltegli a suo tempo da Pasolini e da altri intellettuali impegnati¹⁸³, Montale sia sempre rimasto vigile e con l'occhio puntato sulla realtà presente, dando voce talvolta a un solitario dissenso che però non si esprime mai come necessità di prendere le parti di un movimento ideologico.

Il dattiloscritto di *Come si restringe l'orizzonte...*, inviato a Gianfranco Contini, reca la data «4 sett. '76» e presenta un'unica variante a v. 10 con cassatura a penna. Si tratta di 18 versi interrotti solamente da uno scalino metrico tra i vv. 6-7, un espediente usato spesso da Montale fin da *Ossi di seppia*. I primi sei versi alternano un verso lungo e uno più breve e sono costruiti su due periodi che sembrano delle domande prive però di punto interrogativo. Il primo (vv. 1-2) sembra constatare o chiedersi come si restringa l'orizzonte «a un certo punto», forse alludendo alla vecchiaia, il secondo periodo (vv. 3-6) è basato sulla metafora dei pesci nell'acquario, chiara allusione alla condizione umana: adesso gli «acquari» sembrano ristretti, rispetto a quelli «vasti» (v. 3) di un tempo, ossia probabilmente della giovinezza, vissuta inoltre «senza il sospetto/ della lenza e dell'amo», ossia del pensiero della morte, tipicamente ricorrente nell'età estrema. L'allusione alla lenza e all'amo è significativa perché evoca subito nel lettore l'idea che ci deve essere qualcuno di invisibile, fuori dall'acquario metaforico, che tiene quest'amo. Si tratta naturalmente del demiurgo montaliano, del *deus absconditus* che sempre più spesso ricompare nell'ultima stagione poetica, talvolta con rimandi non del tutto palesi come in questo caso.

Lo scalino metrico introduce un successivo periodo (vv.7-10) sulla felicità, vista come godimento momentaneo del nulla a cui tende la vita e descritta come un ossimoro: «assaporare l'inesistenza/ pur essendo viventi». La base di questa felicità resta comunque il non pensare alla morte, il non essere «colti dal dubbio/ di una fine possibile» (vv. 9-10).

I successivi 4 versi riportano l'ipotesi di un «sapiente» non meglio specificato

¹⁸³ Pasolini 1971, Fortini 1985, ma al di là di questi, uno studio dell'ideologia è anche nel più recente e completo Cataldi 1991.

secondo cui la vita sulla terra sarebbe stata del tutto improbabile e «nient'affatto opportuna», anche se non è chiaro se questa menzione sia all'insegna della tesi dell'esistenza di un dio che ha consapevolmente ordinato l'universo affinché ci fosse la vita (e il male!) sul nostro pianeta. Il parere del «sapiente» sarebbe accreditato da molti eventi ma anche smentito da «piccoli *faits divers*», come forse «il volo» - Montale conclude ironicamente - di una formica non ancora scoperta dagli entomologi.

Del testo di *La buccia della Terra è più sottile...* esiste una prima stesura manoscritta monostrofica datata «26 agosto 79» sul verso del foglio che contiene anche la poesia a Charles Singleton (Parte II), *Sono passati trent'anni, forse quaranta...*; il dattiloscritto con varianti a macchina e una a penna reca solo «'79» come data; un segno orizzontale a penna delimita le due strofe. Il testo è contrassegnato dagli asterischi (°°°) tipici di una serie, comuni anche all'altro testo che trasmette il dattiloscritto, *Con quale voluttà...*

La poesia, di complessivi 17 versi, è divisa in due strofe, la prima di 13, la seconda di 4. Il primo periodo, concluso in tre versi, è una constatazione che la «buccia» del pianeta Terra sia più sottile «di quello d'una mela» nel caso in cui si voglia sostenere la tesi che «il mondo materiale non sia pura illusione.» In quello immediatamente successivo si ammette però che «in questo nulla... siamo incastrati fino al collo». Anche in questo testo è presente un punto di vista di straniante volto a smascherare l'antropocentrismo, paragonando la Terra a una mela e ipotizzando l'illusorietà del mondo materiale. Il «nulla» della realtà, materiale o illusoria che sia, è comunque quasi confermato; quasi perché come sempre più nell'ultimo Montale ogni affermazione è all'insegna del dubbio: «se vogliamo supporre» a v. 2, l'inciso «ammesso che sia tale», sono le consuete cellule dubitative inserite nel tessuto linguistico di questa poesia della vecchiaia ormai priva di certezze assolute. Il giro di versi successivo si rivolge a dei «pessimisti», forse i filosofi nichilisti e chi ne è seguace, riportando la loro tesi relativa a questo «incastro»: esso è frutto della stessa creazione umana allo scopo di «surrogare i Dei». La realtà quindi appare come una trappola, un inganno illusorio che si svolge in un luogo limitato al massimo come la crosta terrestre, associata persino alla buccia di un frutto, e l'origine di questa trappola va ricercata negli uomini stessi, creatori delle loro

illusioni e costruzioni ideologiche. La critica è chiaramente rivolta probabilmente ai cristiani, come è evidente dai versi 8-9, chiamati «i fedeli del vecchio Dio», espressione che dona una coloritura settaria, oltre che obsoleta, di questi fedeli. Richiamare alla luce tutte le più o meno velate critiche ai cristiani nella poesia di Montale non è possibile in questa sede, ma si ricordi almeno *Elegia di Pico Farnese* (in *Le occasioni*), dove si definisce la fede «pigra illusione» (v. 32) e «amore di donne barbute» dedite a «un vano farnetico». I vv. 10-11, che costituiscono il periodo seguente, sono introdotti ancora da una particella dubitativa, ricorrente della poesia montaliana estrema, «forse», legata alla tesi del ritorno di un redentore che verrà «a strapparci dal magma e a farsi vivo.» Secondo questa teoria ci è dato vivere una doppia vita nonostante chi sia dedito soltanto al culto di sé preferirebbe viverne a pieno una sola (vv. 12-13).

La seconda strofa inizia con una invocazione alla «madre Terra» e al cielo affermando che tutto ciò (l'illusorietà delle credenze umane e soprattutto della fede) ci rende «più infelici dell'uccello/ nel paretajo»¹⁸⁴. I versi conclusivi confermano la natura in qualche modo di trappola-prigione che assumono le fedi e le ideologie umane, le quali spesso contribuiscono più all'infelicità dell'uomo che alla loro felicità.

L'allegoria è una poesia di 12 versi che non presenta particolari questioni filologiche. Mandato alla Bettarini il 19 febbraio 1979, il dattiloscritto reca la data «'78» e contiene anche *Quando la capinera... (Altri versi II)*.

Questo breve testo è costituito da 5 periodi. Il primo (vv. 1-2) afferma la mancanza di chiarezza del «senso del costrutto»; *costrutto* qui fa riferimento al sistema del cosmo, non tanto a qualcosa relativo alla lingua. L'uomo appare nel cosmo come avente un ruolo subalterno, per cui Montale si serve come sua consuetudine del lessico teatrale paragonandolo gli uomini a dei «comprimari», poi degradando ancora di più il loro ruolo addirittura a «souffleurs», suggeritori, (v. 3); chi controlla l'ordine cosmico è quindi qualcosa di oscuro e celato, che ha organizzato l'universo in maniera non chiara

184 Si tratta di un'immagine che è già comparsa in due raccolte precedenti; cfr. «l'uccello preso nel paretajo» in *Il tu (Satura)*, «Il paretajo è costituzionale!... Il paretajo ce lo portiamo addosso» in *Reti per uccelli (Quaderno di quattro anni)*. I versi 13-14 di questa poesia sono una chiara autocitazione del verso presente in *Il tu*. Il paretajo è una trappola usata per catturare gli uccelli, solitamente costituita da due reti che si chiudono al momento opportuno; il termine è anche sinonimo di luogo figurato dove si attirano in inganno gli inesperti.

agli uomini: «i fili del racconto sono in mano d'altri» (v. 4). Significativa questa immagine, riferita chiaramente al *deus absconditus* montaliano, richiamante subito alla mente «il burattinaio» (v. 15) di *Sono venuto al mondo... (Satura)*, qui non evocato direttamente ma solo per mezzo dei «fili del raccordo» di questo «costrutto», cioè a qualcosa che permette di intuirne la sua presenza-assenza. L'immagine è qui, se si vuole, ancora più sofisticata, perché non evoca con un nome la figura del cosiddetto dioburattinaio, ma lo lascia nell'ombra, invisibile. Egli compare solo per mezzo della rappresentazione dei suoi strumenti, i fili.

I v. 5-8 compongono il terzo periodo: l'io lirico ammette di essersi servito di un'allegoria (da cui anche il titolo), che «dura da un'infinità di secoli» (v. 6), sempre ammettendo che il tempo non sia «una divina o no macchinazione» (v. 8). Si ponga attenzione anche a quest'ultimo verso: l'incertezza tra la natura divina o meno del «costrutto» cosmico è interessante perché supporrebbe forse l'essenza maligna e non benevola di questa divinità ignota; come sempre nel vecchio Montale, tutto è aperto all'incertezza e all'ammissibilità di ogni possibilità contemplabile.

Inutili i tentativi di spiegare ciò di cui non è possibile neanche dimostrare l'esistenza: chi suggerisce «marchingegni» a questo scopo li vedrà «crollare» su se stessi, ovvero cadere in contraddizione in qualche modo (vv. 9-10).

L'ultimo periodo si rivolge improvvisamente a un «tu» non meglio identificabile e che non crede a quella che appare a lui solo come una «gioia del farnetico», un ozioso cavillare su questioni che non gli riguardano: «è affare d'altri» (v. 12). Il tu è probabilmente da identificare con il lettore comune che non è solito porsi questioni di ordine metafisico e ontologico.

La poesia è composta prevalentemente da endecasillabi piani e da settenari, nascosti all'interno degli alessandrini (vv. 3, 5, 10, 11 quest'ultimo sdrucchiolo) e del tredecasillabo a v. 4, realizzato tramite l'unione del settenario col senario.

Il testo di *Vinca il peggiore* è trasmesso da due dattiloscritti, il primo non datato e inviato alla Bettarini il 19 febbraio del '79, il secondo, pulito, inviato il 6 marzo, in calce a *Ho tanta fede in te...* e identificato dai consueti tre asterischi. Nel biglietto inviato alla curatrice dell'OV Montale scrive: «ecco 4 pezzetti, forse gli ultimi... Se

credete di cestinare fate pure»¹⁸⁵; gli altri due testi sono *I nascondigli II* e *Una zuffa di galli inferociti...*

La poesia è chiusa nel giro di due soli periodi, per un totale di 9 versi. Il primo verso è un proseguimento del titolo, che va letto quindi come la citazione di «Colui del quale non può dirsi il nome», naturalmente il Demiurgo dell'ontologia montaliana, di cui ci dice fu colto dal dubbio e «il suo diktat» lasciò libera la possibilità che ciò non avvenisse. Il senso della poesia sta tutto nel titolo: l'universo appare dominato da questa legge crudele per cui deve prevalere quasi sempre il peggiore, termine universale e generico che può indicare «il più cattivo», «il più ignorante», «il meno giusto», «il meno dotato» e così via.

I vv. 4-9, si concludono tra una serie di tre dittologie oppositive, vincitore - vinto, vivo - morto, asino (cioè sciocco o incolto) - sapiente, che «non stanno affatto/ o sono in altro luogo/ che la parola rifiuta». Il senso di questi ultimi versi è forse da interpretare come la compresenza tra gli opposti (esemplificati dalle dittologie) di una similarità e al contempo di una oppositività che il linguaggio (la parola) non può esprimere pienamente. Quest'ultimo verso è interessante perché ci mostra un poeta che sempre meno crede al valore e alla potenzialità della parola, e ne vuole dimostrare tutta la limitatezza.

Passiamo a *Con quale voluttà...*; il dattiloscritto reca la data «79» ed è pulito. Esistono altre due redazioni dattiloscritte con varianti; la prima (A) è conservata al Fondo Pavese, *Catalogo* n° 41 (Ms); la seconda (*La bufera e altro*), pulita e inviata a Contini sempre nel 1979 e recante la data «1976», porta il titolo *Il prestigio* ed è riprodotta in OV, p. 1147; rispetto al testo di *Altri versi*, quest'ultimo testo si discosta in quasi ogni verso.

Si tratta di una poesia molto breve di soli 7 versi e composta da soli 3 periodi. La prima frase è un'affermazione di sdegno e quasi di delusione, forse riferita ai filosofi nichilisti, che con «voluttà/ hanno smascherato il Nulla.» Il maiuscolo evidentemente indica la grandezza di questo concetto riferito all'universo intero, sempre nell'ottica negativa della teologia del tardo Montale. L'eccezione a questo smascheramento è però

185 Bettarini 2005, p. 355.

incarnata dalle «loro cattedre», nota l'io lirico con maliziosa ironia. Il v. 5 è interamente in francese, «Et tout le reste c'est du charabia», e utilizza un termine già adoperato nel IV tempo di *Dopo una fuga (Satura)*: «Era tutto uno scambio di maschere, di barbe,/ un volapük, un guaranl, un pungente/ charabia che nessuno poteva intendere»; da notare la sostituzione, dalla redazione precedente, del termine più generico e idealizzante «littérature» con questo indicante incomprensibilità. Gli ultimi due versi a rima baciata, che danno alla poesia qualcosa della filastrocca, segnano la necessità di questo smascheramento al fine di «ottenere il resto», resto di natura non chiara, ma forse solamente posto in chiusa per creare la rima. Si ricollega comunque al «reste» francese del v. 5.

La poesia, sapientemente organizzata in un gioco metrico di bilanciamenti, gira tutta intorno al settenario tronco iniziale e a quello piano finale, posti parallelamente come anche il decasillabo tronco dei vv. 3 e 5, che formano un gioco di contrasto con il verso centrale sdrucchiolo (v. 4) che incastonano.

Per quanto riguarda *Una zuffa di galli inferociti...*, anche qui la redazione dattiloscritta definitiva è pulita e datata «1976», inviata alla Bettarini in calce sullo stesso foglio con la parte II de *I Nascondigli II*; una stesura manoscritta nel “Quaderno per appunti veneziano” è conservata al Fondo Pavese (*Catalogo* n° 42); una seconda stesura manoscritta è datata «28 X 78» e si trova nello stesso quaderno; per le varianti si rinvia direttamente a Bettarini 2005, p. 356.

Come la precedente, si tratta di una breve poesia di 7 versi tutta giocata in due periodi. Il primo breve (vv. 1-2) a carattere interrogativo è fondato su un periodo nominale: «Una zuffa di galli inferociti/ quella di casa nostra?».

Come si comprende dai versi successivi del secondo periodo (vv. 3-7), «casa nostra» indica la Terra o l'universo, e la zuffa dei galli va riferita alla lotta di tutti contro tutti degli uomini, visti quindi quasi con l'ottica hobbesiana del *lupus est homo homini* (Plauto, *Asinaria*, v. 495). Questo spettacolo comico-macabro avviene nella più completa indifferenza di «colui che di tutto tiene i fili» (v. 4), il Demiurgo, anche qui come in *L'allegoria* (v. 4) descritto nelle fattezze di una sorta di burattinaio che è evocato solo per mezzo degli strumenti della sua opera, «i fili». Nel frattempo gli

uomini incitano sempre più a questa lotta o carneficina tra i loro simili: «l'applauso a questi spennamenti/ è furente.» (vv. 6-7).

Una delle poesie di *Altri versi* più note è *Non è crudele il passero di Valéry*... Il testo è trasmesso dal dattiloscritto con variante a penna datato «'78» e inviato alla Bettarini il 12 febbraio 1979 con *Un invito a pranzo* e *A zig zag*. La lezione originaria al v. 2, «a beccar qualche briciola», è corretta, come si è detto a penna, in «a beccar poche briciole».

La poesia, in due strofe di complessivi 10 versi, 4 nella prima, 6 nella seconda, è fondata, nella prima, sull'allusione a un sonetto di Paul Valéry, poeta francese per molti aspetti affine al primo Montale, dal titolo *L'oiseau cruel*¹⁸⁶. Il testo di Valéry è il seguente:

L'oiseau cruel toute la nuit me tint
Au point aigu du délice d'entendre
Sa voix qu'adresse une fureur si tendre
Au ciel brûlant d'astres jusqu'au matin.

Tu perces l'âme et fixes le destin
De tel regard qui ne peut se reprendre;
Tout ce qui fut tu le changes en cendre,
Ô voix trop haute, extase de l'instinct...

L'aube dans l'ombre ébauche le visage
D'un jour très beau qui déjà ne m'est rien:
Un jour de plus n'est qu'un vain paysage,

Qu'est-ce qu'un jour sans le visage tien?
Non!... Vers la nuit mon âme retournée
Refuse l'aube et la jeune journée.

[L'uccello crudele tutta notte mi tenne/ Nel punto acuto della delizia d'intendere/ La sua voce che invia un così tenero furore/ Al cielo bruciante d'astri fino al mattino.// Tu trafiggi l'anima e fissi il destino/ Con tale sguardo che non si può riprendere;/ Tutto quanto fu in cenere lo muti,/ O voce troppo alta, estasi dell'istinto...// L'alba nell'ombra abbozza il volto/ D'un giorno bellissimo già nulla per me:/ Un giorno di più è solo un vano paesaggio.// Senza il tuo volto un giorno cos'è?/ No!... Verso la notte l'anima ripiegata/ Rifiuta l'alba e la giovane giornata.]¹⁸⁷

Orlando considera questa un tipo di allusione «non integrativa del senso, ma

186 Orlando 1998, p. 100.

187 Testo e traduzione sono tratti da Valéry 1989, p. 216-217.

distintiva»¹⁸⁸. In effetti a Montale non interessa qui tanto dialogare con il poeta francese, che parte dalla situazione apparentemente banale dell'impossibilità di dormire a causa del canto del passero, che tutta la notte lo avrebbe tenuto sveglio, per passare poi a una contemplazione della bellezza dell'alba che però «l'anima ripiegata» rifiuta di notte; per contrasto, e ironicamente giocando sul termine «cruel», Montale segna lo scarto ironico del suo «uccellino» con l'*oiseau* della poesia di Paul Valéry e col suo tono assorto e contemplativo; quello del poeta italiano sembra limitarsi a «beccar poche briciole», ma la cosa si limita al gioco allusivo della prima strofa e non sono presenti altre corrispondenze¹⁸⁹.

La seconda strofa infatti cambia tono, tornando alla meditazione metafisica: anche per gli uomini «è questione di passaggi», forse in riferimento ai «passaggi» dell'uccellino che svola da un posto all'altro in cerca di cibo. L'ultimo periodo, che copre i vv. 7-10, replica alla tesi, non ulteriormente specificata, de «i filosofi o i maestri/ di bricolage», che per fortuna, secondo il poeta, restano «inascoltati».

L'avvenire è già passato da un pezzo... è un piccolo epigramma di 6 versi, prevalentemente endecasillabi, distribuiti in 3 periodi. Il dattiloscritto con variante e senza data, inviato da «Milano, 7 giugno 79» alla Bettarini e in calce la nota manoscritta «deciderà Contini» (riferito alla possibilità di cestinare il testo); a v. 4 «Con tanto di naso» è corretta a macchina in «Con un palmo di naso».

Il primo verso è basato su un *adynaton*, sostenendo che «l'avvenire», il futuro, è già passato, cosa naturalmente impossibile. Nei vv. 2-3, il poeta sposta ironicamente l'asse metaforico sul campo del teatro, ipotizzando che questo avvenire, come uno spettacolo drammaturgico che si ripete nella storia, possa ammettere qualche replica per via de «l'aumento delle prenotazioni», forse allusione sarcastica a chi vuole vedere nel corso storico una teleologia o una razionalità che segue dei ritorni o ripetizioni di eventi particolari. Tuttavia questi abbonati, già «alle prime» resteranno delusi, «con un palmo di naso», sospettando dell'involverimento di ogni cosa.

Anche questo testo, come il precedente, non presenta caratteristiche notevoli, e

188 Orlando 1998, p. 111.

189 Per un approfondimento del rapporto intertestuale con il poeta francese si veda anche De Feijter 1994.

continua, forse un po' stancamente, il riferimento metaforico all'universo come teatro ereditato alla tradizione seicentesca europea e soprattutto dal teatro di Shakespeare. In compenso la poesia fornisce un tassello del copro monotonicamente della poesia dell'ultimo Montale, e va letta all'interno del sistema degli altri pezzi brevi e dimessi della prima parte di *Altri versi*.

Anche *Il grande scoppio iniziale...* continua la serie metafisica e cosmologica. Il «grande scoppio iniziale» del v. 1 è ovviamente il Big Bang, termine coniato dal fisico Fred Hoyle nel 1948 e da allora divenuto popolare. Come naturalmente afferma il poeta a v. 2 «non dette origine a nulla di concreto», infatti già allora era noto che il Big Bang aveva originato solo un ammasso di gas caldissimi che solo dopo molto tempo si sarebbero condensati in una «spruzzaglia di pianeti e stelle» (v. 3), definiti riduttivamente «qualche fiammifero acceso nell'eterno buio?» (v. 4). Da notare come «eterno buio» qui indichi al contempo una condizione temporale di buio perenne, ma suggerisce anche un senso di spazialità infinita riferito ai radi fiammiferi-stelle accesi in questo spazio oscuro e sterminato.

La domanda retorica del v. 5 ha quasi un sapore blasfemo, chiedendosi se «l'Artefice» non fosse «a corto di argomenti», di idee, il che è paradossale e una chiara sfida alla tradizione platonica che proietta in qualche modo il mondo delle idee nella mente divina¹⁹⁰.

I vv. 6-9 giocano tutti sul verbo pensare: questa limitatezza della divinità è sospettata da molti ma nessuno pare avere il coraggio di affermarlo, mentre alcuni credono addirittura «che il pensiero non esiste»; di rimando *forse* (parola chiave, ripetiamo, dell'ultimo Montale) anche l'Artefice crede - come noi lo crediamo di lui - «che gli abbiamo girato un brutto tiro.» (v. 9). Interessante in quest'ultimo verso il ribaltamento di prospettiva della tesi sostenuta fino a questo punto del libro poetico di

¹⁹⁰ Il termine «Artefice» richiama alla mente il titolo di una raccolta di poesie e racconti dello scrittore argentino Jorge Luis Borges, *El Hacedor (L'Artefice)*, appunto) del 1960, tradotto per la prima volta in italiano nel 1963. Borges aveva fatto visita a Montale proprio in quegli anni, per la precisione nell'aprile del 1977, evento immortalato da una celebre foto. Non è da escludere quindi che il termine in questo caso sia usato da Montale come prestito dal lessico borgesiano. La parola tuttavia ricorre già in *Diario del '71 e del '72*, ne *Il mio ottimismo*, dove compare sempre con la maiuscola, e in *Diamantina*, nella sessa raccolta, ma in minuscolo. Infine in *Quaderno di quattro anni*, nella poesia *Gli animali*, a v. 8 si accenna a «un artefice divino».

un universo organizzato dal dio-burattinaio che pare complottare perché prevalga il peggio, il male e la distruzione (cfr. ad esempio *Vinca il peggiore*).

Trasmesso con il precedente testo alla Bettarini, il dattiloscritto con varianti minime a penna di carattere ortografico è privo di data.¹⁹¹

La poesia che segue è *È probabile che io possa dire io...* Anche questo testo è privo di data; fu inviato in dattiloscritto pulito a Contini nel luglio 1979. Esiste una stesura manoscritta nel «quadernetto quadrettato» del Fondo Pavese (*Catalogo* n° 41)¹⁹². La poesia, di 13 versi, è formata solamente da tre periodi, due più lunghi e un ultimo corrispondente agli ultimi due versi.

La prima frase della poesia, quasi con un argomentare filosofico-ontologico, forse anche in questo tentando di imitare l'astrusità di ragionamenti della poesia metafisica di Donne, suppone la possibilità «che io possa dire io/ con conoscenza di causa» (vv. 1-2). Si tratta, come si vede alla fine del periodo, di un ragionamento sull'«autocoscienza» dell'uomo. L'io lirico non esclude però che anche «un ciottolo» (v. 3), «una pigna» (v. 4), un «topo» (v. 5) non ne siano allo stesso modo dotati. Interessante è la gradazione di esseri posti in successione, dal minerale, al vegetale fino alla bestia. L'incipit «È probabile» è sempre all'insegna dell'incertezza di tutta la prospettiva montaliana tarda. Nel secondo periodo la riflessione si sposta sulla stranezza del fatto che l'uomo faccia di tutto per dimostrare e affermare la propria inutilità, negando l'esistenza della divinità creatrice: «cancellando ogni traccia del suo autore» (v. 11). Il distico finale ribalta il tono assorto e meditativo con una sferzata ironica in clausola, paragonando gli sforzi - i «miracoli d'intelligenza» al v. 8 - per dimostrare la tesi nichilista a una sorta di corsa che vince chi arriva al «traguardo», dimenticandosi del passato, «i vecchi tempi» (v. 13).

Tempo e tempi II conta in totale 21 versi distribuiti in 7 periodi di lunghezza diseguale dei quali l'ultimo costituisce una strofe a parte in forma di distico. Il dattiloscritto con correzioni reca la data a penna «1979» e fu mandato a Contini quello stesso anno, con il titolo semplicemente *Tempo e tempi*. La numerazione in cifre

¹⁹¹ Bettarini 2005, p. 357.

¹⁹² Ivi, per le varianti manoscritte.

romane fu in seguito aggiunta dai curatori di OV per distinguerlo dall'omonimo che si trova in *Satura (Satura II)*¹⁹³.

Il primo periodo, organizzato nei vv. 1-3, afferma che da quando il concetto di «tempo-spazio» costituisce una parola unica la stessa «parola esistere» ha perso significato. Già a partire da questa ripresa del termine propriamente della fisica di spazio-tempo, che risale alla teoria della *Relatività* di Einstein, si rivela l'intenzione del poeta di seguire le orme, dal punto di vista stilistico, della tradizione metafisica inglese. Come afferma il periodo seguente (vv. 4-5), il «*lui*» (inteso come l'essere, da cui l'evidenziazione in corsivo, nel dattiloscritto fra l'altro segnalata con una sottolineatura) in precedenza aveva uno spessore diverso, scaricato dalla necessità e proteso verso la contingenza: «un peso, un suono, forse un'anima/ e un destino eventuale. [...]».

Nel terzo periodo (vv. 6-9) si aggiunge uno sviluppo della tesi enunciata sopra: per «distinguersi», cioè per raggiungere l'autocoscienza che era al centro del componimento precedente, è necessario identificare l'alterità, «un altro» (v. 8), colui che «supponiamo diverso» per mezzo di un «sottile artificio», cioè di un ragionamento che lo renda appunto estraneo e «altro da noi». Anche in questi versi si insite su una terminologia propria dell'ontologia («distinguersi», «un altro», «diverso», «altro da noi»).

I versi successivi propongono l'idea che in quanto a velocità e rapidità di pensiero il corvo possa superare l'uomo; nel quinto brevissimo periodo a v. 12 si aggiunge la discutibilità di questa tesi, riprendendo il soggetto (il corvo) nell'ultima frase che si dilunga per gli ultimi 7 versi della prima strofa, notando la differenza tra lo spensierato (o indifferente perché basato sull'istinto) volo del corvo e il «tu» generico rivolto al lettore-umanità che diventa un *noi* a v. 18: «[...] , abbiamo avuto il sospetto/ di stringere qualcosa tra le dita.» (vv. 18-19). A differenza del corvo il destino umano è determinato da una più acuta autocoscienza che lo porta, dalla considerazione della semplice «alba» (che adombra forse una visione della vita luminosa e serena) a - nei casi più estremi - una meditazione ontologica sul suo posto nell'universo o a una lotta «col buio» (v. 15), cioè con il male in tutte le sue forme, soprattutto quello interiore frutto della consapevolezza del “male metafisico”.

¹⁹³ Per le correzioni, in questa sede trascurabili, si rimanda a Bettarini 2005, p. 358-359, dove è riportata integralmente anche la prima stesura manoscritta.

del v. 19 è ovviamente un eufemismo per esprimere al minimo questa consapevolezza e autocoscienza.

Il distico finale indipendente chiama in causa con un'esclamazione la «malefica/invenzione del tempo!» (vv. 20-21). Il senso di quest'ultimo enunciato può essere doppio: da un lato il tempo può essere inteso come invenzione umana e sarebbe malefica perché obbliga a una routine che non è altro che un vincolo artificiale allo stesso modo di quelli sociali che limita la libertà dell'uomo nella sua "corsa contro il tempo"; dall'altro il tempo può essere interpretato come invenzione della divinità e inteso proustianamente come progressiva distruzione e dissoluzione non solo del mondo fisico, ma soprattutto di quello della memoria e dell'io, cosa che ricolleggerebbe il distico finale all'argomentazione della prima sezione del componimento. Se questa seconda ipotesi è la più plausibile, ci sentiamo comunque di accoglierle entrambe nella prospettiva tutta giocata sull'incertezza dell'ultima stagione poetica montaliana. Il poeta infatti non di rado fornisce enunciazioni ambigue che possono essere interpretate in più modi, nessuno dei quali è necessariamente più vicino alla verità e alla visione del mondo dell'autore¹⁹⁴.

Orlando lo menziona insieme ad altri testi come *Nell'attesa* (cfr. *supra*) in quanto esempio di testo in due tempi dove avviene una ritrattazione o palinodia di vere o supposte affermazioni o assunzioni fatte in passato¹⁹⁵. Tentando un confronto con l'omonimo *Tempo e tempi* in *Satura II*, va rilevata intanto la maggiore brevità del primo componimento a favore di una maggiore concentrazione di immagini: il tempo, nella visione di questa poesia di *Satura*, sarebbe non unitario ma il risultato dell'agglomerato di «molti nastri» paralleli, intuizione di cui ci si può appena accorgere che «chi sorveglia/ i congegni e gli scambi» (probabilmente il supposto Demiurgo) nasconde nella visione comune delle cose e solo pochi mortali (i soli «pochi viventi») che si accorgono dell'inganno possono riconoscersi tra loro. Il testo a sua volta riportava alla memoria del lettore montaliano la celebre poesia degli *Ossi brevi*, *Forse un mattino andando in un'aria di vetro...*, dove la realtà appare allo stesso modo frutto di un inganno che può percepire solo "chi si volta" (i «pochi viventi» di *Tempo e tempi*)

194 Tra gli studi volti ad approfondire il rapporto tra Montale e Proust menzioniamo Fabrizi 1999 e Fenoglio 2003, mentre Leoncini 2014 rilegge entrambi gli autori nell'ottica dell'critica continua.

195 Orlando 1998, pp. 103-104.

distinguendosi da «gli uomini che non si voltano». Il testo di *Altri versi* rispetto a quello di *Satura* è dotato di una maggior complessità degli enunciati, dotati di un linguaggio più artificioso e filosofico, come abbiamo detto, in direzione di una scrittura di imitazione della lirica metafisica inglese di John Donne; tuttavia qui il problema relativo “all’inganno” viene messo in relazione al linguaggio e al pensiero degli uomini («con sottile artificio» a v. 8) e non a un’operazione mistificatrice del Demiurgo o di chi sta dietro allo schopenhaueriano Velo di Maya.

Il componimento è basato essenzialmente su misure lunghe, versi di tredici, quattordici (non sempre alessandrini anche se molto presenti) e quindici sillabe. La misura predominante di questi versi è spesso il settenario o l’ottonario, meno spesso il senario. Endecasillabi sono il v. 1, tronco, il v. 5, 16 e 19, che danno alla poesia una leggera tramatura musicale in contrasto con l’andamento prosastico che si associa al fare argomentativo e speculativo di questo componimento alla maniera della tradizione metafisica. L’ultimo verso in chiusa è un settenario.

L’oboe è trasmesso da un dattiloscritto in pulito datato a penna «1979» e inviato con una lettera a Rosanna Bettarini: «Carissima, va bene Quartetto invece di Dopopalio... Accludo l’ultima e definitiva *L’oboe* sperando che non finisca nel cestino... P.S. Forse *L’oboe* può essere pubblicata senza titolo»¹⁹⁶.

Il dattiloscritto reca solo una sottolineatura (sempre a penna) a v. 7 per rendere il corsivo di «la» e due virgole, una a v. 3 dopo «nemici» e una a v. 10 dopo «cieco». Nel Fondo Pavese della Donazione Tiozzi è presente un manoscritto con varianti senza titolo e datazione; un secondo manoscritto è riprodotto su una pagina di libro con dicitura del prezzo¹⁹⁷.

Il titolo rimanda alla serie giovanile di sette poesie ognuna dedicata a uno strumento musicale e intitolata *Accordi (Sensi e fantasmi di una adolescente)*, tra i primi lavori di un certo livello del giovane Montale, ma non inclusa in *Ossi di seppia*. *Oboe* è il titolo della quinta poesia, che come tutta la serie vide la luce per la prima volta nella rivista «Primo Tempo», Prima Serie, v. 2, Torino, 15 giugno 1922, pp. 37-41, poi

¹⁹⁶ Bettarini 2005, p. 361.

¹⁹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 359-361, per un’edizione di questi ultimi due testi (con varianti).

ripubblicate nel 1960 presso l'editore Spagnoletti e ancora per Scheiwiller nel 1962¹⁹⁸. Nell'edizione critica di *OV Accordi* fa parte della prima sezione delle *Poesie disperse* (pp. 765-772); *Oboe* è a p. 770.

La poesia è divisa in due strofe di lunghezza diseguale. La prima si presenta organizzata simmetricamente in tre periodi, il primo (vv. 1-6) e l'ultimo (vv. 9-13) più ampi, il secondo di due versi e mezzo (vv. 6-8), fa da congiuntura tra le due proposizioni principali.

Il primo periodo è caratterizzato da un'introduzione narrativa dell'io lirico: «Talvolta il Demiurgo.../ rimugina...» (vv. 1-2). Il Demiurgo si trova in un non meglio precisato «quaggiù» (vv. 1 e 4), forse da identificare con la Terra dove però egli si tiene nascosto, come un burattinaio. Egli rimuginerebbe su «quali macchinazioni/ gli attribuiscono i suoi nemici,/ i fedeli al suo Dio...», cioè gli uomini, naturalmente. Dal v. 4, senza soluzione di continuità, il discorso passa direttamente nell'ottica del Demiurgo e la poesia riporta i suoi pensieri: «... perché quaggiù/ non giungono gazzette...». Il primo «quaggiù» pronunciato dal narratore-poeta è quindi visto da una prospettiva differente pur indicando lo stesso luogo (come si è detto, forse la Terra) di quello del v. 4, che è invece parte del rimuginio del Demiurgo. Il secondo periodo prosegue il discorso senza marcare una frattura significativa: il Demiurgo sostiene di essere «l'oboe che dà il *la* agli altri strumenti» (v. 7), ma per il resto egli non sembra tenuto a occuparsi di questi «strumenti» che possono poi da soli «essere l'inferno». Egli dunque si solleverebbe dalle responsabilità degli atti empì degli uomini, paragonandosi a uno strumento musicale che ha il solo compito di dare inizio all'esecuzione musicale rappresentata metaforicamente dall'umanità. Da qui è chiaro il titolo della poesia.

Nell'ultimo periodo di 5 versi il Demiurgo suppone che un giorno potrà vedere il suo «padrone/ e nemico» (vv. 10-11), ma prima che ciò avvenga è necessaria l'invenzione del «Tempo», proustianamente scritto con la maiuscola e ritornando inoltre al tema con cui si chiudeva il componimento precedente¹⁹⁹. Il Tempo sarà qualcosa in cui i suoi «supposti sudditi si credano sommersi». In questa ultima proposizione appare chiara l'equazione «padrone-nemico» e «supposti sudditi», cioè l'uomo. Egli quindi considera l'umanità sia come un «tiranno» sia come un «suddito», alla stessa maniera in

198 TP 1984, p. 1150.

199 Cfr. Fabrizi 1999 e Fenoglio 2003.

cui è l'umanità a vedere il Demiurgo, che riflette ironicamente il loro punto di vista in maniera inversa. Egli si definisce inoltre «possente e cieco» (v. 10) e rimanda al futuro la possibilità di vedere l'umanità, come anche l'invenzione del Tempo. Montale ha quindi collocato la riflessione del Demiurgo fuori dal tempo, quindi il «Talvolta» iniziale a v. 1 non va interpretato come un evento contemporaneo al narratore-poeta, ma si proietta nei recessi del passato prima ancora del Big-Bang (quando appunto il tempo nacque insieme allo spazio, secondo la teoria oggi accreditata).

La seconda strofa di tre versi continua il ragionamento del Demiurgo, introdotto narrativamente anche dal poeta come personaggio che prende la parola: «Ma, riflette il Demiurgo, chissà fino a quando/ darò la mano (o un filo) al mio tiranno?...» (vv. 14-15). Nell'ultimo verso riprende la parola il narratore-poeta e riconferma ancora nell'attualità questa mancata presa di decisione rispetto alla remota epoca antecedente all'invenzione del Tempo in cui è proiettata la riflessione della divinità nella prima strofa; si accenna in conclusione al fatto che l'oboe-Demiurgo ancora «stonicchia»: quest'ultima affermazione ha un tono naturalmente ironico e forse allude ai segni di una presenza solo apparentemente invisibile del Demiurgo, di cui si avverte ancora un riverbero del «*la*» a cui si accenna a v. 7, avvertibile come una stonatura nell'ordine dell'universo.

Non ci sono apparentemente dei rimandi al componimento giovanile di *Accordi*, ma si segnala che in quel testo si descriveva qualcosa di simile alla “stonatura” del Demiurgo nell'universo, accostabile alla scoperta di una realtà diversa da quella dei sensi mascherata da «l'inganno consueto» di *Forse un mattino andando in un'aria di vetro... (Ossi di seppia)*, un tema che in fondo attraversa tutta la carriera poetica di Montale. In *Oboe* di *Accordi* il poeta scrive nella prima delle due strofe: «Ci son ore rare/ che ogni apparenza dintorno vacilla s'umilia scompare,/ come le stinte/ quinte/ d'un boccascena, ad atto finito, tra il parapiglia.» Fin da *Accordi* Montale paragonava la realtà a uno spettacolo teatrale o operistico, con l'idea del boccascena (la scena frontale e immediatamente visibile agli spettatori che è preceduta dal proscenio) vuoto, ma in effetti questo gioco metaforico di origine elisabettiana e barocca trova piena realizzazione della stagione poetica dell'ultimo periodo della vita.

La poesia è giocata sulla misura dell'endecasillabo, variamente modellato in versi tronchi (vv. 4-5), sdrucchioli (v. 6), piani (vv. 10 e 12) e ipermetri (v. 15, con un

trisillabo eccedente che non toglie nulla al ritmo dell'endecasillabo piano che precede).

Sono presenti anche dodecasillabi (vv. 2, 9 e 16) e decasillabi (vv. 3 e 7) che stonano l'andamento cantilenante dell'endecasillabo in vista di una maggiore prosasticità del discorso. *Altri versi* sono di lunghezza maggiore, tra cui i due alessandrini ai versi 8 e 13, quest'ultimo di 15 sillabe perché il primo emistichio è un settenario sdrucchiolo.

De *Lo spettacolo* esiste sia una redazione manoscritta sia quella definitiva dattiloscritta, inviata a Rosanna Bettarini il 19 novembre 1979 e con varianti a macchina. Il testo del manoscritto è conservato nel Fondo Pavese, Catalogo n° 41, e reca il titolo *La recita*. Rispetto a *Lo spettacolo*, *La recita* presenta significative varianti, oltre a correzioni a penna e cassature.²⁰⁰

La poesia riprende con una variazione la topica del mondo-teatro già vista in precedenza. Si può suddividere il testo in tre parti. Nella prima (vv. 1-5) prevale la coordinazione affermando che «il suggeritore giù nella nicchia» confuso deve aver pronunciato male qualche battuta del copione, ma «l'Autore» (la divinità) non deve essersene curato fin dalle origini quando venne contestato per la prima volta il suddetto copione («sin da allora e da chi?»). Ma la questione sembra rimanere aperta, come si afferma ai vv. 6-7; qualcuno (il Demiurgo?) se sa di più dei comuni mortali («noi» a v. 8) e non si pronuncia sulla sua conoscenza, ma il sospetto del poeta è che «se aprisse bocca sapremmo/ che tutte le battaglie sono eguali/ per chi ha occhi chiusi e ovatta negli orecchi.» (vv. 9-11).

Chi sia il suggeritore non è chiaro; si può supporre che siano i comportamenti condivisi, la consapevolezza umana o l'istinto che porta ad agire in un certo modo, secondo quel «copione» scritto da un Autore che non ha preoccupazione del fatto che i ruoli assegnati secondo il suo arbitrio non stiano bene a tutti i personaggi-attori.

L'ipotesi che lo spettacolo sia un «fiasco», introdotta ai vv. 6-7, rimanda quasi certamente alla teoria critico-negativa dell'universo come sistema maligno e votato alla distruzione di tutto e tutti, teoria che in Italia è incarnata, almeno nella visione generale e in ambito letterario, dall'opera di Leopardi; il poeta però qui prende le distanze dal

²⁰⁰ Si veda Bettarini 2005, pp. 361-362.

decretare con certezza questo «fiasco», preferendo lasciare «la questione/ [...] aperta». Anche qui ritorna la continua sospensione di ogni giudizio e l'apertura a un universo di incertezze sempre più dominante nell'ottica del vecchio Montale.

La prospettiva supposta nell'ultimo periodo sembra affacciarsi all'ipotesi di un mondo dove tutto si ripete, quasi memore della visione vichiana dei corsi e ricorsi storici; ma è più probabile che Montale, piuttosto che abbandonarsi a una prospettiva storicista, rimandi proprio a quel «suggeritore» del v. 1 per mezzo del quale l'uomo agisce, pensa e si comporta secondo un copione già scritto.

Il testo seguente, *Colui che allestì alla meno peggio...*, è un breve epigramma di 8 versi; la domanda iniziale che si articola di un dubbio amletico fino a v. 5 si chiede se chi ha allestito l'universo, qui definito addirittura «cabaret» (v. 2), abbia previsto tutto («gloria o infamia» v. 3) o se sia finito in una trappola tesa da lui stesso. Il distico finale afferma che è una domanda che «dobbiamo porci/ uomini o porci, con desideri opposti.» (vv. 7-8), ma sembra più avere lo scopo di chiudere giocosamente con un poliptoto con la tonalità di una filastrocca, genere lirico spesso sfruttato da Montale per i suoi fini parodici.

La poesia è composta da versi tradizionali, che sono quasi tutti endecasillabi con l'eccezione del primo, un decasillabo dubbio che può essere letto come endecasillabo se si legge in dialefe «che | allestì». Sono presenti un quinario tronco a v. 2 e un settenario sdrucciolo a v. 4, sintetizzati in chiusa nel dodecasillabo, diviso anche dalla virgola in un quinario piano e un settenario piano.

Il testo è trasmesso da un dattiloscritto pulito, battuto sullo stesso foglio del componimento seguente, *Se l'universo nacque...*; entrambi i componimenti sono contrassegnati originariamente dai tre asterischi di una serie, ma i curatori non hanno mantenuto questa scelta del poeta nell'edizione critica di OV, forse per la mancanza di un titolo comune, come avviene solitamente nelle serie montaliane. Il testo è stato inviato alla Bettarini nel 1980²⁰¹, come anche il successivo.

Se l'universo nacque... si basa sul motivo della «zuffa di gas» da cui sarebbe

201 Ivi, p. 362.

nato l'universo e che era già previsto in un epigramma che doveva rientrare nella serie *Appunti*, poi scartato e pubblicato in *La casa di Olgiate*, p. 59 con il numero [LII]²⁰². È un tema in comune con quello del Big-bang di *Il grande scoppio iniziale...* e di *Rimuginando* (cfr. *supra*)²⁰³. La poesia è composta da 8 versi brevi e organizzati simmetricamente a quattro a quattro: la prima parte è una riflessione su come l'universo sia nato dalla suddetta «zuffa di gas», una frase lasciata in sospeso da «come...» a v. 4; l'avversativa a v. 5 marca il cambiamento di discorso descrivendo una penna che cade di mano improvvisamente a un tale «bardo» (v. 8). Il riferimento alla «zuppa», trami cui il poeta gioca nell'assonanza con «zuffa», è uno dei tanti termini del lessico culinario che Montale introduce nella sua poesia a partire da *La bufera e altro*²⁰⁴. Gli ultimi quattro versi potrebbero riferirsi alla riflessione dei primi quattro, che sarebbero il frutto della riflessione del «bardo»-Demiurgo²⁰⁵ a v. 8. Anche nella struttura metrica è rispettata la simmetria. Si tratta di un componimento di soli settenari (il v. 2 tronco), ad eccezione dei due versi centrali (vv. 4-5), che sono ottonari. Le due parti quindi sono speculari e parallele non solo sintatticamente e semanticamente, ma anche dal punto di vista ritmico-metrico.

202 Il testo, come sottolineano i curatori Renzo Cremante e Gianfranca Lavezzi nella nota critica in CO, p. 96, è un ipotesto di *Se l'universo nacque...*, di cui sono giunte ben cinque redazioni che i curatori pubblicano appunto in appendice (ivi, pp. 96-98).

203 Il Big bang, già protagonista de *Il grande scoppio iniziale...*, era comparso per la prima volta in *Satura*, in *Xenia II*, 12 a v. 7 «una zuffa di piume soffici» e poi nel componimento posto sempre in *Altri versi* qualche pagina prima, *Una zuffa di galli inferociti...* Zuffa è propriamente una lotta, uno scontro, ma qui e nel testo degli *Xenia* sembra assumere valore metaforico di agglomerato di corpi di varia natura che si muovono imitando uno scontro tra masse, come in una battaglia tra due eserciti opposti.

204 «Zuppa» è dei molteplici termini culinari che invadono il lessico montaliano dalla fine di *La bufera e altro*, con *Il Sogno del prigioniero*. In *Altri versi* si assiste a un'insistenza e a una ricerca di variazione di questo lessico, che spesso è usato con funzione abbassante per descrivere la realtà o l'universo. Si veda, ad esempio, il componimento seguente.

205 Questo è anche l'altro nomignolo con cui è noto Shakespeare, *The Bard*. La critica del Novecento ha associato spesso la creazione dell'universo shakespeariano a quella di una divinità, paragonando il grande drammaturgo inglese appunto a un dio. Ultimo portavoce di questa visione è stato Harold Bloom con i suoi lavori più noti, ma già in un volume che è certo che Montale possedeva, la *Letteratura Inglese* di Mario Praz (probabilmente nella prima edizione Sansoni 1954, ma non è da escludere che Montale abbia potuto procurarsi l'aggiornamento in 2 voll. del 1967-1968 edito da Accademia; cfr. Praz 1954, Praz 1967 e Praz 1968), l'anglista più noto dell'epoca e amico fra l'altro del poeta. Nel libro di Praz Shakespeare era trattato molto esaurientemente (in Praz 1967 vi sono dedicate oltre 100 pagine, cfr. ivi, pp. 92-194), si descriveva attentamente ogni singola opera e le prospettive della critica, fra cui anche le tesi che vedevano nel Cigno dell'Avon un genio creatore di personaggi vivi e reali; una tesi che anche lo stesso Praz accoglie, seppur con qualche riserva relativa ad alcune opere, trasmettendola a Montale.

Si può essere a destra... trasmesso da un dattiloscritto pulito e senza data inviato alla Bettarini presumibilmente nel 1980. Il testo presenta un'annotazione a penna, più che una variante, relativa al v. 9 dove è riportato «Yorik», un'incertezza linguistica di Montale: «Yorik o Yorick, controllare». Il dattiloscritto a v. 4 riporta «o a tutte e tre»; la lezione definitiva «o in tutt'e tre» è stata dettata a voce.

Gli 11 versi sono ripartiti in tre gruppi di 4, 4 e 3, e costituiscono la struttura sintattica del componimento. Il primo periodo è fondato su una costruzione disgiuntiva: «Si può essere a destra/ o a sinistra/ o...», alludendo non tanto alle fazioni politiche, quanto più in generale alla visione del mondo, alla *Weltanschauung*. Al di là di tutte le prospettive però, conferma il poeta, si deve ammettere l'esistenza certa «dell'Essere». Un'altra poesia strettamente ontologica quindi, ma Montale riesce a variare con giocosità il tono metafisico spostandosi subito, per mezzo di una metafora, al mondo culinario. Quest'essere è quindi «la buridda di cui ci nutriamo/ quando sediamo a tavola.» L'essere è quindi ovunque e noi stessi ci nutriamo di Essere e ne facciamo parte e siamo Essere.

I tre versi finali, con una citazione shakespeariana²⁰⁶ (a cui già si alludeva nel componimento precedente, dove pure si utilizzava un termine culinario più comune, «zuppa»), confermano una sola certezza: che tutti gli uomini sono degli sciocchi, delle «teste di cavolo» (v. 9).

La struttura metrica del componimento è giocata in un'alternanza di versi che, partendo dal settenario iniziale, con il doppio quadrisillabo dei vv. 2-3 annuncia gli

206 «Alas, poor Yorick», citazione da *Hamlet*, V, 1. È la scena del cimitero in cui Amleto, appena tornato in Danimarca dopo essere sfuggito al letale tranello che gli aveva teso lo zio Claudio, insieme a Horatio si avvia verso Elsinore e incontra due becchini (il termine usato è *clown*, ma nell'inglese di Shakespeare il lemma ha valore di «rustico», «bifolco», «campagnolo», «villano», oppure semplicemente di «sciocco», «rozzo», «zoticone»). Uno dei due *clowns*, intento a scavare una buca per Ophelia, morta annegata, getta fuori dal fosso un cranio, raccolto da Amleto che si chiede a chi appartenesse; il becchino gli risponde che era di Yorick, il buffone del re, morto tanti anni prima, cosa che innesca in Amleto una sorta di memoria involontaria che lo porta a rievocare questo personaggio con cui giocava da bambino: «Alas, poor Yorick. I knew him, Horatio. A fellow of infinite jest, of most excellent fancy. He hath bore me on his back a thousand times, and now how abhorred in my imagination it is. My gorge rises at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your jibes now - your gambols, your songs, your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar? Not one now to mock your own grinning, quite chapfallen. Now get you to my lady's table and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come. Make her laugh at that.» (si cita dall'edizione critica della Arden Shakespeare, Thompson-Taylor 2016, pp. 452-453). L'esclamazione è comunque diventata proverbiale e ha ispirato, per limitarci alla Letteratura Inglese, il nome del protagonista di *A Sentimental Journey* di Laurence Sterne (1713-1768), Yorick, appunto.

ottonari dei vv. 4-5, ripresenta il settenario a v. 6 e lo alterna con l'endecasillabo fino a v. 10, di nuovo un settenario, per chiudere con l'ottonario (v. 11) già apparso.

Gioviana è un componimento breve di 7 versi. Partendo dalla constatazione che sulla terra si scrivano «miliardi di poesie» mentre su Giove nessuna, si deve supporre che «la scienza dei gioviani è altra cosa.» (v. 4), anche se è ignoto all'uomo; una cosa certa è che «la parola uomo lassù desta/ ilarità» (vv. 6-7). La chiusa rivela la natura anti-antropocentrica del componimento, che in effetti non sviluppa un tema originale rispetto a quelli precedenti, dove già in vario modo si era vista una critica alla pretesa dell'uomo a essere prediletto da una divinità.

Due componimenti postumi, pubblicati in *La casa di Olgiate* alle pp. 42-43 sembrano una prime elaborazioni di *Gioviana*. Il primo testo [XXXVI], porta un titolo, *Dopo Bendandi*. Ciò ci rivelerebbe l'ispirazione originaria di *Gioviana* e dei suoi ipotesti: la morte del sismologo Raffaele Bendandi, avvenuta il 1° novembre 1979, che aveva sostenuto la teoria che i terremoti avessero origini cosmica. Inoltre notizie e immagini più ravvicinate di Giove si erano avute di recente: nel 1977 era stata lanciata la sonda Voyager 1 che aveva inviato immagini del pianeta nel marzo 1979, mentre a luglio fu lanciata una seconda sonda allo stesso scopo, Voyager 2²⁰⁷. In questo primo ipotesto si teme la crescente importanza del pianeta Giove, che potrebbe portare a un declassamento della terra (il componimento è ovviamente tutto giocato in chiave ironica, parodiando il lessico del calcio con le serie B, C, D...). Nel secondo ipotesto [XXXVII] appare ancor più evidente l'indifferenza del poeta per queste scoperte su Giove: «È quasi certo che il pianeta Giove/ abbia qualcosa da dirci:/ ma qui si preferisce farne a meno,/ [...]» (vv. 1-3). Su questo spirito di caustica indifferenza per questioni che non riguardano da vicino l'uomo si fondano *Gioviana* e i suoi ipotesti.

Raro caso di componimento monoritmico, *Gioviana* è costituito tutto da endecasillabi per i primi sei versi, mentre l'ultimo verso è più breve, a mo' di chiusa, come spesso avviene nell'ultimo Montale (cfr., una per tutte, *Una zuffa di galli inferociti...*); si tratta di un quinario tronco.

Il dattiloscritto è pulito e datato «2/I/1980», riporta oltre a *Gioviana* anche *Clizia*

207 Cfr. CO, pp. 91-92.

nel '34 (*Altri versi* II), ed è stato inviato alla Bettarini. Nel fondo PV, nel «Quaderno per appunti» (Catalogo n° 42), esiste una redazione manoscritta con varianti datata «2/1/1980»²⁰⁸.

La successiva poesia è *Quando il mio nome apparve in quasi tutti i giornali...* Anche questo dattiloscritto è pulito ed è datato «14/I/80». Il testo fu inviato a Rosanna Bettarini e porta in apice i tre asterischi tipici della serie. Nel Fondo Pavese, sempre all'interno del «Quaderno per appunti» (Catalogo n° 42), esiste una redazione manoscritta intitolata *La conoscenza* e non datata²⁰⁹.

Si tratta di un altro straordinario testo di ispirazione metafisica e donneiana, che partendo da un particolare o un'occasione futile, giunge ad argomentazioni concettose che riguardano questioni di ordine ontologico. Non è diverso l'andamento argomentativo di uno dei testi di John Donne più noti a Montale, già imitato in *Le pulci* e a cui si alluderà di nuovo in *Interno/ Esterno* (*Altri versi* II, cfr. oltre), ossia *The Flea*, in cui l'io lirico dall'occasione futile data dall'uccisione della pulce da parte della sua donna arriva a dimostrare che un rapporto sessuale fuori dal matrimonio tra loro non toglierebbe nulla al loro onore, non meno dell'uccisione di quella pulce in cui si erano per la prima volta combinati i loro sanguini.

Allo stesso modo Montale parte da un'occasione biografica, forse un po' imbarazzante ed insolita: quando il suo nome apparve per la prima volta nei giornali «una gazzetta francese avanzò l'ipotesi» che egli non fosse «mai esistito» (vv. 2-3). Al di là delle smentite, nota ora il poeta, «la falsa notizia era la più vera» (v. 5). Come dimostra nei vv. 6-8, la sua «esistenza fisica» a quel punto divenne una sorta di «doppione» tra l'essere e il non essere, un soggetto di carta su cui si poteva argomentare l'esistenza o meno, come avviene nel caso di Dio²¹⁰. È a questo punto che l'io lirico

208 Si rinvia a Bettarini 2005, p. 363.

209 Per le varianti di quest'ultima redazione si rinvia a Bettarini 2005, pp. 363-364.

210 Il tema del doppio attraversa tutta la letteratura occidentale, ma è soprattutto dall'Ottocento in poi che la figura del *Doppelgänger* si fissa nella mente dei lettori e diventa un topos ricorrente: si vedano *Die Elixire des Teufels* (1815) di E.T.A. Hoffmann, il componimento di Heinrich Heine *Der Doppelgänger*, reso celebre da Franz Schubert che lo musicò in un Lied (1828), il racconto *William Wilson* (1839) di Edgar Allan Poe, *Двойник* (*Il sosia*, 1846) di Fëdor M. Dostoevskij, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) di Robert Louis Stevenson, *The Picture of Dorian Gray* (1890) di Oscar Wilde, per citare solo i più celebri. Un caso interessante nel Novecento è il racconto di Jorge Luis Borges *El otro* all'interno de *El libro de arena* (1975; tradotto in italiano da Livio Bacchi

avverte la consapevolezza della sua natura fisica e individuale come «un falso» (v. 7), allo stesso modo di quella del pianeta Terra su cui si discuteva in quegli anni (v. 8), alludendo forse proprio alle teorie di Raffaele Bendandi di cui si è detto nel commento al componimento precedente.

I vv. 9-13 pongono una serie di interrogative che pare non possano avere una risposta definitiva: ci si domanda se gli astronomi non siano dei falsari o dei «falsettanti», ossia se non facciano le loro affermazioni in falsetto, cioè mascherandole con falsità; poi, ironicamente del «suono delle Sfere» (v. 12)²¹¹, tornando per gioco alla prospettiva medievale di un universo chiuso secondo il modello aristotelico; infine chiedendosi cosa dire «del falso, del vero o del pot pourri» (v. 13)²¹², terminando con un ulteriore termine abbassante proprio del lessico culinario.

La visione della scienza che emerge in questi versi è di forte dubbio, e non a torto. Negli anni del boom economico, la fiducia che si era rivolta allo sviluppo in tutte le sue forme più materiali aveva certamente anche dato un certo credito alla scienza e alla visione scienziata del mondo, cosa che però determinò nell'ottica comune l'assenza di relativismo scientifico su cui si basa il metodo, trasformando appunto la scienza in una sorta di dogma. Contro questa visione assoluta della scienza si era schierata l'epistemologia filosofica ad esempio con il viennese Karl Popper (1902-1994) e la sua riscrittura in inglese di *Logik der Forschung* del 1934, *The Logic of Scientific Discover* (1959), tradotta presso Einaudi nel 1970²¹³, oppure con lo statunitense Thomas Kuhn, autore di *The Structure of Scientific Revolutions* (I ed. 1962, II ed. 1970), pubblicato nella traduzione alla seconda edizione sempre da Einaudi nel 1979, quindi proprio negli

Wilcock nel 1977). Borges aveva fatto visita a Montale proprio nell'aprile del 1977.

211 Ci si riferisce qui alla concezione aristotelica e scolastica dell'universo, con al centro la terra e intorno le nove sfere celesti che ruotano attorno creando un'armonia di suoni secondo la teoria della *musica universalis* pitagorica, da cui appunto il «suono» a cui allude il poeta. Si veda anche il secondo membro del dittico incipitario di *Diario del '71 e del '72, A Leone Traverso*, vv. 6-8: «... ma la musica/ sempre più s'allontana. E poi non era/ musica delle Sfere...», dove la musica è messa in relazione alla poesia, di cui il componimento è una di riflessione metaletteraria. In Ricci 2002, p. 160, si sostiene la filiazione di questi versi da un componimento di Vittorio Sereni inserito in *Diario d'Algeria* (1947), *Non sa più nulla, è alto sulle ali* (vv. 16-17): «Non è musica d'angeli, è la mia/ sola musica e mi basta -».

212 Un'altra zuppa, come la *buridda*, ma stavolta si tratta di un piatto francese a base di carne. Anche se sembra posto in questa sede più in chiave ironica come qualcosa che faccia valere il contrasto con «il falso» e «il vero», non è da escludere che il termine venga usato come metafora per l'universo, come già in precedenza i termini gastronomici che richiamano la zuppa.

213 Popper 1970.

anni della composizione di *Altri versi*²¹⁴. Al di là del fatto che Montale voglia richiamarsi agli epistemologi resta comunque certo un atteggiamento polemico contro la visione di una scienza in grado di dare certezze assolute, un atteggiamento che già la *fin de siècle* ottocentesca aveva portato avanti contro la *Weltanschauung* positivista.

A v. 14 quasi alla maniera di una ritrattazione si afferma che «non è compito nostro sbrogliar la matassa.»²¹⁵, scaricando in qualche modo il compito ai «filosofi e teologi» del v. 15, di cui pure si dubita possano dare risposte certe e definitive. Nel verso conclusivo infatti l'unica necessità per l'uomo («il fabbisogno»²¹⁶) sembra quella di dover fare rumore, dire la sua anche se si affermano futilità, mossi quasi dal dovere, insomma, «di battere la grancassa.» (v. 17).

Componimento più ampio e di stile argomentativo, come si è detto sopra, in imitazione delle elucubrazioni della poesia metafisica di Donne; ciò determina una ricerca di colloquialità nella struttura metrica che si esprime con la quasi assenza di particolari figure stilistiche o di suono e con il mascheramento dei versi tradizionali tra quelli meno usati come il tredecasillabo (v. 2 e 13) e versi lunghi di 16 sillabe come il v. 9 (novenario + settenario) e il v. 17 (doppio ottonario). Ci sono comunque numerosi endecasillabi (vv. 4, 7, 8, 10, 12, 15 sdrucchiolo, 16), mentre tre soli gli alessandrini (vv. 1, 11, 14).

Cinque versi disposti in tre enunciati, apparentemente indipendenti e dal sapore kafkiano, costituiscono *In oriente*. Ci riferiamo nello specifico al Kafka degli *Acht Oktavhefte* (1953), i quaderni di appunti usciti postumi in cui lo scrittore boemo annotava spesso fulminee annotazioni o piccoli racconti. Va innanzitutto notato che già in *Altri versi* Kafka aveva fatto la sua comparsa in *Nell'attesa*, dove si alludeva alla parabola *Vor dem Gesetz* (*Davanti alla legge*), contenuta nel capitolo IX di *Der Prozess*.

In particolare Montale parla di «retta via» (v. 1)²¹⁷, di «biforcazione tra Sunna e

214 Kuhn 1979.

215 Una metafora dal sapore gaddiano, tanto più che è riferita alla verità in senso assoluto e metafisico, intesa anche come *Weltanschauung*. Come è noto il mondo di Gadda è visto come un garbuglio, un *pasticciccio*, uno *gnommero* (groviglio) di cui è impossibile trovare una verità unitaria e definita.

216 In senso ampio, *l'occorrente, il necessario; la grancassa*: strumento musicale dell'orchestra o della banda. Rappresenta il tamburo di dimensioni maggiori. In senso figurato «battere la grancassa» indica la baraonda di propaganda con forme di comunicazione insistenti e diversificate (articoli di giornale, discorsi, pubblicità) finalizzate a fare il maggior «rumore» possibile.

217 Non è da escludere che in qualche modo Montale qui non voglia anche richiamarsi a Dante e alla

Scia» (v. 2)²¹⁸ e della difficoltà di «fare entrare lo spago in una cruna/ d'ago» (vv. 4-5)²¹⁹. Si tratta di enunciazioni molto simili a quella, famosissima, contenuta nel III quaderno in ottavo:

Sto uscendo fuori strada.
La vera via passa su una corda, che non è tesa in alto, ma
rasoterra. Sembra fatta più per far inciampare che per essere
percorsa.²²⁰

La «retta via» sembra richiamare proprio la «vera via» (*Der wahre Weg*) del testo kafkiano, la similitudine usata da Montale sulla cruna d'ago può invece essere il parallelo perfetto della metafora di Kafka sulla corda (*ein Seil*) che non passa in alto, ma rasoterra (*sondern knapp über dem Boden*), più simile a un ostacolo col fine di far inciampare (*stolpern*) che una via percorribile.

Il dattiloscritto di questo breve epigramma è in pulito, ed è datato «8/I/80»; fu inviato a Rosanna Bettarini. Sempre nel fondo PV, nel «Quaderno per appunti» (Catalogo n° 42), è presente una redazione manoscritta, ma senza varianti, né titolo, né data²²¹.

L'epigramma è costituito sostanzialmente da versi tradizionali: l'endecasillabo iniziale è seguito da un dodecasillabo, quindi da una coppia di alessandrini piani, per chiudersi con un bisillabo a mo' di clausola e che ha la funzione di rimare con il verso precedente. In effetti il testo è caratterizzato da rime e assonanze, rime bacciate come quelle delle poesie brevi come in questo caso. I vv. 1-2 rimano in *via* : *Scia*; il v. 3 è un

prima terzina della *Commedia* (v. 3: «la diritta via»).

218 Ci si riferisce ovviamente alle due confessioni dell'Islam dopo lo scisma, che divise i musulmani in sunniti (rispettosi della Sunna, la tradizione di scritti sul comportamento esemplare di Maometto) e sciiti (da *shī'at 'Alī*, fazione/ partito di 'Alī, come espressione di integralismo fedele alle origini prestando fede solo a coloro che sono considerati discendenti di 'Alī). Montale utilizza qui i termini naturalmente con intento metaforico, nel senso di due visioni del mondo e due credenze inconciliabili.

219 Cfr. *Clivio* in *Ossi di seppia*: «e tutto è più raccolto e più vicino/ come visto a traverso di una cruna»; *L'estate* in *Le occasioni*: «e qualcosa che va e tropp'altro che/ non passerà la cruna...»; *L'angelo nero* in *Satura*: «perché tra il vero e il falso non una cruna/ può trattenere il bipede o il cammello», qui in rima (interna) con «piuma» qualche verso dopo. Come si nota in Castellana 2009, p. 209, quest'ultima è una citazione dai vangeli Mc 10, 25: «È più facile che un cammello passi per la cruna di un ago, piuttosto che un ricco entri nel regno di Dio»; Mt 19, 24: «ancora vi dico: è più facile che una fune entri per la cruna di un ago, che un ricco nel regno di Dio.» Nell'epigramma di *Altri versi (In oriente)* Montale potrebbe aver ripreso il motto da Matteo e averlo ridimensionato, sempre per mezzo di un procedimento ironicamente abbassante, trasformando la «fune» in un più piccolo «spago».

220 Chiusano 2018, p. 32.

221 Bettarini 2005, p. 364.

alessandrino i cui emistichi sono dei quasi-rimanti, *sonno* : *alunno*; nei vv. 1 e 4-5 è presente la rima interna *divago* : *spago* : *d'ago*, fra l'altro fondata sul gioco consonantico della dentale che ritorna da «*divago*» a «*d'ago*». Ancora va notato il gioco di assonanze e consonanze, che percorrono tutto l'epigramma, tra «Sunna» (v. 2), «sonno», «alunno» (v. 3) e «cruna» (v. 4), anche qui tutti quasi rimanti solo per il raddoppiamento della nasale. Questo rivela l'accuratezza compositiva alla maniera di molti testi del primo Montale (ma anche da *Satura* in poi) dove le rime interne e le assonanze, spesso non visibili a una prima lettura veloce, erano disseminate e accuratamente celate in tutto il testo.

Terzultimo componimento della prima sezione, *All'alba* è trasmesso da un dattiloscritto e da un manoscritto che furono inviati da Milano il 18 aprile 1980 a Rosanna Bettarini. Il dattiloscritto presenta già delle varianti, a penna e a macchina, a partire dal titolo, *Ipotesi*, corretto a penna e poi ristabilito in *All'alba* secondo indicazioni date a voce agli editori di OV²²². Le varianti del MS riguardano solo la punteggiatura e per questo si rinvia allo scritto della Bettarini. Da notare come in un biglietto (indirizzato a Rosanna Bettarini) che reca data «18.2.80» (? sic; cfr. ivi) Montale dà egli stesso la licenza a porre *Ipotesi* dove gli editori preferiscono: «unisco una *Ipotesi* che può stare dove volete. Anche per Mah! vi do piena libertà»²²³. Ma nello stesso anno scrive alla Bettarini: «questa Dormiveglia è davvero l'ultima. Io proporrei che queste tre ultime fossero poste a chiusura in quest'ordine: poesia col beccafico [v. 7 di *All'alba*], dormiveglia, Ah!». Per «Dormiveglia» Montale si riferisce alla poesia successiva [cfr. *Monologo*] e al suo primo titolo. Significativo appare qui che fosse assente in Montale la volontà di scindere il libro in due parti e di creare un tutto unitario, ponendo in chiusura *Monologo* subito prima di *Ah!*, il testo dedicato ad Annetta [vedi oltre], con cui termina la raccolta e insieme si suggella il canzoniere montaliano a partire dagli *Ossi di seppia*. I due testi (*Monologo* e *Ah!*) andrebbero letti quindi come prossimi, insieme a questo stesso *All'alba*.

Il componimento si snoda lungo cinque periodi brevi nei 12 versi che lo costituiscono. Il primo (vv. 1-4) riporta la supposizione dello «scrittore»

222 Bettarini 2005, p. 364-365.

223 Ivi, p. 365.

sull'immortalità che gli renderanno le sue opere dopo la morte. La parentesi in *enjambement* ai vv. 1-2, «... (e del poeta/ non si parli nemmeno)», vanno in accordo con la poetica della prosasticità dell'ultimo Montale (cfr. *Due prose veneziane* in *Satura*, ad esempio e il commento di Castellana 2009, pp. 263-269), con cui concorda l'idea di una "non-poesia" e di un "poeta non più poeta" ma scrittore, intendendo con quest'ultimo termine chi compone prosa. La poesia quindi deve tendere alla prosa, abbassarsi ad essa, e la serie di testi che compongono tutta la prima parte di *Altri versi* fin qui vanno letti secondo questa prospettiva.

I vv. 5-6, di riempimento, accettano l'ipotesi dei versi precedenti. Nei versi successivi si pone un parallelismo tra il «beccafico/ che consuma il suo breakfast giù nell'orto» (vv. 7-8) e «il filosofo/ che vive a pianterreno» (vv. 9-10): il primo è certo della sua esistenza e non si pone problemi metafisici e ontologici, mentre il secondo «ha invece più di un dubbio. [...]» (v. 11). L'opposizione segna la differenza tra lo stato di natura e la condizione umana, infelice anche per la sua consapevolezza di qualcosa che non può arrivare a percepire né con i sensi né con l'intelletto e per le domande che si pone per sua natura e a cui non può dare risposta.

L'ultimo enunciato (vv. 11-12) sembra slegato dal ragionamento svolto sopra e ha più il sapore sentenzioso di una chiusa fulminea che esprime la contingenza di ogni cosa: «Il mondo può/ fare a meno di tutto, anche di sé.»

Anche questo componimento, presentando una metrica che alterna versi conseguenti di varia misura, spezza in qualche modo il ritmo dando il senso della prosa, pur se fondato su una organizzazione attenta: si apre e si chiude con un endecasillabo (l'ultimo tronco), e un endecasillabo è anche il v. 8, la cui musicalità genuinamente italiana è violata dall'anglicismo *breakfast*. I settenari compaiono con una certa ricorrenza, nascosti anche in versi più lunghi: vv. 2, 4, 7 (all'interno del tredecasillabo), 9 (un settenario sdrucchiolo ipermetro), 10, 11 (un settenario ipermetro con tre sillabe eccedenti a formare un decasillabo). Vi è quindi una certa ricerca di musicalità nascosta tra l'ipermetria e l'apparente varietà metrica, come si vede in realtà tutta fondata genuinamente su versi tradizionali, l'endecasillabo e soprattutto il settenario.

Monologo fu inviato a Rosanna Bettarini, presumibilmente del 1980, in un

manoscritto pulito che reca il titolo *Dormiveglia*; il cambiamento del titolo fu concordato per non ripetere quello di una poesia omonima di *Quaderno di quattro anni*. Il v. 5 finiva con un punto interrogativo «dai Barnabiti?» (Datt) che è stato sostituito dal punto fermo solo nelle bozze «dai Barnabiti.» (OV).

Per quanto riguarda la disposizione della poesia, che nelle intenzioni di Montale doveva essere la penultima del libro, si veda il commento a *All'alba* (cfr. *supra*) e in particolare quanto scritto dall'autore in un biglietto del 1980. Qui riportiamo il testo di un biglietto più tardo sempre inviato a Rosanna Bettarini (Bettarini 2005, p. 365): «Cara Zeffirina, ... va bene mettere Monologo al posto di Dormiveglia. Quanto ai Barnabiti [v. 5] qualora essi siano già apparsi in altra mia poesia io avevo preparato 5 versi sostitutivi con Carubba che suona l'ocarina. Li ho già mandati a lei? Io non li trovo. Va bene Monologo al posto di Dormiveglia». Come annota Rosanna Bettarini (*ibidem*) il suonatore Carubba va legato all'infanzia trascorsa a Genova.

Dopo il primo periodo di cinque versi, il componimento abolisce quasi la punteggiatura ponendo i periodi in continuità, registrando i pensieri come in immediata successione. Si possono rintracciare altri sei periodi indipendenti non interrotti da alcun punto o punto e virgola: vv. 6-7, 8-9, 10-13, 14-15, 16-18 e 19-21; la sola virgola al versi 15 sottolinea l'interruzione di un periodo, mentre quella all'interno del v. 19 fa parte del periodo finale e non marca alcuna rottura.

Nel primo periodo si dà una semplice affermazione per cui il poeta dice di non affacciarsi più dal parapetto per vedere arrivare la diligenza che conduce «gli scolari dai Barnabiti». Si tratta, come si nota in Bettarini, di un ricordo d'infanzia²²⁴. Il punto segna quindi la rottura con il seguito del componimento, dove si abolisce la punteggiatura e i periodi corrono verso il finale, con l'intento di dare l'effetto di rapidità con cui trascorre il presente della vecchiaia.

Il «Poi» iniziale si stende sopra un abisso di anni che vanno dall'infanzia alla vecchiaia con un enorme salto temporale: «lunghi tratti di vita/ appaiono scancellati²²⁵»

224 Ivi, p. 365.

225 Una forma che esprime maggiore enfasi di quella non sigmatica; si trova con ricorrenza nella poesia montaliana: «scancellati» in *In limine (Ossi di seppia)*, «n'è scancellato» in *Egloga (Ossi di seppia)*, «scancellate» in *Vecchi versi (Le occasioni)*, «scancellata» in *Punta del Mesco (Le occasioni)*; «scancellata» in *Costa san Giorgio (Le occasioni)*, «a scancellarsi» nella prosa *Dov'era il Tennis* in (*La bufera e altro*), «scancellarlo» in *Dopopioggia (Quaderno di quattro anni)*, «per scancellarmi» in *Protegetemi... (Quaderno di quattro anni)*.

(vv. 6-7)²²⁶. È una riflessione di sapore proustiano, che medita sulla perdita dei ricordi che comporta l'oblio, un meccanismo della nostra memoria contro cui non possiamo fare nulla e che coincide simbolicamente con il Tempo che tutto distrugge all'esterno dell'io²²⁷.

Il periodo seguente (vv. 8-9) pone la tesi della vita come fatta necessariamente di «interruzioni», che sono come «lunghe discese agl'Inferi dove ribolle/ qualche cosa non giunta al punto di rottura» (vv. 11-12). Il «punto di rottura» è qui un analogo della «maglia rotta nella rete» di *In limine* e il «malschiuso portone» de *I limoni (Ossi di seppia)*, un segno nella vita che permette una sorta di fuga di felicità, una rivelazione epifanica che solo può permettere di sottrarsi dal grigiore della vita quotidiana dominata dalla nevrosi e dal male, qui rappresentata dalle «discese agl'Inferni», dove appunto ribolle ciò che non è giunto a maturazione. È la memoria stessa a farsi inferno, a divenire ricettacolo di tutte le occasioni mancate e di ogni possibilità nella vita non portata al «punto di rottura» che solo avrebbe permesso una svolta, oltre a eliminare forse anche i pochi momenti felici, a renderli soffusi nel ricordo.

È questa appunto la «morte che detestiamo» v. 13, cioè l'oblio e il rimuginare su cose non portate a termine. Montale vuole forse mettere in evidenza come quel che si è vissuto più intensamente appare «scancellato» nella memoria, mentre ricordi saltuari come quelli di infanzia e le occasioni mancate vanno a costituire una sorta di ruminazione mentale che attanaglia l'uomo come in un calderone infernale, dove è costretto a bollire, termine che compare due volte, come verbo («ribolle») a v. 11 e come sostantivo («ribollio») a v. 14. Questo ribollio è paragonato, in una similitudine, a «un tuono lontano», una bellissima immagine poetica che l'ultimo Montale sa ancora regalarci, forse memore del pascoliano «bubolio lontano».

I vv. 16-18 spostano la prospettiva su un piano universale: «qualcosa sta accadendo nell'Universo/ una ricerca di se stesso/ di un senso per poi ricominciare». Si

226 I «tratti di vita» alludono alla vita vissuta, che diventa ricordo nella memoria, è sentita «a tratti» proprio perché, in un'ottica proustiana, il Tempo e l'oblio, due facce di una stessa medaglia, agiscono corrosivamente all'esterno e all'interno dell'individuo, in quest'ultimo caso alterando il ricordo o eliminandone i particolari. Per Proust solo il meccanismo della memoria involontaria può riscattare il ricordo perduto, ma questa possibilità non sembra sempre possibile in Montale. È però anche vero che gran parte della poesia della vecchiaia e, in special modo, tutta la seconda sezione di *Altri versi*, è poesia della memoria e del ricordo di figure e eventi del passato (cfr. Fabrizi 1999 e Fenoglio 2003, ma anche Leoncini 2014).

227 Fabrizi 1999.

tratta di una sorta di *mise en abîme* dell'intera prima sezione di *Altri versi*, la cui esperienza è quasi riassunta in questi tre versi: la percezione di essere parte di qualcosa di più grande, di un progetto sconfinato e di un piano universale ma di cui non si conosce nulla, la ricerca di una verità che coincide con la ricerca continua di sé e di un senso della vita e della realtà, ricerca che non ha mai fine e che parte sempre dall'inizio ogni volta che si crede di essere arrivati a un punto di svolta (il senso di «per poi ricominciare»).

L'ultimo passo di tre versi (vv. 19-21) sembra ritornare al presente, alla constatazione di essere una sorta di «cascam[e]»²²⁸ che si «butt[a] via» o «cade... da sé». Sicuramente una riflessione finale a cui lo spinge il corpo cascante e cadente della vecchiaia, ma il «noi» a v. 19 allarga il soggetto al piano universale dell'esperienza umana, colta come una volontaria o meno caduta verso la morte.

In questo componimento domina una grande varietà metrica, con prevalenza soprattutto dell'ottonario (vv. 4, 6, 7, 8, 15, 19), un verso che, sposato con gli altri, dà un monotono effetto prosastico. Sono presenti anche un endecasillabo (v. 9) e due settenari (vv. 3 e 20), ma ritornano all'interno dell'alessandrino a v. 12, mentre il v. 13 si può leggere anche come un alessandrino, spezzando il ritmo però in «... la | morte...», creando una dissonanza data dall'effetto combinato di armonia metrico-formale e di disarmonia semantica. Quattro i dodecasillabi (vv. 5, 10, 14, 16), che con l'ottonario contribuiscono all'effetto dissonante nel ritmo del componimento. Il componimento si apre e si chiude con un verso tronco, un senario nel primo caso, un novenario nel secondo.

Chiude la prima sezione *Alunna delle muse*, un testo di grande spessore su una figura femminile. Trasmesso da un dattiloscritto pulito con data a penna «1980», si tratta di un testo estremo, uno degli ultimi inviati a Rosanna Bettarini il 16 maggio 1980

228 La visione del corpo come qualcosa di cadente e in disfacimento è tipicamente associata alla vecchiaia, ma, come detto sopra, può assumere un valore universale che fa del corpo un microcosmo che riflette il macrocosmo dell'Universo anch'esso in continuo disfacimento dominato dalla legge dell'entropia. Questo aspetto rende l'effetto esterno del Tempo completando il disfacimento dell'esistenza interiore causato dall'oblio, argomento dei versi precedenti. Il lemma «cascame» è già stato usato in *Gerarchie* (*Satura*, il primo testo di *Satura I*) e verrà riutilizzato un'ultima volta in un verso molto significativo di *Ho tanta fede in te...* (*Altri versi II*): «quell'immenso cascame in cui viviamo» (v. 5).

(il timbro postale reca «16.5.8»), insieme a un bigliettino: «Le mando una piccola cosa. È una donna immaginaria. Si potrebbe mettere a qualche distanza dal gruppo di Clizia, donna vera e tuttora viva».

Data l'indicazione di Montale a porre il testo in funzione oppositiva al gruppo di Clizia di *Altri versi II* (sono ben 11 testi da *Il mio cronometro svizzero aveva il vizio... a Credo*) non è chiaro perché i curatori di OV abbiano optato di slegare totalmente questo testo dedicato a una donna in una posizione remota rispetto ai gruppi sulle varie figure femminili, tutti posti in fondo a *Altri versi II*. Forse proprio perché si tratta di «una donna immaginaria», Bettarini e Contini hanno pensato di marcarne le differenze con quelle reali ponendola oppositivamente alla fine di *Altri versi I*, per dedicare la fine di *Altri versi II* solo a figure reali e relative alla memoria del poeta.

Resta il fatto che *Alunna delle muse* è un testo che si trova in qualche modo fuori dal contesto con la sua posizione alla fine di *Altri versi I*, ed è totalmente slegato concettualmente dalla serie di testi metafisico-ontologici che lo precedono. Inoltre, pur volendo porre fede a quanto detto da Montale sulla «donna immaginaria», sarebbe forse azzardato credergli in tutto e per tutto, senza porsi il dubbio che la protagonista a cui è indirizzato il componimento non sia ispirata a una donna reale, sbrigativamente liquidata dall'autore come frutto dell'immaginazione per non fornire ulteriori spiegazioni. Questo testo, tematicamente, va dunque messo accanto a quelli delle altre figure femminili posti alla fine di *Altri versi II* e se ne differenzia semmai solo per il fatto di riferirsi a un presente e di non essere una rievocazione memoriale (e neanche lì è *conditio sine qua non*, se si vede *Mi pare impossibile*, *Non più notizie* o *Tergi gli occhiali appannati...* più riflessioni sull'assenza presente di queste figure di donna che memoria di esse).

L'io lirico si rivolge a una donna, presumibilmente più giovane, forse una donna materializzatasi nel ricordo che il vecchio poeta può per questo chiamare «bambina mia» (v. 17). La scelta di una non meglio identificata interlocutrice femminile rimanda a due testi fondamentali di *Satura*, *Botta e risposta I* e *Botta e risposta II* (del terzo sappiamo che è la neogrecista Margherita Dalmati²²⁹) e a molti altri del tardo Montale, come ad esempio ne *Il frullato* in *Diario del '71 e del '72*, in cui l'identificazione di

229 Castellana 2009, pp. 189-194.

Bernardette con Annetta è alquanto forzata anche se suggestiva²³⁰. Come ne *Il frullato*, l'io lirico si rivolge all'interlocutrice di *Alunna delle muse* con un tono paternalistico e didascalico, fornendole consigli brevi e dal sapore gnomico che assomigliano ai discorsi di Polonio alla figlia Ophelia nell'*Hamlet*. Il senso verte sull'inutilità della poesia e della gloria poetica, rimandando ai testi-soglia delle altre raccolte, come in *A Leone Traverso* e *Per finire* in *Diario del '71 e del '72*, e quest'ultimo in particolare proprio per la coincidenza del tema, che è comunque prevalente in tutto il Montale tardo; in *Altri versi* il tema ritorna anche in *La gloria o quasi...* Questo spiega anche il motivo di porre *Alunna delle muse* a fine sezione, scelta avvalorata anche dal fatto che ciò permetteva di segnare un parallelismo con la serie di testi posti alla fine della seconda, quasi a voler imitare, i due curatori di OV (che, si ricorda, sono gli artefici di gran parte della *dispositio* dei testi della raccolta), la struttura di *Diario del '71 e del '72*, che si costruisce quasi in maniera speculare, come aveva già segnalato Francesco De Rosa notando la presenza di «barlumi di strategia costruttiva»²³¹.

I modelli possono essere svariati: la tonalità quasi crepuscolare e l'atteggiamento tra il paternalistico e quello dell'amante richiama lontanamente testi come l'*Elelgia. Frammento* di Sergio Corazzini (1886-1907) in *Piccolo libro inutile* (1906) o *Il sabato del villaggio* di Leopardi per i versi finali di commiato con un tono di raccomandazione. Ida Duretto, che ha già commentato la poesia all'interno della sua antologia²³², suggerisce anche come modello il noto epigramma di Marziale sulla morte della piccola Erotion (*Epigrammata* V, 34), leggendo così il testo come una sorta di «elegia funebre»²³³, anche se in questo caso apparirebbe una forzatura dovuta al tentativo di voler rintracciare i lineamenti di Annetta dietro la «bimba mia» a v. 3, a meno che non si voglia leggere nell'alunna delle Muse un'interlocutrice astratta che assume su di sé i connotati di svariate figure femminili già apparse nelle raccolte precedenti, o una figurazione stessa della poesia di Montale (si pensi, fra gli altri, a *A Leone Traverso* e *La mia Musa* in *Diario del '71 e del '72*), tesi comunque che sarebbe avvalorata dal titolo: né La Spaziani, ormai sparita dall'orizzonte della lirica montaliana, né tanto

230 Gezzi 2010, p.133.

231 De Rosa 2000, p. 396.

232 Duretto 2017a, pp. 24-29.

233 Duretto 2017a, p. 28.

meno la Pozzi²³⁴, sono da identificare in questa alunna delle Muse; che si tratti di una disillusa prosopopea della poesia che assume su di sé i connotati delle ispiratrici maggiori è forse la teoria più plausibile: Clizia, per il riferimento dotto dei *carmina*, e Annetta per il legame che da *Diario del '71 e del '72* in poi intrattiene con l'elemento divino, che la prima ispiratrice gli ha ceduto.

Si tratta comunque di uno dei testi chiave della poetica montaliana, uno di quei componimenti che continua a porci domande e si presta a una molteplicità di sentieri interpretativi diversi, degno di essere accostato alle altre poesie-soglia di natura poetologica e non solo.

Il componimento è costituito quasi interamente da endecasillabi, che riportano alla tonalità tradizionale della tradizione lirica, cosa che va tenuta in considerazione anche per comprendere a livello semantico i contenuti della poesia; l'andamento endecasillabico è spezzato però dai versi di misura immediatamente più piccola o più grande; i decasillabi sono presenti ai vv. 2 e 9, e quest'ultimo, incerto, si può leggere come endecasillabo ponendo in dialefe le parole separate dal punto interrogativo: «... importa? | Il palato,»; i dodecasillabi sono ai vv. 11, 14 e 16, ma il v. 11 si può leggere come un endecasillabo ipermetro con l'aggiunta del «che» che spezza il ritmo dell'endecasillabo formato da settenario e quinario tronco. Il v. 15 è un alessandrino, l'unico del componimento come anche il novenario a v. 17, il settenario a v. 1 e l'ottonario a v. 4. Il v. 3 è un quadrisillabo, che però letto insieme all'ottonario seguente forma un endecasillabo piano. Oltre all'andamento largamente endecasillabico si possono osservare espedienti fonico-ritmici tradizionali, tipici soprattutto del primo Montale, ad esempio a v. 5 l'allitterazione in *p* e in *l* «che **lo** porti lontano e poi **lo** lasci», o la rima *scoperchiato* : *palato* tra i versi 6 e 9, simmetrie e dittologie come «carmina sacra o profana» (v. 2), «non mi conosci, non ti conosco;» (v. 14), «di essere qui e non là, vivi o sedicenti/ tali» (vv. 17-18), ma in generale prevale un suo coordinante degli enunciati per tutto il componimento. Si noti anche una certa circolarità semantica: la poesia si apre con «bauletto» (v. 1) e si chiude con «bagaglio» (v. 18), come anche l'iterazione «bimba mia» (v. 3) / «bambina mia» (v. 17) si ripete in maniera speculare subito dopo e subito prima dei versi-soglia.

234 Come suggerisce Duretto 2017a, pp. 28-29.

2.2. La seconda parte di *Altri versi*.

La parte II di *Altri versi* si apre con *All'amico Pea*. La poesia è stata pubblicata per la prima volta nella rivista fiorentina «Il Ponte», XXXIV, n. 7-8 (31 luglio-31 agosto 1978), datata «4/II/78». Il testo in OV è quello del dattiloscritto in pulito e datato semplicemente «1978», inviato alla Bettarini nel gennaio del 1979²³⁵.

Il dedicatario, Enrico Pea, era nato a Seravezza nel 1881 e morì a Forte dei Marmi nel 1958; fu poeta, romanziere e impresario teatrale molto stimato da Montale, che infatti recensì diverse volte le sue opere fino agli anni cinquanta e lo fece notare anche all'americano Ezra Pound, che ne tradusse una parte de *Il Moscardino*, il suo secondo romanzo pubblicato nel 1922 (la traduzione di Pound fu pubblicata da Scheiwiller nel 1956). Montale aveva già dedicato a Pea una poesia in *Quaderno di quattro anni*, *Un sogno, uno dei tanti*, dove lo appella «il vecchio profeta Enrico lo Spaventacchio» (v. 29), richiamando il titolo della raccolta di poesie *Lo spaventacchio* del 1914, fra l'altro richiamata forse anche in *La mia musa (Diario del '71 e del '72)* a v.3: «indossa [la Musa] i panni dello spaventacchio»²³⁶. Pea è menzionato anche nell'autocommento a *Satura* inviato a Guarnieri²³⁷, a proposito del «guardaroba di Sant'Ermete» in *Xenia I*, 10, (allusione al teatro gestito da Pea in Versilia). Si rinvia a Tuccini 2012 per un approfondimento bibliografico.

Strutturalmente, il componimento si organizza come segue: nei vv. 1-3 l'io lirico riporta il parere di Pea su Leopoldo Fregoli, introducendo anche il tema della morte, che Fregoli vive in maniera piuttosto eccentrica, indossando «la marsina» e mettendosi «un fiore all'occhiello»²³⁸. Il v. 4 formalizza questa citazione dei Pea: «Così mi disse Pea della fine di un uomo che molto ammirava.» Segue una nuova triade di versi (5-7) su un

235 Bettarini 2005, p. 366.

236 Si veda Gezzi 2010, p. 76 e Ricci 2005, p. 83.

237 Cfr. SM 2, p. 1522, o anche Greco 1980, p. 52.

238 Leopoldo Fregoli (1867-1936) attore trasformista del teatro di varietà, compare già in *Quaderno di quattro anni*, nella poesia *I travestimenti*, dove appare come paradigma del camuffamento: «Non è poi una favola/ che il diavolo si presenti/ come già il grande Fregoli/ travestito.» (vv. 1-4).

nuovo detto di Pea, introdotto dal «Un'altra volta mi parlò»: si tratta del soggiorno in Sarzana in inverno vissuto come «esilio» e con «stoica indifferenza che mascherava la pietà». Il v. 8, esprimendo con un periodo nominale un giudizio sulla pietà di Pea, si pone da chiave tra la prima parte del componimento e la seconda, che introduce il punto di vista del poeta - «Lo conoscevo da trent'anni o più...» - constatando che oggi tutti lo hanno dimenticato, notizia che comunque - immagina l'io lirico - non lo turba nel luogo in cui si trova adesso, ipotizzando un'oltretomba (vv. 9-13). Su questo oltretomba, che pare coincidere con la visione tradizionale del paradiso «oltre le nubi», si concentra poi il seguito, dove Pea è ritratto intento a prendere appunti al fine di dire all'umanità cosa ci sia dopo la morte e «oltre il ciarpame del mondo» (v. 15). Gli ultimi quattro versi (vv. 17-20) si riferiscono al taccuino ipotetico che Pea starebbe scrivendo in cielo e che non sarà pubblicato, al massimo letto da un «congresso di demoni e di dèi» in una data indeterminata perché «non è nel tempo».

Anche in questo componimento emerge una visione negativa della realtà materiale e fenomenica, in cui l'uomo appare come «buttato» (v. 16) in mezzo al «ciarpame del mondo». Questa visione si lega con il tema della morte che qui è trattato con un'ironia in parte amara, fin dal primo verso che aliena in Fregoli quella stessa imperturbabilità e «stoica indifferenza» (v. 7) che caratterizza la memoria di Pea. La visione di un aldilà tradizionale si confà con la speranza dell'ultimo Montale, ormai prossimo alla morte, di una vita dopo la morte, in un gioco di rispecchiamenti, nell'appressarsi all'ora fatale, che da Fregoli si riflette nell'amico scomparso nel 1958 e da questi all'io lirico.

Il tema della morte è frequente in tutta la produzione di Montale²³⁹, ma siamo ben lontani dal ridimensionamento che questa assume nelle prime raccolte anche grazie alla natura salvifica della donna e della poesia. La parola «morte» è assente in *Ossi di seppia*, dove comunque ad assurgere alla medesima funzione è l'aridità e la metamorfosi in vegetale che percorre metaforicamente tutta la raccolta (si pensi a *L'agave sullo scoglio* e ad *Arsenio*); il lemma compare per la prima volta nel canzoniere montaliano all'altezza di *Le occasioni*, in particolare in «La speranza di pure rivederti...» all'interno dei *Mottetti*; ritorna due volte nello stesso componimento

239 Si veda su questo tema Coletti 1997.

all'interno del secondo testo di *Tempi di Bellosguardo*, e poi nel più celebre *Nuove stanze*, dove la «follia di morte» è chiaramente allusione al fascismo e al nazismo; in quest'ultimo testo appare più che mai evidente l'opposizione vitale e salvifica della donna, *visiting angel* di matrice stilnovistica, alla morte vissuta come violenza e orrore. Altre accezioni sono presenti in *Palio* (due volte), in *Nel sonno (La bufera e altro)*, ne *Il giglio rosso (La bufera e altro)*, che si conclude proprio con la speranza di «far la morte amica» grazie alla mediazione dell'interlocutrice femminile. Si può sorvolare in questo senso all'accezione in parte ironica «MORTE/ A BAFFO BUCO» nel primo dei due *Madrigali fiorentini (La bufera e altro)*, mentre quella presente in *Nell'orto* e in *Primavera hitleriana* (entrambi in *La bufera e altro*) conferma nuovamente una visione tragica dell'esistenza, sempre mitigata però dalla presenza salvifica femminile. Le ricorrenze iniziano a moltiplicarsi a partire da *Satura*, dove compare 7 volte, mentre 6 occorrenze sono in *Diario del '71 e del '72* e 8 in *Quaderno di quattro anni* (includendo il composto «vitamorte» che si ripete due volte, prima in *Le prove generali*, poi in *Un errore*). In *Altri versi* «morte» compare 6 volte: 27 volte in totale nell'ultimo Montale, contro le 12 di *Le occasioni* e *La bufera e altro*, considerando anche l'assenza totale del lemma in *Ossi di seppia*. A questa sommaria analisi delle occorrenze appare chiara la preoccupazione del vecchio poeta, sempre più pressante, per questo tema, non più di natura evenemenziale e storica, come può manifestarsi nella gran parte dei testi delle due grandi raccolte legate alla figura di Clizia, ma soprattutto, adesso, di ordine metafisico, cosa che si sposa fra l'altro con la stessa tensione dell'io lirico al dialogo con una divinità, che sempre più assume i tratti di quella del cristianesimo, seppur rivisitato in un'ottica strettamente laica, scettica e critica (per non dire ironica); lo stesso dicasi per la presenza del tema in testi come *Arsenio*, dove comunque la morte è vissuta in tutto il pathos tragico della crisi esistenziale dell'individuo, priva di quel risvolto ironico, seppur amaro, che è il carattere proprio "dell'altra faccia della medaglia dell'opera montaliana; la conferma dell'impossibilità di questo dialogo con la divinità e la sua effettiva irrealizzabilità sono comuni in tutto il Montale da *Satura* a *Altri versi*, e soprattutto in quest'ultima raccolta, e ancor di più nella parte I, il confronto con l'elemento metafisico si arricchisce di sfumature variegata e contraddittorie, quasi in un monologo che si configura come il mancato dialogo con un essere di ordine superiore.

Detto questo, *All'amico Pea* si pone perfettamente in continuità ai testi della prima sezione, e se la scelta dei curatori di OV di porlo in apertura della seconda parte appare motivata dall'elemento memoriale, ragioni ben più profonde dal punto di vista testuale e tematico la legano al tessuto unitario della sezione che precede.

Il più antico testo di *Altri versi* è *Nixon a Roma*, risalente al 1969 e trasmesso da un manoscritto con varianti nel Fascicolo II, f. 71v (nel fondo PV), dal dattiloscritto del fascicolo II, f. 86r (sempre in PV) e dal dattiloscritto inviato a Contini nel 1978; di quest'ultimo dattiloscritto esiste una fotocopia con varianti inviata a Rosanna Bettarini, mentre un quinto testimone dattiloscritto in pulito è mandato alla stessa Bettarini il 22 maggio 1979, che costituisce il testo di riferimento per OV²⁴⁰.

Per l'interpretazione del testo significativo è quanto scrive Montale a Gianfranco Contini nell'aprile del 1978: «vedi se le accluse poesie sono da buttarsi via o se potrebbero figurare in una sezione a parte come “poesie disperse o rifiutate”. Per *Nixon a Roma* propendo per l'espulsione, sia per la dappocchezza del testo sia perché in questo momento qualsiasi beffa delle Istituzioni sarebbe interpretata in senso filoterroristico o peggio»²⁴¹. In una lettera successiva allo stesso (primo ottobre 1978), Montale dà però il «benestare» per *Nixon a Roma*, mentre propenderebbe per l'eliminazione di «Via Caffaro» (ossia *Caffaro*, la poesia immediatamente successiva in *Altri versi*)²⁴². Tralasciando il fatto in sé che il poeta propenda per un'espulsione del testo dalla raccolta finale, testimoniando un'incertezza che accomuna la poesia a molte altre di *Altri versi*, interessante è l'accusa di «dappocchezza» che Montale imputa alla sua lirica, in accordo alla *self-deprecation* di cui ha parlato Butcher per la poetica montaliana da *Satura* in poi²⁴³. La «beffa alle Istituzioni» effettivamente isola il testo all'interno della raccolta, dove l'elemento di satira pubblica è quasi del tutto assente (un'altra eccezione è *Ipotesi II* nella prima parte) e si limita semmai a polemiche relative ad altro, come in *A zig zag* per la questione teologica e in *Quando il mio nome apparve in quasi tutti i giornali...* per la velata critica al giornalismo.

240 Per la prima redazione manoscritta e le varianti dei dattiloscritti antecedenti si veda Bettarini 2005, pp. 366-368.

241 Ivi, p. 368.

242 Ivi.

243 Butcher 2002.

La poesia è composta di 28 versi, molti dei quali endecasillabi (vv. 1-2, 7-10, 16-17, 19, 24, 26-27), di cui tronco il solo v. 17, metro che d'altro canto si sposa bene con la natura discorsiva e prosastica del testo. *Nixon a Roma* è essenzialmente una descrizione della cerimonia di accoglienza del presidente degli Stati Uniti d'America nella capitale il 27 Febbraio del 1969; nel testo si allude a Nixon unicamente con «l'Ospite» (vv. 4 e 20), strategia certo funzionale a nascondere nell'amalgama di elementi della *enumeratio* la figura del presidente, che così risulta ridimensionata. Il lessico del testo è ricco di elementi che rinviano alla cerimonia pubblica, e il poeta non disdegna qui l'uso di forestierismi come «flash», «consommè», «Sherry», «Roeder brut», «toast», più adatti a un contesto giornalistico o comunque alla prosa. Il tempo presente - «siamo invitati», «non serve spazzolare», «L'Ospite è giunto», «alcuni/negano», «Gli invitati non sembrano gli stessi», «Può darsi», «sorgiamo in piedi... e ci guardiamo in volto», «tutto sembra normale», «Lo dice il direttore» - incastona all'interno i futuri in una struttura circolare e rende così l'effetto quasi di un'istantanea; va comunque detto che quest'uso del presente e dell'accumulazione lo si ritrova anche nella prosa giornalistica di Montale. Il senso del testo va comunque cercato nel tono sottilmente antifrastico che presuppone la lunga enumerazione e qualche spia ironica come quella, maliziosa, ai vv. 7-8, contro i «giornali/ del pomeriggio che nessuno legge»; la sferzata del poeta punta a colpire l'eccessiva cerimoniosità da parte delle Istituzioni e il coinvolgimento dell'opinione pubblica per l'arrivo di un «Ospite» che tutto sommato sembra riguardare poco la vita quotidiana del paese, per non parlare della serie di proteste provocata dall'arrivo del presidente Nixon, a cui il poeta allude a v. 2 con le «sassaiole e insulti» a cui è esposto il comitato d'accoglienza dei «pochi eletti» (v. 6), tra cui si annovera lo stesso io lirico.

L'allusione, a v. 25, ai «Briganti» (*Le brigands*) di Jacques Offenbach, operetta messa in scena per la prima volta nel 1869, è uno dei tanti riferimenti al teatro musicale che si ritrovano nell'opera in versi di Montale²⁴⁴. In uno scritto del 1961 raccolto nelle *Prime alla Scala* e dedicato ai *Contes d'Hoffmann*²⁴⁵, unica opera seria del compositore, Montale ricorda proprio «*I Briganti*», assieme alla «*Bella Elena*» e all'«*Orfeo*

244 Orlando 1998; per il legame con la musica cfr. anche Biasin 1985, relativamente a *Ossi di seppia*, e per una sintesi dei rapporti tra la musica e il poeta e critico musicale Verdino 2019.

245 SM2, pp. 770-773.

all'inferno», augurandosi di poter riascoltare presto le operette del musicista francese alla «Piccola Scala», operette recentemente sempre più in declino presso il pubblico colto a causa dei «pregiudizi sul genere a cui esse appartengono»²⁴⁶. L'allusione all'operetta di Offenbach in *Nixon a Roma* non può essere passata sotto silenzio: come le altre allusioni alle opere musicali e letterarie della tradizione, Montale individua nel compositore ottocentesco un modello di stile a cui guardare: la rivalutazione del poeta e critico dell'operetta, che comunque risale già ai tempi di *Le occasioni* (si pensi a *Keepsake*, un vero omaggio alla tradizione dell'opera buffa) si contrappone alla predilezione della critica musicale per l'opera seria e il suo stile alto.

Tra i testi della seconda sezione *Caffaro* spicca sicuramente per il suo vorticoso gioco linguistico, fondato su ripetizioni («Càffaro» si ripete 4 volte) e su poliptoti (lo stesso «Càffaro» che indica sia la via, sia il giornale, sia l'annalista e, a v. 22, il gioco di parole tra il nome dell'attore Andò e il fatto che lo spettacolo «andò malissimo») e sull'alternanza ritmica di versi sdrucchioli (vv. 1-3, vv. 5-6, v. 8 anche nell'emistichio terminante in «propaggini...», v. 22) e piani. Nei 26 versi complessivi della poesia Montale rievoca una memoria di infanzia legata alla «vecchia strada in salita» (v. 1) di via Caffaro a Genova e ai suoi personaggi principali, il direttore del giornale omonimo, Pietro Guastavino (1858-1909) «Fornito di monocolo/ col nastro» (vv. 8-9) e direttore del «Caffaro» dal 2-3 dicembre 1897 alla sua morte, e Mario Maria Martini «suo alter ego con in più una mèche bianca/ a cui doveva non poco lustro» (vv. 10-11)²⁴⁷, giornalista e scrittore a cui inizialmente si era pensato di far tradurre l'opera del «Càffaro annalista» (v. 13; terza accezione della parola), ma il cui compito fu poi affidato al poeta Ceccardo Roccataglia Ceccardi²⁴⁸; Martini tempo dopo fece rappresentare «un suo dramme storico del quale in robone ducale/ fu interprete l'Andò e andò malissimo» (vv. 21-22). Il dramma in questione è *L'ultimo Doge* di cui la prima si tenne venerdì 21 gennaio 1910 al Teatro Margherita²⁴⁹ e di cui la sorella del poeta Marianna Montale dà testimonianza in una lettera all'amica Ida Zambaldi del 31

246 Ivi, p. 770.

247 Giordanelli 2011, p. 3; Bettarini 2005, p. 337.

248 Ivi, p. 4.

249 Ivi, p. 5.

gennaio 1910, mostrando come lo stesso Eugenio avesse assistito allo spettacolo il giorno prima, il quale, a dispetto di quanto il poeta fa credere maliziosamente nella sua poesia della vecchiaia, non andò affatto «malissimo» e non sembra che Martini fosse accolto dagli insulti del pubblico che lo avrebbe appellato «bulicciu!»²⁵⁰ (v. 24); il dramma invece fu rappresentato ancora per nove volte ed ebbe un grande successo:

A teatro non ci sono andata. Figurati che si era vestiti e tutto e già per la strada. Quando si mette a piovere, Mammà decise di ritornare a casa e si ritornò. Dovevo andare a sentire «L'ultimo Doge» un dramma di Mario Maria Martini che ha ottenuto qui un successo straordinario. Tutti ne hanno detto bene. L'hanno ripetuto nove volte e sempre col teatro affollato. Io quella sera, a tornare indietro, rimasi male. Ieri poi Eugenio uscì con Papà e andò a teatro proprio a sentir quel dramma. Ed io che non ne sapevo niente!!! Solo quando furono sull'uscio, Eugenio mi disse: «Vieni a teatro?». Ma prima che mi preparassi ci voleva un po' ed era tardi... Almeno quello era un dramma che tutti lo possono sentire, mentre invece certi autori non fanno altro che drammi che non sono adatti per noi. Quel Sem Benelli, per esempio, colla sua Cena delle Beffe! Papà ha detto che quasi neppure una signora grande può sentirlo! Che gusto, eh? A far così! Si crederanno di far da grandi uomini.²⁵¹

Di via Caffaro il poeta ricorda altresì il «teatro già illustre/ e anche qualche negozio di commestibili» (vv. 4-5) e il padre intento a leggere il giornale²⁵² del quale era «il solo lettore» (v. 6) - la tramatura ironica del testo è evidente fin dal v. 3 dove il «Caffaro» è definito «il giornale più ricco di necrologi».

A proposito di questo e di altri componimenti come *Nixon a Roma*, il frammento incipitario e *Quel bischero del merlo...*, vale la pena riportare le parole di Rosanna Bettarini per cui

250 Isulto genovese riferito agli omosessuali, «con tanto di -u finale ligure, un grido insolente dal suono dantesco chiocciolo proveniente dal loggione d'un non meno sparente teatro di prosa» (Bettarini 2005, p. 337).

251 Zuffetti 2006, pp. 62-63.

252 Fra l'altro una delle pochissime apparizioni del padre del poeta nella sua opera poetica; oltre a questa poesia, compare anche poco dopo in *Una visitatrice*, «... Mio padre l'abbracciava, dava ascolto/ al fiume di disgrazie in cui la vecchiarda/ nuotava come un pesce e poi faceva/ scivolare due scudi nel borsetto/ sempre aperto di lei...» e in *Dov'era il tennis* in *La bufera e altro* (OV, p. 216): «Pochi sentirono dapprima che il freddo stava per giungere; e tra questi forse mio padre che anche nel più caldo giorno d'agosto, finita la cena all'aperto, piena di falene e d'altri insetti, dopo essersi buttato sulle spalle uno scialle di lana, ripetendo sempre in francese, chissà perché, « *il fait bien froid, bien froid* », si ritirava subito in camera per finir di fumarsi a letto il suo Cavour da sette centesimi».

Il momento più oscuro avvolge ancora la circostanza in cui il poeta si fa *auctor* d'un libro nuovo, la *necessità* del quale non è mai stata dichiarata. In realtà non erano previste sorprese e lui sembrava lavorare nell'ordine dei cimeli allorquando nell'aprile del '78 estraeva dai cassetti reliquie come *Nixon a Roma* (datata 1969) o il frammento di autobiografia genovese evocata dalla poesia *Caffaro* (1972), oppure spediva a Contini il *flash* su Tellaro e il distico del merlo ritardatario col suo "notiziario" impossibile...²⁵³

Anche questo testo quindi, nell'idea iniziale del poeta, non doveva essere pubblicato, o quanto meno il poeta mostrava anche in questo caso tutta la sua perplessità nella lettera a Contini del «7 maggio 1977» (in realtà del 1978)²⁵⁴.

Sempre la Bettarini nello stesso luogo scrive a proposito dell'insulto ligure «bulicciu!»; il termine era stato mutato in «un finocchiesco insulto»²⁵⁵ nel dattiloscritto, ma poi Montale, correggendo le bozze, ritornò alla lezione originale:

Se l'atroce *bulicciu!* è tornato al suo posto, con conseguente taglio del distico finale concordato velocemente per telefono e subito eseguito sulle bozze di stampa, ciò si deve alla calda perorazione dei due complici [= Montale e Contini], che dalla patria di Dante parteggiavano per ogni barbarica mescolanza e *comedia*, avvertendo che al poeta occorreva qui una macchia minacciosa e oscura, una soluzione obliqua che esaltasse in chiusura tutti i declassamenti operati nel testo attraverso le varie stesure...²⁵⁶

In effetti fa bene la Bettarini a parlare di «*comedia*», una parola quanto mai consona a definire l'itinerario poetico di Montale da *Ossi di seppia* a *Altri versi*, confermata anche dalla conversazione registrata da Mario Martelli del «febbraio 1978» in cui il poeta, parlando di *Caffaro*, afferma di aver «scritto anche una poesia comica», sostenendo poco dopo «non la pubblicherò»²⁵⁷. Sempre a Contini nella lettera del «1 ottobre 78» scrive a proposito dell'inclusione della poesia nell'ultima raccolta: «Penso che sarà opportuno eliminare *Via Caffaro* mentre vi do il benessere per *Nixon a Roma*

253 Bettarini 2005, p. 334

254 Montale-Contini, pp. 275-276.

255 Il 12 aprile 1979 Montale aveva scritto alla Bettarini: «[...] Non ho copia di *Nixon a Roma* e di *Caffaro* che meritano qualche lieve ritocco. Soprattutto quel "buliccio" è troppo infamante per un uomo che fu cortese e aiutò molti giovani» (Bettarini 2005, p. 371).

256 Ivi, p. 338.

257 Martelli 1991, pp. 101-102.

(se siete d'accordo). [...]»²⁵⁸.

Un dattiloscritto pulito datato semplicemente «'78» trasmette *Al giardino d'Italia*, un testo dedicato al poeta francese Valery Larbaud²⁵⁹. Si tratta anche qui di una memoria di Montale, che rievoca una discussione sulla «parola romance» (v. 3) al caffè genovese *Il Giardino d'Italia*, nell'unico incontro fisico che ebbe con Larbaud, il 29 luglio 1929; con Larbaud, che visitava spesso la Liguria, d'altro canto Montale intrattenne un rapporto epistolare testimoniato dalle lettere scritte tra 1926 e 1937²⁶⁰. Nella poesia, dopo aver definito la «parola romance» come «la più difficile da pronunciarsi» e l'unica a distinguere «il gentleman dal buzzurro»²⁶¹ (vv. 4-5), si ricorda di come Larbaud ordinasse «un ponce all'italiana» (v. 6) con la sua pronuncia «bigarrée»²⁶² (v. 7). I quattro versi finali (vv. 9-12) pongono un confronto tra Larbaud e il personaggio Lotario (*Lothario*) in *Mignon* (1866), l'opera più famosa di Amboise Thomas (1811-1896), una *tragédie lyrique* in tre atti e cinque quadri, su libretto di Carré e Barbier e ispirata dai *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96) di Goethe di cui *Mignon* è appunto una dei personaggi principali con i quali Wilhelm entra in contatto nel suo percorso di formazione. Lotario è ricordato mentre «di porta in porta ricerca la sua Mignon» (v. 10), e qui Montale echeggia, com'è sua consuetudine²⁶³, un passo dell'opera, Atto I, scena 1: «Fugitif et tremblant, je vais de porte en porte». Lotario è il padre di Sperata, che crede morta e riconoscerà invece nella danzatrice Mignon; la conclusione della poesia prevede che Larbaud-Lotario ritrovi «la sua Mignon», mentre l'io lirico deve constatare che la sua «era perduta» (v. 12). L'allusione alla donna perduta va identificata naturalmente in Annetta (Anna degli Uberti), sia per l'altezza

258 Montale-Contini, p. 279.

259 Per un commento alla poesia cfr. anche Duretto 2017a, pp. 30-34.

260 Cfr. *Montale-Larbaud*.

261 In una lettera a Martelli Montale specifica: «Romanzo, romance (parola francese inglese dalla cui pronunzia secondo Valery Larbaud si misura l'educazione dell'uomo "di qualità")» (Martelli 1991, p. 95)

262 Lett. «screziata», perché influenzata dall'accento francese.

263 A proposito delle «maledette reminiscenze» si veda sempre Orlando 1998 e in particolare p. 96. Può essere interessante anche un confronto con il rapporto tra Montale e la forma del libretto d'opera che si trova in Aversano 1984. Un imponente recente studio su Montale e l'arte contemporanea, che non tocca quindi direttamente l'aspetto musicale ma permette di capire le strategie montaliane nei rapporti con altri linguaggi artistici, è Ciccuto 2019, ma a proposito si veda anche Del Puppo 2019. Specificamente sull'aspetto musicale, è molto stimolante Verdino 2019, mentre a proposito della musica negli *Ossi* si vedano Biasin 1983 e Biasin 1985.

cronologica del ricordo e sia per l'importanza che via via questa figura femminile acquista nell'ultima stagione poetica di Montale, oltre al fatto che Annetta, più di Clizia e di ogni altra figura femminile montaliana, è legata all'idea dell'occasione mancata, incarnata dall'idea della morte in giovane età (negli *Ossi* era la fanciulla morta giovane), anche per l'impossibilità da parte di lei di amare il giovane poeta conosciuto a Monterosso²⁶⁴.

Riguardo alla metrica del testo, i primi due decasillabi sono seguiti da un verso dubbio, uno dei tanti del Montale "prosastico", che può essere letto come un endecasillabo leggendo *romance* all'inglese «Si discuteva la parola ròmançe», o come un dodecasillabo se si legge l'ultima parola come francese «Si discuteva la parola romànçe»; va osservato comunque che Montale in questa poesia tende a posizionare a fine verso i termini francesi («bigarrée» a v. 7 e «Mignon» a v. 10), forse nell'intenzione di francesizzare leggermente l'italiano in relazione all'interlocutore ideale del componimento; endecasillabi sono invece i vv. 5, 9 e 11, ma il ritmo della poesia è effettivamente franto e offre un esempio raffinato di prosa-poesia montaliana.

A Charles Singleton (1909-1985), critico letterario statunitense noto per i suoi studi su Dante²⁶⁵, è dedicato *Sono passati trent'anni, forse quaranta...*, componimento di 15 versi, di cui il dattiloscritto a testo è datato 1979 e di cui resta anche un'antecedente redazione manoscritta²⁶⁶ conservata a Pavia (Fondo Mansocritti, *Catalogo*, n° 41). Per Singleton Montale aveva scritto anche un altro componimento, scartato perché sostanzialmente si può considerare una redazione precedente di *Sono passati trent'anni...*, ma che può leggersi ora in *La casa di Olgiate*, [XXXIII] *C'è chi vive con un piede di là*²⁶⁷.

264 De Caro 2005, p. 78.

265 I due volumi dei *Dante Studies* sono rispettivamente del 1954 e del 1958; in italiano cfr. Singleton 1978, ma si ricordi anche l'importanza riservata da Contini al critico statunitense nel saggio *Un libro americano su Dante*, in Contini 1970, pp. 217-224, e la vicinanza di metodo tra Singleton e la Brandeis; sui rapporti tra Singleton-Dante-Montale si veda Ioli 2018. Anche Montale d'alto canto si addentrava nell'ambito della critica letteraria, come testimoniano le pagine di *Auto da fè* (ora in SM2); su questo aspetto si vedano Anceschi 1966, Capri 1966, Contorbia 1970, Macri 1983, Sansone 1984, Contorbia 1998, De Rogatis 1998, Grignani 1998a, Nava 1998, Mengaldo 2000b. Tra i rapporti con altri critici si vedano almeno Lonardi 1980a, Sansone 1984, D'Alessandro 2004a e 2004b, Fenoglio 2019.

266 Si può leggere il testo diplomatico in Bettarini 2005, pp. 372-373.

267 CO, p. 39.

I primi tre versi stabiliscono il contesto temporale (v. 1) e spaziale (vv. 2-3) nella memoria dell'io lirico: trenta o quarant'anni prima, in un «teatro-baracca» dove «si riesumava/ una noiosa farsa dell'aureo Cinquecento»²⁶⁸. Dal testo di *La casa di Olgiate* sappiamo che si trattava di «una commedia del Lasca», *alias* Anton Francesco Grazzini (1503-1584) autore noto soprattutto per le novelle raccolte in *Le Cene*²⁶⁹; della commedia al poeta «sfuggivano/ molte parole del vecchio gergo toscano» (*La casa di Olgiate* [XXXIII], vv. 5-6). Nei vv. 4-6 l'io lirico, in questo caso coincidente con l'io biografico di Montale, ricorda la difficoltà a capire il significato delle parole, che venivano decifrate per lui da «un provvido amico straniero» (v. 5), Singleton, appunto; sempre il testo di *La casa di Olgiate* è in questo caso illuminante per l'interpretazione: «Mi sfuggivano/ molte parole del vecchio gergo toscano,/ non lui che in quell'acqua nuotava/ come un pesce nell'acqua» (vv. 5-8). Il passo è completamente rifatto nella poesia di *Altri versi*, e il carattere non definitivo dell'altro risulta evidente anche dalla ripetizione di «acqua» tra due versi conseguenti. Si ricorda anche di un precedente incontro con il critico americano al «Caffè/ degli scacchisti» (vv. 6-7) e la constatazione che «non esistono rebus per il Patròlogo» (v. 8), espressione che traduce la similitudine del pesce nel testo di *La casa di Olgiate*, dove comunque l'appellativo di studioso di patristica compare in un luogo diverso e in una diversa prospettiva: «Avevo sempre creduto che il Patròlogo/ avesse scarsi rapporti con la vita terrena» (vv. 3-4).

Gli ultimi versi alludono a un «misterioso personaggio che ora si rifà vivo», identificabile sempre con lo stesso Singleton nei versi successivi: si tratta adesso dell'apparizione, quasi spettrale, della figura all'interno del ricordo e collocata al presente, non più personaggio in carne ed ossa, ma ombra sorta a rievocare «la sera del baraccone/ ed il soccorso datomi» (vv. 13-14). Una figura umbratile materializzatasi quasi senza un perché e dello stesso valore di quella di Larbaud, Mario Maria Martini e Pea nei componimenti precedenti, associabile ancora al parente delle piante grasse,

268 L'aggettivo «aureo» associato al secolo, mette immediatamente in correlazione questo testo con *Le pulci*, in *Altri versi* I: «Così avvenne nell'aureo Seicento» (v. 6), per cui cfr. *supra*.

269 Grazzini 1976. Al di là del successo di Grazzini in Italia nel corso dei secoli, ricordiamo qui la presenza de *Le Cene* in *Les Caves du Vatican* (1914) di André Gide, che col titolo «Novelle» compaiono nella stanza di Lafcadio assieme a *Moll Flanders* di Defoe. Cfr. Gide 2019, p. 60: «Né libreria, né quadri alle pareti. Sul caminetto, *Moll Flanders* di Daniel Defoe, in inglese, e in un'edizione economica tagliata per due terzi, e le *Novelle* di Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca, in italiano.»

Schiappino e la «zia di Pietrasanta» dei componimenti successivi, come vedremo. La poesia si chiude con una consueta *pointe* ironica, constatando che Singleton «del suo commercio coi Padri/ non fece cenno. Sarebbe stato ridicolo» (vv. 14-15).

Singolare la scelta metrica per questo componimento, dove prevale un tridecasillabo formato dall'accostamento di ottonario e quinario ai vv. 1-2, 4, 8 (sdrucciolo), 13, e di quinario e ottonario ai vv. 6, 9 (sdrucciolo) e 15 (sdrucciolo); i vv. 10-11 mantengono l'uniformità ritmica con una formula simile, essendo entrambi composti da quinario e settenario, mentre fanno eccezione l'alessandrino a v. 3, l'endecasillabo a v. 7, e il verso 5 (ottonario + novenario), 12 (novenario + ottonario) e 14 (settenario sdrucciolo + ottonario).

Le piante grasse è attestato da un dattiloscritto in pulito con data «3 IX 78». ²⁷⁰ La poesia è costituita da 17 versi in due strofe, la prima, memoriale, di 14, la seconda, gnomica, di 3 versi. L'io lirico ricorda un «lontano parente... collezionista/ di piante grasse» (vv. 1-2) che venivano a visitare in molti per osservarne la collezione nelle serre, tra cui il «celebrato (?)/ de Lollis delibatore di poesia prosastica» (vv. 3-4). Quest'ultimo è da identificare con il filologo romano abruzzese Cesare de Lollis (1863-1928), studioso di stilistica che pare avesse conosciuto l'anonimo parente di Montale «al Monterosa/ ristorante per celibi ora scomparso» (vv. 5-6). ²⁷¹ La nota finale di quest'ultimo verso anticipa gli sviluppi dei versi successivi che non sono altro che una modulazione dell'*ubi sunt*. La constatazione dei versi immediatamente successivi, infatti, è tesa a mostrare come al tempo della scrittura non esistano più «le serre le piante grasse e i visitatori/ e nemmeno il giardino dove si vedevano/ simili mirabilia» (vv. 8-10). Lo stesso parente sembra quasi non essere mai esistito, e l'effetto è intensificato dalla scelta del poeta di mantenerlo anonimo, quasi fosse una sagoma vuota e non più identificabile neanche nel ricordo. I versi finali della strofa ricordano la sua esperienza di studio fallimentare a Zurigo, ricordata dal parente con nostalgia

270 Bettarini 2005, p. 373.

271 A Cesare de Lollis Montale dedica una recensione del 1955 (SM1, pp. 1894-6) relativamente al *Taccuino di guerra*, nella quale comunque mostra di conoscere abbastanza bene la sua opera, menzionando i *Saggi di letteratura francese* (Laterza, Bari 1920), il «libro su Colombo» (*Cristoforo Colombo nella leggenda e nella storia*, Treves, Milano 1892; poi 1931) e *Cervantes reazionario e altri scritti d'ispanistica* (1924; Sansoni, Firenze 1947).

«quando nel nostro paese le cose volgevano al peggio» (v. 13), un probabile riferimento al tempo della dittatura fascista.

I tre versi finali a carattere filosofico attestano nuovamente il binomio, stavolta separato da una barretta, del «tutto/ nulla» già comparso in *Prosa per A. M.* e che trovava una corrispondenza in varie poesie da *Satura in poi*.²⁷² L'io lirico, che equipara l'universo e il senso della vita umana a un tutto che è equivalente al nulla, con la solita *epoché* e il consueto atteggiamento dubitativo e scettico che mantiene per tutta la raccolta, suppone che «il ridicolo» nel cosmo debba avere un senso, «e forse non il peggiore» (v. 17).

Dal punto di vista metrico la poesia è costituita da una gran varietà di lunghezze, che rendono particolarmente prosastico il ritmo, ad eccezione di alcuni versi finali che girano attorno al novenario. In particolare si osservano due endecasillabi (vv. 3 e 5), due dodecasillabi (vv. 6 e 12, quest'ultimo può considerarsi un endecasillabo ipermetro, con la sillaba iniziale eccedente, la preposizione *a*). Il verso 13 è costituito da doppio novenario, mentre il successivo da novenario + ottonario; i versi 15-16 si possono considerare entrambi novenari sdrucchioli, considerando l'aggiunta ipermetra ma a fine v. 16 atona (altrimenti sarebbe da considerarsi un ottonario piano ipermetro). Gli altri versi sono composti dall'accostamento di metri brevi, nei quali prevale la presenza del settenario, a cominciare dal v. 1 (ottonario + settenario) e dall'ultimo, un tridecasillabo risolto come senario + settenario. Il linguaggio è ben adatto alla forma di similprosa, con l'uso di segni di punteggiatura che ricordano più l'appunto estemporaneo, come il punto di domanda tra parentesi (?) a v. 3 e la barretta al v. 16 in «tutto/nulla»; anche la sintassi, sostanzialmente paratattica e con l'uso di periodi brevi rimanda alla maniera di scrittura prosastica.

Schiappino è trasmesso da un dattiloscritto pulito inviato alla Bettarini e datato «5 IX 78»;²⁷³ come la precedente, faceva parte delle «circa 15 poesie nuove» mandate nello stesso plico alla curatrice di OV tra le quali anche *Caffaro*, *Una visita*, *Cara agli*

²⁷² Dopo una fuga [I], v. 4, *Il tuffatore*, vv. 15-16, *Sono pronto ripeto, ma pronto a che?...*, vv. 10-12, *Le prove generali*, vv. 10-12; cfr. *supra* relativamente a *Prosa per A. M.*

²⁷³ Ivi.

dei...²⁷⁴ Della poesia ha offerto una lettura Romano Luperini, eleggendola a componimento esemplare dell'ultima stagione poetica montaliana in cui «il processo di svalutazione dei particolari e il loro appiattimento unidimensionale a un piano meramente referenziale sono portati alle estreme conseguenze»²⁷⁵.

Il soggetto della lirica è lo Schiappino del titolo, diminutivo di «Schiappa», soprannome di un'altra figura altrimenti anonima, il «figlio del nostro fattore» (v. 1), che riporta la rievocazione memoriale ai tempi dell'infanzia. Il componimento è di natura sostanzialmente anedddotica («Un giorno si appostò davanti alla roccia/ dove abitava il tasso in una buca...») e racconta il tentativo fallito da parte di Schiappino di sparare di fatti a un tasso, attendendo fino a tarda notte che uscisse dalla tana, salvo poi mancarlo e metterlo in fuga. L'immagine del penultimo verso, col bagliore improvviso e «tenue» che fa capolino sull'isola Palmaria, richiama certo i vari segnali salvifici delle prime raccolte poetiche, in particolare il mondo degli *Ossi di seppia* (in cui era inserito un componimento proprio sull'isola Palmaria, *Là fuoresce il tritone...*); l'immagine è però subito rovesciata in chiave comica nel verso successivo, supponendo che si trattasse di un semplice fumatore: «Forse qualcuno tentava di accendere la pipa» (v. 14).

«la poesia si presenta come una scarna cronaca: una serie di nudi dettagli o di “triti fatti”. Il lessico è ostentatamente denotativo».²⁷⁶ Così scrive Luperini nel suo saggio, mirante a spiegare la tendenza all'allegoria vuota nell'ultimo Montale o, per citare Paul de Man, di un' *allegoresi* a cui non corrisponde un' *allegorema*.²⁷⁷ Piuttosto che puntare alla mancanza di «qualsiasi volontà di messaggio»²⁷⁸, il testo andrebbe letto comunque all'interno della serie che esso va a costituire, come semplice ricordo di personalità del passato nella memoria del vecchio poeta; all'interno di questo sistema, non è difficile individuare in queste figure una funzione analoga a quella delle donne, che compariranno alla fine di *Altri versi*: se alle figure femminili era spettato il primato della tragicità e dell'altezza stilistica nelle prime raccolte di Montale, il vecchio poeta riscopre una dimensione salvifica e positiva anche del comico da *Satura* in poi, e qui sarà molto opportuno richiamare quel *sublime del comico* a cui ha dedicato

274 Ivi, p. 347.

275 Luperini 2012b, p. 163.

276 Ivi, p. 164.

277 De Man 1975, p. 741.

278 Luperini 2012b, p. 169.

recentemente una monografia Elena Santagata²⁷⁹ ispirata da una celebre nota di Blasucci.²⁸⁰ Lo conferma anche la conclusione del componimento subito precedente, dove di quel «ridicolo» di cui non si sa riconoscere il ruolo nell'universo, si afferma che comunque un «senso» deve averlo, «forse non il peggiore». Questi personaggi che paiono ricomparire casualmente e senza un reale significato nella memoria del vecchio poeta - il parente delle piante grasse, Singleton, Larbaud, Pea, Martini, la zia di Pietrasanta - assurgono a una funzione salvifica analoga a quella dell'ormai scomparso *visiting angel* di *Le occasioni* e *La bufera e altro*, personaggi il cui destino e il cui ricordo si staglia in maniera esemplare e di cui forse il primo in ordine cronologico è significativamente quel Fadin di *Intermezzo* nella terza raccolta.

Sono presenti alcune rime ben celate, già notate da Luperini (2012b, p. 164), tra cui quella ai vv. 1-2, *fattore : tiratore*, poi *Schiappino : mirino* (vv. 4 e 8), *tasso : passo* (vv. 10 e 12), *appostò : tentò : sparò* (vv. 5, 9 e 10). Tra le misure metriche prevalente risulta l'endecasillabo, presente ai vv. 3, 6, 7, 9, 10, mentre il v. 11, un decasillabo, potrebbe leggersi anche come endecasillabo ponendo la dialefe dopo il sé: «palla di sé | e arrotolato sparve». La parte conclusiva della poesia è dominata dal settenario, con l'alessandrino a v. 12, mentre gli ultimi due si possono leggere rispettivamente come settenario + quinario e ottonario + settenario, mantenendo il ritmo introdotto dall'alessandrino.

Componimento di 19 versi, *Una visitatrice* potrebbe essere tra i testi più tardi di *Altri versi*: come segnala Bettarini, esistono due stesure dattiloscritte, una senza data che va a testo nell'edizione critica (Datt) e una con il titolo *Una visita* e datata «1979» e presentante una correzione a penna (Datt¹). Per le varianti si rimanda sempre a Bettarini 2005, p. 374, mentre qui segnaliamo solo quelle più significative del v. 1: «Quando era annunciata <la visita>» (Datt¹) in luogo dell'incipit «Quando spuntava in fondo al viale»; al v. 4, il precedente «era vecchia e povera» (Datt¹) diventa «era vecchia e noiosa» (Datt), aggiungendo certo una tonalità più sarcastica o comunque attinente al

279 Santagata 2022.

280 Blasucci 2006, p. 1: «E allora dal seno stesso del “comico” si riforma a suo modo il sublime, quel sublime di cui Leopardi diceva che la poesia non può fare comunque a meno. Testi come *Tempo e tempi*, *Divinità in incognito*, *Gli uomini che si voltano*, *Ex voto*, *La mia Musa* appartengono a questa categoria.»

registro comico.

Il soggetto della poesia è la «zia di Pietrasanta» che di quando in quando faceva visita ai Montale durante l'infanzia del poeta, che si include nel «noi ragazzi» che alla vista della vecchia fuggiva «a nascondersi in soffitta» (v. 3) per evitarla. L'unico che si mostrava disposto ad ascoltare il «fiume di disgrazie in cui la vecchiarda/ nuotava come un pesce» (vv. 8-9; metafora quanto mai prosastica e comune) era il padre del poeta, Domenico Montale, il quale alla fine donava alla vecchia zia «due scudi» facendoli scivolare nella borsa che la donna lasciava sempre aperta per poi incalzarla ad affrettarsi a prendere il treno. L'io lirico ammette di non averla realmente mai vista, ma ogni qualvolta «il nome PIETRASANTA» viene da lui letto o udito, il ricordo va alla zia e «ai pochi scudi,/ al dolore al mondo, alla ventura-sventura/ di avere un avo, di essere trisnipote/ di chissà chi, di chi non fu mai vivo» (vv. 16-19).

Si è detto della funzione in qualche modo ambigualmente salvifica che assurgono questi personaggi che affollano quasi casualmente la memoria del vecchio poeta, figure emblematiche, allegorie vuote, ma non poi così vuote, simboli dell'impegno personale (Pea), dello sforzo all'impresa anche se fallimentare (Schiappino), dalla singolare erudizione (Singleton)... Anche la zia di Pietrasanta diventa portatrice di un senso che il vecchio io lirico le attribuisce gratuitamente per essere associata «al dolore del mondo, alla ventura-sventura» di un'ulteriore figura anonima la cui identità sbiadisce nel ricordo e lascia pensare ai nati-morti che popolano la lirica montaliana fin dalle origini: «di chissà chi, di chi non fu mai vivo» (v. 19). A corroborare questa prospettiva contribuisce il titolo, in cui la vecchia e noiosa zia *visitatrice* rappresenterebbe il ribaltamento degradato (in senso comico) del *visiting angel*, ma anche il procedimento epifanico che il nome PIETRASANTA innesca alla lettura o all'ascolto, col suo insieme di significati negativi relativamente alla miseria della condizione umana, un tratto che anche qui sembra rievocare in sordina, ma sempre attraverso il ribaltamento comico, i vari momenti di rivelazione miracolosa delle prime raccolte e in particolare la forza rievocativa del nome *Buffalo* nella poesia omonima della prima sezione di *Le occasioni*.

La poesia si costituisce quasi per la maggior parte di endecasillabi (almeno 10) o di versi orbitanti attorno a questa misura: il v. 1, normalmente un decasillabo, potrebbe ritmicamente adattarsi ai tre seguenti se si leggesse con dialefe subito dopo *spuntava*:

«Quando spuntava | in fondo alla valle». Dodecasillabi sono i vv. 5, 8, 13 (tronco), 15 e 18, ma si osservi la gratuità di molte di queste soluzioni, che potevano benissimo rientrare nella forma dell'endecasillabo: al v. 8 l'uso di «vecchia» al posto di «vecchiarda» avrebbe mantenuto il ritmo endecasillabico, serie che evidentemente il poeta intendeva rompere. All'endecasillabo e al dodecasillabo fanno eccezione solo i vv. 11, 16 e 17, dei tridecasillabi, il primo composto da settenario tronco + settenario piano, gli altri due da senario + settenario.

I nascondigli II fin dal titolo rimanda all'omonimo componimento presente in *Diario del '71 e del '72* (in particolare al *Diario del '71*), del quale si discosta radicalmente però nel contenuto, essendo il primo quasi una semplice rievocazione di *keepsakes*. Si tratta di uno dei componimenti qualitativamente più alti di *Altri versi*, una rievocazione dell'infanzia immersa nella natura, che mantiene molti punti di contatto con la poesie degli *Ossi* a cominciare dall'incipit - «Il canneto dove andavo a nascondermi» - che rimanda subito alla memoria poetica del lettore montaliano quello dell'osso breve *Il canneto rispunta i suoi cimelli...* La poesia, di complessivi 40 versi, ha una struttura bipartita con numerazione in cifre romane: la prima consta di 34 versi, la seconda di 6. Mandata su due fogli dattiloscritti a Rosanna Bettarini il 12 gennaio del 1879, nel secondo reca a penna la data «1978»; la seconda parte della poesia è cassata e sostituita da quella di un secondo dattiloscritto che costituisce il testo definitivo, ma esiste un ulteriore dattiloscritto che la includeva nella serie *Appunti* insieme ad *A caccia* e a *Può darsi...* (*Altri versi I*) con il titolo *Manon in Francia*. Infine esistono due redazioni manoscritte sempre della seconda parte, la prima (Ms) intitolata *Interno/Esterno* e datata «29 nov. 78» (conservata al fondo PV), mentre la seconda (Ms¹) è presente nel cosiddetto «Quaderno per appunti» con data «27 XI 78», senza titolo e contrassegnata dai tre asterischi (***) . *Manon in Francia* e *Interno/Esterno* (Ms) si possono leggere, insieme poche alle varianti in Bettarini 2005, pp. 375-6.

L'io lirico ricorda il canneto presso il mare dove si nascondeva da bambino e che veniva raggiunto dalla spuma delle onde; qui si incontravano diverse creature e oggetti, «Larve girini insetti scatole scoperciate/ e persino la visita frequente (una stagione intera) di una gallina con una sola zampa.» (vv. 5-7). Significativo il rimando agli *Ossi*

del v. 9, con l'espressione «oltre il muro dell'orto» dietro a cui si udiva «il canto flautato/ del passero solitario come disse il poeta» (vv. 10-11), quest'ultimo verso si riferisce naturalmente a Leopardi. Il riferimento è tanto più appropriato in quanto separa dal contatto visivo l'io lirico dal passero, che assume agli occhi del bambino, così come lo ricorda il vecchio, una funzione vivificatrice e positiva col suo «canto flautato» (v. 10), analoga a quella che i vari volatili possedevano negli *Ossi* (si pensi all'Upupa); va ricordato comunque che il muro d'orto è un'espressione già allora mutuata dai *Frantumi* di Giovanni Boine, raccolta di prose poetiche pubblicata postuma nel 1918.²⁸¹

Questo passero solitario è in realtà «la variante color cenere/ di un merlo che non ha mai (così pensavo)/ il becco giallo» e che modula un tema che anni dopo il poeta avrebbe udito nella *Manon* (1884) di Jules Massenet. Come rileva Ida Duretto²⁸², l'associazione tra il passero leopardiano e l'opera lirica del compositore francese emergeva già in un testo significativo di *Diario del '71 e del '72 (Diario del '72), Annetta*, dove all'inizio della seconda lassa si legge: «Altra volta salimmo fino alla torre/ dove sovente un passero solitario/ modulava il motivo che Massenet/ imprestò al suo Des Grieux.» Questo aspetto di intertestualità interna rivela l'interlocutrice nascosta de *I nascondigli II*, rendendo la poesia associabile ai testi disposti successivamente in *Altri versi* e dichiaratamente dedicati ad Anna degli Uberti. Sempre Duretto menziona la prosa *In regola il passaporto del «passero solitario»* del 1949, un breve discorso sull'omonima poesia di Leopardi, dove si legge: «con l'usignolo, il passero solitario è il più variato, il più flautato, il più ricco di armonie degli uccelli canori. 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 (“O dolce incanto a cui sempre agogno...”)²⁸³ e si noti la corrispondenza dell'aggettivo *flautato*, che torna anche nella poesia a v. 10. Vale la pena ricordare che Montale considerava la *Manon* «una delle più perfette

281 Si pensi al «muricciolo del mio giardino» come confine e limite esistenziale in *Cantilena a me* (Boine 2007, p. 95), e poi, in *Prosette quasi serene* (ivi pp. 82-3; 95-7); si legga in quest'ultimo caso: «Allora il muricciolo del mio giardino ne faccio letto; mi stendo e guardo giù. C'è il mare sempre quello, così indifferente!» e poco più oltre «Che tristezza trascinare il giorno, e qui sul muro stendermi, per non saper che fare! Non si vede che mare, tutto il giorno il mare! Ora passa la barca che passa ogni sera, zeppa di quelli che tornan laggiù.» Per i rapporti tra Boine e il Montale degli *Ossi* si vedano Ioli 1996, Ioli 2002, pp. 197-253, Mosena 2006 e Mosena 2022.

282 Duretto 2017a, p. 39.

283 SM1, p. 870.

tragicommedie musicali di tutto l'Ottocento».²⁸⁴

A partire dal v. 17, alla rievocazione memoriale subentra la riflessione al presente: «Non era il flauto di una gallina zoppa/ o di altro uccello ferito da un cacciatore?» Una domanda che il giovane io lirico non si era posta nonostante la presenza del fucile «a bacchetta» appartenente «a uno zio demente» e appesa alla rastrelliera di casa: si potrebbe ribaltare qui quanto detto da Luperini a proposito di Schiappino; non si tratta di un oggetto privo di significato e che fa arbitrariamente capolino nella poesia, ma di un oggetto artificiale che si oppone negativamente all'ambiente naturale dell'infanzia e lo minaccia di distruzione; un oggetto che l'io dell'infanzia non sospettava ingenuamente di malvagità, ma verso il quale vanno i sospetti del vecchio poeta, sospetti che gettano un'ombra anche all'origine della gallina zoppa. Torno insomma quasi identica la stessa oppositività tematica che aveva animato testi di *Ossi di seppia* come *Egloga* e *Flussi*, nei quali compaiono rispettivamente «lo sparo» dei cacciatori, che mettono a repentaglio l'equilibrio naturale, e i «fanciulli con gli archetti» che «spaventano gli scriccioli nei buchi». Il lungo periodo successivo (vv. 24-34) riguarda un tempo intermedio tra il presente e l'infanzia, il momento epifanico in cui l'io lirico riascolta «voce di Manon» è viene trasportato, con un procedimento non dissimile dalla memoria involontaria proustiana, al mondo infantile del «canneto sul mare, alla gallina zoppa/ e mi fece comprendere che il mondo era mutato/ naturalmente in peggio...» (vv. 27-29), un mondo chiuso in se stesso come quello degli *Ossi* e che ignora gli sviluppi della civiltà e lo sradicamento da esso dell'io lirico, immagine contenuta nell'immagine finale del merlo acquaiolo che continuava a ripetere il suo canto «che ora si ascolta forse nelle discoteche» (v. 34).

La seconda parte del componimento, di soli sei versi, appare ben organizzata sintatticamente in tre gruppi di distici; la prima e la seconda sono sostanzialmente constatative e rivolte al presente: «Una luna un po' ingobbita/ incendia le rocce di Corniglia./ Il solito uccellino color lavagna/ ripete il suo omaggio a Massenet» (vv. 35-38). Il riferimento a Corniglia, paesino delle Cinque Terre, trova un parallelo nei vv. 16-19 di *Vecchi versi*, la lirica che apre la prima sezione di *Le occasioni*: «Si schiodava dall'alto impetuoso/ un nembo d'aria diaccia, diluviava/ sul nido di Corniglia

284 SM2, p. 1016.

rugginoso.» La volontà di ritornare con la poesia agli ambienti della lirica delle origini appare in tutta la sua evidenza; il «solito uccellino color lavagna» è da leggersi in parallelo alla «variante color cenere» del v. 12 della prima parte della poesia e da identificare con il passero solitario o il merlo acquaiolo (si ricordi, lo si è già detto diverse volte sopra, che il merlo è animale totemico di Montale e rappresenta il poeta, specularmente alla Capinera/ Annetta). I due versi finali invece, pur se privi di virgolette, sembrano provenire da una voce estranea, forse quella materna, che richiama i bambini a letto: «Sono le otto, non è l'ora/ di andare a letto, bambini?», conclusione che porta la poesia a un'improvvisa virata polifonica e rende nell'immediato la voce del passato che sembra materializzarsi nuovamente nel presente grazie alla suggestione dei ricordi.

In conclusione, *I nascondigli II*, sembra voler fare i conti con la poesia degli *Ossi di seppia* e, in generale, con la produzione alta del primo Montale, rimodulando in chiave “comica” e nell'ottica straniata del vecchio che vive nella società ormai radicalmente mutata del dopoguerra, quei temi che erano stati predominanti nella lirica della giovinezza: l'infanzia come cronotopo fuori dal tempo e dal mondo adulto, il rapporto tra natura e civiltà e l'improvviso materializzarsi di un elemento epifanico, funzione qui assurta dal ricordo della «voce di Manon» e dal canto del passero solitario.

La prima lassa presenta una gran varietà di metri, ma prevalgono le misure dell'endecasillabo (vv. 1, sdrucchiolo, 12, sdrucchiolo, 14, 15, tronco, 24-26, 30-32) e dell'alessandrino (vv. 5, 8, 16, 21, 27-29, 33). Il v. 6 è costituito da endecasillabo+settenario, mentre l'ultimo, il v. 34, da settenario + senario. Il settenario è comunque presente all'interno di altre misure lunghe insieme all'ottonario (vv. 9, 11). Il v. 2 è l'unico caso di doppio ottonario; vi sono poi diversi tridecasillabi frutto dell'unione di ottonario e quinario e viceversa (vv. 4, 18, 20, 22). Infine è rintracciabile anche il dodecasillabo con una certa frequenza (vv. 3, 7, 10, 13, 17, 19). Per schematizzare sinteticamente si offre di seguito lo schema metrico della prima lassa:

11s, 8+8, 12, 5+8, 7+7, 11+7, 12, 7+7, 8+7, 12, 8+7, 11s, 12, 11, 11t, 7+7, 12, 5+8, 12, 8+5, 7+7, 8+5, 10, 11, 11, 11, 7+7, 7s+7, 7+7, 11, 11, 11, 7+7, 7+6.

La seconda lassa è costituita rispettivamente da ottonario, decasillabo, dodecasillabo, novenario tronco per la posizione a fine verso del lemma francese, novenario piano e, infine, di nuovo ottonario (schema: 8, 10, 12, 9t, 9, 8).

Ottobre di sangue è una poesia di 20 versi che offre un'ulteriore variazione del tema della caccia già anticipato nella poesia precedente. Il testo critico è costituito da un dattiloscritto pulito datato «78» ma in realtà del 1979, presentante una variante a macchina nel v. 20; un secondo dattiloscritto con varianti a penna era stato inviato a Contini e datato «1979».²⁸⁵

Testo singolare, che per l'ambientazione (sempre nel ricordo) a Punta del Mesco, rimanda subito il lettore montaliano alla poesia *Punta del Mesco* nella quarta sezione di *Le occasioni*. Analogamente al testo della seconda raccolta, anche qui è presente una «strage dei pennuti» (v. 8); ma se in *Le occasioni* il tema della caccia, che apriva e chiudeva il componimento, era marginale rispetto all'interlocutrice femminile, nel testo della vecchiaia la donna scompare e l'attenzione si sposta tutta sugli uccelli cacciati. Alcune riprese testuali e figurali evidenziano il legame tra i due testi, oltre naturalmente quella strettamente locale: gli «uomini delle mine» (v. 7) richiamano «il fumo delle mine» (v. 3) di *Punta del Mesco*; al «volo dritto delle pernici» (v. 2) del testo di *Le occasioni* rimandano «sfiniti dal lungo viaggi/ i colombacci» (vv. 3-4). Inoltre «i clivi/ vendemmiati del Mesco» sono rievocati anche in *A mia madre (La bufera e altro)*, sorta di epicedio per la genitrice a cui è legato il testo di *Altri versi* per il tema della morte, e «il picco irto del Mesco» de *L'orto* (sempre in *La bufera e altro*).

Ottobre di sangue può suddividersi nella sua struttura retorica in cinque periodi: nel primo (vv. 1-8) si affaccia il ricordo di infanzia in cui nei «primi giorni d'ottobre» a Punta del Mesco giungevano i «colombacci», oggetto delle mire di «uomini delle mine e pescatori» che «davano inizio alla strage dei pennuti». Il periodo seguente (vv. 9-11) ricorda un episodio particolare, relativo a uno i questi uccelli salvatosi dalla strage e portato a casa dal poeta, «nel nostro orto». Il terzo periodo (vv. 12-16), chiaramente di carattere comico-grottesco, ribalta la situazione precedente con il fallito tentativo di salvezza: un «brutto gatto rognoso» infatti raggiunge il volatile ferito e se lo mangia,

²⁸⁵ Cfr. Bettarini 2005, p. 377, anche per le poche varianti.

lasciandone «solo un grumo di sangue becco e artigli». L'episodio del gatto innesca la riflessione dei due versi successivi (vv. 17-18), in cui si tenta di applicare il concetto di passione cristiana anche a una creatura di ordine inferiore come il colombaccio: «Passione e sacrificio anche per un uccello?/ Me lo chiedevo allora e anche oggi nel ricordo». Il distico finale (vv. 19-20) sposta l'attenzione nuovamente sull'ambientazione, constatando che di Punta del Mesco non si trovava traccia nell'«atlante scolastico di sessant'anni fa» del poeta.

Tutta la poesia è bilanciata tra tragico e comico: la situazione iniziale con la «strage di pennuti» e la salvazione dell'unico ferito sopravvissuto è certo carica di pathos nei confronti delle creature, salvo poi l'intervento del «brutto gatto rognoso» che trasforma in tragicomico l'episodio; lo spostamento su un piano metafisico dei due versi successivi innalza nuovamente il tono, che però riprecipita nei due finali che liquidano il ricordo della passione del colombaccio a qualcosa di irrilevante tanto quanto il constatare che l'atlante dell'io lirico aveva omissso nelle sue mappe Punta del Mesco.

Il settenario è, con l'endecasillabo, tra i metri prevalenti della poesia, presente da solo a v. 2 e poi come emistichio nelle diverse misure lunghe, ad esempio a v. 3 (settenario + senario), 9 (settenario sdrucchiolo + settenario piano), 17 (doppio settenario), 18 (settenario + ottonario), 20 (settenario sdrucchiolo + settenario tronco). Gli endecasillabi si contano a v. 4, 5 (sdrucchiolo), 7, 10, 13, 15 (tronco), 16 e 19. Sono presenti poi un ottonario in apertura a v. 1, il novenario a v. 6 e 11, e il dodecasillabo a v. 8 e 12.

Breve poesia di 13 versi, *Un invito a pranzo* è trasmesso da un dattiloscritto in pulito datato «'78» e mandato il 12 aprile del 1979 a Rosanna Bettarini.²⁸⁶ La poesia riguarda un ricordo della maturità, sul Lago di Tiberiade, durante uno dei soggiorni di reportage in Israele in occasione della visita di Paolo VI, testimoniato dalla prosa *Da Gerusalemme divisa*, datata 6 gennaio 1964 e inclusa in *Fuori di casa*.²⁸⁷ L'episodio della monaca che indica al reporter un luccio credendo che fosse destinato alla cena del papa, trova corrispondenza nella prosa, dove infatti è scritto: «Una piccola monaca espone alla mia ammirazione un grosso luccio che era convinta fosse destinato alla cena

²⁸⁶ Ivi, p. 378.

²⁸⁷ PR, pp. 503-8.

del Pontefice». ²⁸⁸

Nel componimento di *Altri versi* invece Montale moltiplica il numero delle «monachelle» che, con una sfumatura dichiaratamente comica, «reggevano a fatica un grande luccio» destinato, a detta loro, al papa, rivolgendosi all'io lirico e dando per scontato che egli fosse cattolico; il poeta declina però l'invito a pranzo del titolo, in quanto «atteso al monte degli Ulivi», continuando poi il suo viaggio. Nei versi finali c'è la constatazione, tra l'amaro e l'ironico, che quello sarebbe stato l'unico luccio della sua vita, incerto se abbia perduto l'occasione di mangiare il pesce con «danno/ o con vantaggio». La *pointe* finale è costituita da un gioco linguistico che equiparerebbe l'occasione di mangiare il luccio a un vincolo, un *laccio*: «Un luccio oppure un laccio?» (v. 13).

Il riferimento al papa in Israele è presente anche in un'altra poesia, *La morte di Dio (Satura)*: «Anche il papa/ in Israele disse la stessa cosa/ ma se ne pentì quando fu informato/ che il sommo Emarginato, se mai fu,/ era perento.»

La poesia è caratterizzata da una prevalenza di alessandrini e endecasillabi. In particolare sono endecasillabi i vv. 2, 7, 9 e 13, mentre il v. 10 è costituito da un endecasillabo e un settenario; sono alessandrini i vv. 5 (con entrambi gli emistichi tronchi grazie all'uso del francesismo *forfait* a fine del primo emistichio), 10 e 11. I vv. 6 e 12 sono composti da settenario + quinario. Il linguaggio colloquiale e quasi da sketch teatrale è intensificato dall'uso di forestierismi, come il già citato «forfait» a v. 5 e l'anglicismo «at large» a v. 6.

Nel dubbio è mandato in forma di dattiloscritto con il titolo *Nel sonno*; presenta una variante ed è datato «1979»; la variante è costituita dal v. 15 «Poi» corretto a penna con «E (quando dissi)», che va a testo nella forma «E quando dissi». Rosanna Bettarini riporta il biglietto ricevuto insieme alla poesia: «allego un'altra poesia NEL SONNO. Se non piace a Lei e a C. [Contini] buttatela via». Il cambio del titolo potrebbe risalire al momento della revisione del libro, essendo stata aggiunta solo in seguito e quindi probabilmente inizialmente scartata nelle intenzioni del poeta.

Il componimento riporta il resoconto di un sogno, come ci viene svelato verso la

288 Ivi, p. 506.

fine a v. 18. Il poeta si sogna in qualità di oratore, che tiene un discorso «agli ‘Amici di Cacania’/ sul tema ‘La vita è verosimile?’» (vv. 2-3). Ricordandosi di essere agnostico durante l’orazione e che per sostenere tesi e antitesi bastavano pochi minuti, conclude il discorso in «esattamente trentacinque secondi» (v. 14), provocando gli «urli e fischi» (v. 17) dell’uditorio subito dopo i quali avviene il risveglio. Gli ultimi versi si limitano a constatare la laconicità del sogno e la sua natura «di ‘qualità’» (v. 20), facendo eco all’«uomo senza qualità» del v. 13 che ovviamente rimanda al titolo della traduzione italiana di *Der Mann ohne Eigenschaften* di Robert Musil.

La poesia è costituita da 20 versi, prevalentemente brevi: si registra la presenza dell’ottonario (vv. 1-2, 5, 11-12), anche nel v. 19, un tridecasillabo con formula quinario+ottonario. Diversi anche gli endecasillabi, a v. 6, 8, 16-18, quest’ultimo sdrucciolo; il v. 3 è un decasillabo sdrucciolo, il v. 4 un settenario tronco, il v. 7 un novenario, il v. 13 un dodecasillabo tronco. Sono presenti poi dei quinari a v. 9, 15 e 20, quest’ultimo tronco, e dei senari, uno autonomo a v. 10, l’altro costituente insieme a un settenario il v. 17, altro tridecasillabo.

La gloria o quasi è trasmessa da un dattiloscritto datato «10 XI 78»; a v. 5 si legge la lezione «Affricano (Spir)» poi resa nel testo definitivo come «Affricano Spir». La poesia, costituita da 22 versi, riguarda nella prima parte (vv. 1-11) l’argomento di giornali, «fogli autorevoli quali l’Eco/ di Mazara del Vallo e il Diario de Pamplona» (vv. 8-9), consistente nella notizia che a Ginevra, ai Rencontres Internationales, era riservata una poltrona alla vedova di Afrikan Aleksandrovič Špir (1837-1890), filosofo russo post-kantiano. L’italianizzazione del nome ha carattere naturalmente ironico. Nei versi seguenti, rivolgendosi direttamente ad Affricano, l’io lirico ricorda di averne conosciuto la moglie e, quasi a voler ridimensionare la figura del filosofo, suppone che le enciclopedie, anche senza il suo nome, sarebbero sopravvissute al tempo: «esistono dovunque quei monumentali/ libri, le Enciclopedie che alla lettera S/ portano un nome che anche senza di loro/ e con scarsa sua gioia avrebbero galleggiato/ alla meglio sul tempo» (vv. 18-22).

Non tra i più riusciti componimenti di *Altri versi*, per il carattere più di appunto estemporaneo e di riflessione filosofica *La gloria o quasi* andrebbe accostato semmai

alla serie di poesie della prima sezione.

Il testo è composto da diversi alessandrini (vv. 9-11, 19) e endecasillabi (3, 12-13, entrambi sdruccioli, 14, 16-17) e altre misure più lunghe a cominciare dal tridecasillabo (vv. 1-2, 6, 18). Notevole, in senso prosastico, il v. 15 di ben 19 sillabe.

Con *Mi pare impossibile...* si apre finalmente la sezione finale di *Altri versi* contenente i componimenti sulle figure femminili. Il testo è trasmesso da un dattiloscritto pulito e senza data, con una sola variante a macchina, ma verosimilmente risalirebbe al 1978 come attesta una stesura manoscritta nel «Quaderno per appunti» del Fondo PV, recante data «29 5 [?] 78». Significativa a v. 2 la prima lezione «mia <luciolina>» subito corretta come «mio tutto» nel Ms. A v. 8 della redazione manoscritta si legge «eguaglia il tuo tutto» invece di «può eguagliare il tuo cielo». ²⁸⁹ La poesia è tenuta fuori dai cicli di Clizia e di Annetta, venendo immediatamente prima dei due testi espressamente dedicati a Mosca. La scelta dei curatori di collocarla in prima posizione tra i componimenti amorosi è probabilmente dovuta al fatto che la figura femminile in questione assomma su di sé tanto i tratti di Clizia, quanto quelli di Annetta e di Mosca, come mette in evidenza già Ida Duretto. ²⁹⁰ Il poeta parte dalla desolata constatazione che della donna non resti nulla, meno del «fuoco rosso verdognolo/ di una luciolina fuori stagione» (vv. 3-4). Nei versi successivi, raccolti da un unico periodo, riguardano con linguaggio metaforico l'impossibilità dell'«incorporeo» di «eguagliare il tuo cielo», mentre solo «i refusi del cosmo» (da interpretare come epifanie improvvise alla maniera di quelli degli *Ossi di seppia* e di *Le occasioni*) possono rievocare la presenza dicendo «qualcosa/ che ti riguardi» (vv. 10-11). Gli attributi «mia divina, mio tutto» rimandano certo a Clizia, che incarnava la donna angelo già in *Le occasioni* e *La bufera e altro*, ma che anche in *Satura*, in poesie come *Divinità in incognito* e *Gli uomini che si voltano*, o addirittura il discusso *L'angelo nero*. Anche il «fuoco rosso verdognolo» richiamerebbe «il certo tuo fuoco» de *Il balcone* (*Le occasioni*) e i versi iniziali de *Il tuo volto* (*La bufera e altro*) dove le parvenze della donna si manifestano attraverso la fiamma: «Se appari al fuoco (pendono/ sul tuo ciuffo e ti stellano/ gli amuleti)/ due luci ti contendono/ al borro ch'entra sotto/ la volta degli spini.» Lo stesso dicasi per il «fuoco/

289 Si veda Bettarini 2005, pp. 378-9.

290 Duretto 2017a, pp. 43-4.

di gelo» di Iride (*La bufera e altro*), che costituisce anche un riferimento cifrato al cognome di Irma Brandeis (da leggersi /'bɪændais/ proprio come *brand*, fiamma e *ice*, ghiaccio). Sempre in Iride gli «schiocchi di pigne verdi fra la cenere» e il «gran falò di pigne» di *Divinità in incognito (Satura)* rimandano ugualmente a Clizia e si noti la presenza dichiarata del colore verde. D'altro canto il riferimento potrebbe latentemente essere associato ad Annetta se si pensa che nel terzo tempo di *Sarcofaghi (Ossi di seppia)* si legge: «Il fuoco che scoppietta/ nel caminetto verdeggia...»; Sarcofaghi non era indirizzato ad Arletta/ Annetta, ma il tema funebre e la fanciulla morta giovane del primo tempo rinviavano al tema comune con altri testi ispirati da Anna degli Uberti, a partire da *Incontro (Ossi di seppia)*. La poesia d'altronde ha i tratti dell'epicedio e sarebbe più facilmente associabile ad Annetta o addirittura a Mosca, attraverso il riferimento alla «luciolina fuori stagione». Duretto associa l'espressione metaforica «il tuo cielo» ad Annetta, richiamando la poesia alla fine di *Altri versi Quando la capinera...*, ma occorre ricordare che anche Clizia è frequentemente associata alla sfera celeste, se non di più, fin da *Le occasioni*; basti ricordare, uno su tutti, il famoso mottetto *Ti libero la fronte dai ghiaccioli...*

In conclusione si deve ammettere che le intenzioni di Montale erano da un lato di depistare il lettore portandolo a chiedersi dell'effettiva identità dell'interlocutrice, dall'altro quello di assommare in un'unica figura gli attributi di Clizia, Annetta e Mosca una volta che tutte e tre le donne sono scomparse (la prima perché lontana, le altre due perché morte), confondendosi nei loro caratteri con un'unica immagine femminile che molto ricorda l'ideale dell'eterno femminile alla fine del *Faust. Der zweiter Teil* goethiano.

Gli 11 versi della poesia sono simmetricamente disposti in due periodi, il primo ai vv. 1-5, il secondo ai vv. 6-11. I versi sono prevalentemente brevi e appaiono casuali nella loro disposizione: a parte i tre settenari (vv. 2-3 e 8), sono presenti un senario sdrucchiolo (v. 1), un ottonario sdrucchiolo e uno piano (vv. 4 e 6), un decasillabo (v. 5), un quadrisillabo (v. 7), un settenario (v. 8), un novenario (v. 9), un endecasillabo (v. 10) e un quinario (v. 11).

Non più notizie... è la prima brevissima poesia del dittico di Mosca. Composta da

soli 8 versi brevissimi e in tre strofe, corrispondenti ai tre periodi sintattici: nel primo, nominale, si constata la mancanza di «notizie/ da San Felice», ossia dal cimitero fiorentino di San Felice a Ema dove Mosca era sepolta, già richiamato in *Piove (Satura)*: «Piove/ sulla tua tomba/ a San Felice/ a Ema»; il secondo periodo è direttamente rivolto all'interlocutrice, ricordandole che aveva «sempre amato i viaggi»: è il momento in cui, nella memoria, l'io lirico riesce a congiungersi e a rivolgersi all'amata; il terzo periodo pone una domanda irrisolta, uno dei tanti dubbi che governano la poesia montaliana dell'ultimo periodo: «Ma ora come riconoscersi/ nell'Etere?» (vv. 7-8). Da quest'ultimo verso appare chiaro come Mosca abbia subito un processo di idealizzazione che getta luce anche al componimento precedente, laddove si era attribuito l'elemento celeste solo a Clizia e ad Annetta; adesso anche Mosca partecipa di una sorta di sublimazione in morte, al pari delle altre due grandi interlocutrici poetiche.

La poesia è trasmessa da un dattiloscritto pulito, non datato e mandato a Rosanna Bettarini nell'aprile del 1979, con due tratti orizzontali a penna a indicare la partizione delle strofe. Esiste una prima redazione manoscritta nel «Quaderno per appunti» (Fondo PV), sensibilmente diversa, perciò sarà bene riportarla:

1 Non giungono più <notizie> informazioni
 2 da S. Felice a Ema.
 3 Quando potrò raggiungerti mi dissi
 4 ne saprò di più.
 5 Ma tu sarai uscita
 6 da tempo dal tuo cubicolo.
 7 Ti piacevano i viaggi. Hai profittato
 8 forse dell'occasione.²⁹¹

Tra i versi, quasi tutti brevissimi, si contano la misura del quinario (vv. 1-2 e 6, sdrucciolo), del settenario (vv. 3-4), del senario (v. 5), del novenario (sdrucciolo) a v. 7 e del trisillabo sdrucciolo a v. 8.

Tergi gli occhiali appannati... è trasmesso da un dattiloscritto senza correzioni e

291 Bettarini 2005, p. 379-80

senza data, inviato nello stesso plico del precedente componimento a Rosanna Bettarini il 2 aprile 1979. Il foglio che la riporta numera con 1 la presente poesia, mentre in seconda posizione è presente *Il mio cronometro svizzero aveva il vizio...*, la prima poesia a Clizia di *Altri versi* che i curatori hanno ritenuto di mantenere vicina anche nell'edizione critica; è infatti la poesia immediatamente seguente. *Tergi gli occhiali appannati...* è costituita da 13 versi monostrofici rivolti direttamente a un tu femminile individuabile con Mosca. L'identificazione è costituita, fin dal primo verso, dagli occhiali, che caratterizzano come un amuleto questa presenza femminile; si ricordino lo *Xenion* I, 1 (*Caro piccolo insetto...*): «ma non avevi occhiali», lo I, 2 (*Senza occhiali né antenne...*), gli «occhiali di tartaruga» di *Ballata scritta in una clinica (La bufera e altro)* e i «tre o quattro occhiali di lei» in *Nascondigli (Diario del '71 e del '72)*.

L'io lirico, rivolgendosi all'ombra di Mosca, la invita a tersersi «gli occhiali appannati» (v. 1) nel caso in cui ci fosse «nebbia e fumo nell'aldilà» (v. 2) per potersi guardare attorno e scorgere «ciò che nei tuoi anni scolari fu detto vita» (v. 4). A questo primo periodo di 4 versi, si oppone il successivo (vv. 5-9) che riguarda «noi viventi o sedicenti tali»²⁹² e la possibilità del *miracolo* che apra a un'improvvisa felicità, per usare le parole degli *Ossi di seppia*, «in attesa che scatti qualche serratura/ che metta a nostro libito l'accesso/ a una più spaventevole felicità» (vv. 7-9). Il verbo del v. 7 ricorda quel *ritornello di castagnette* che «par scatti/ a sconvolgerne [del giorno] l'ore/ uguali, strette in trama» in *Arsenio (Ossi di seppia)*. Il v. 10 segna il ritorno alla quotidianità con la constatazione che è mezzogiorno e occorrerà affrettarsi alla «cena o l'antipasto o qualsivoglia mangime» (v. 12). L'ultimo verso, introdotto dalla preposizione avversativa, è di tipo metaforico, probabilmente volto a indicare il tempo: «ma il treno non rallenta per ora la sua corsa» (v. 13), che richiama prima di tutto la poesia incipitaria della raccolta, ... *cupole di fogliame da cui sprizza...*: «ma purtroppo/ il treno accelera...» A questo proposito, Ida Duretto, che ha offerto un primo commento alla poesia, collega il treno agli «occhiali appannati» del primo verso, menzionando due prose.²⁹³ Il primo è il ricordo ligure *La riviera di Ciceri (e la mia)*, una prosa del 1970,

292 Cfr. *Annetta (Diario del '71 e del '72)*: «noi, i sedicenti/ vivi»; *Dormiveglia (Quaderno di quattro anni)*: «i sedicenti vivi non sono tutti morti»; *Alunna delle muse (Altri versi)*: «eppure/ abbiamo avuto in sorte la divina folla/ di essere qui e non là, vivi o sedicenti/ tali, bambina mia.»

293 Duretto 2017a, pp. 48-9.

in cui riaffiora l'immagine di un treno «fumogeno» che obbligava a «indossare un *plaid* e portare occhiali scuri».²⁹⁴ L'altro è l'incipit di un racconto di *Farfalla di Dinard, La casa delle due palme*, nel quale torna l'immagine del fazzoletto per comunicare che il pranzo o la cena fossero pronti: «Sul lato di ponente, in cima a una scaletta mascherata da una siepe di piròsfori era d'uso che qualcuno (madre o zia o cugina o nipote) agitasse un asciugamani per salutare chi giungeva e soprattutto (se dal treno si rispondeva agitando il fazzoletto) per affrettarsi a mettere in pentola gli gnocchi di patate».²⁹⁵

Il metro più ricorrente del componimento è il settenario, soprattutto all'interno degli alessandrini a vv. 5, 6 (il primo emistichio è sdrucchiolo), 11 e 13. Anche il v. 7 potrebbe leggersi come settenario 6 senario, mentre il v. 12 come settenario + ottonario. Due soli gli endecasillabi, a v. 2, tronco, e a v. 8 piano. Tra le altre misure non lunghe si evidenzia l'ottonario a v. 1 e il dodecasillabo a v. 3.

Il mio cronometro svizzero aveva il vizio... è trasmesso da dattiloscritto con varianti a macchina, inviato nello stesso foglio della poesia che precede (Datt). Esiste un secondo dattiloscritto (Datt¹) antecedente, con una variante a macchina e inviato il 12 gennaio del 1979 a Rosanna Bettarini, tratto dal manoscritto del «Quaderno per appunti» dove reca la data «Dic. 78» (Ms).²⁹⁶ La poesia ricorda un episodio veneziano della vita del poeta relativo al «cronometro svizzero» difettoso che andava avanti con l'ora; ci troviamo nel contesto veneziano, al «caffè San Marco», luogo di un incontro con l'interlocutrice femminile identificabile in Clizia. Allo stesso contesto alluderebbero le *Due prose veneziane* alla fine di *Satura*, in cui si legge, nella prima, proprio un riferimento all'orologio difettoso: «Poi a complicare le cose/ l'orologio che segna le cinque e sono le quattro,/ l'uscita in tempestiva, San Marco, il Florian deserto,/ la riva degli Schiavoni, la trattoria Paganelli...» Il componimento di *Satura* era riferito infatti a un episodio del soggiorno veneziano con Clizia risalente al 1934 e a cui alluderebbe la lettera, scritta a metà tra inglese e italiano, del 29 luglio 1935.²⁹⁷ La presenza di Clizia è però in questa poesia di *Altri versi* quasi marginale e vi si fa riferimento solo attraverso

294 SM2, p. 1456.

295 PR, p. 37.

296 Bettarini 2005, p. 380-1, anche per le varianti di poco rilievo.

297 Montale-Brandeis, pp. 164-5.

il pronome «lei» a v. 8. Il ricordo però è privo di coloriture idealizzanti e i versi conclusivi, quasi a negare l'importanza attribuita al difetto del cronometro a inizio del componimento, affermano che «In tali eventi/ che il cronometro avanzi o retroceda/ non conta nulla» (vv. 13-15): il momento magico passato con la donna amata è come fuori dal tempo e lo stesso ricordo contribuisce a renderne tale questa sensazione.

La poesia è composta prevalentemente di endecasillabi (vv. 2, 7-8, 10 sdrucciolo, 11-14) e dodecasillabi (vv. 4, tronco, 5-6, 9). Fanno eccezione il quinario tronco a v. 3 e quello piano a v. 15, e il v. 1 che si può considerare un ottonario sdrucciolo + quinario. Tra le figure retoriche si osserva la consonanza tra *v* e *z* a v. 1: «svizzero aveva il vizio», la quasi rima *vizio* : *inezia* (vv. 1-6) e tra *mio* : *addio* : *dio* (vv. 9, 11, 13).

Luni e altro reca in epigrafe la data 1938, relativa al ricordo su cui si basa la poesia; Montale infatti in quell'anno si era recano in Lunigiana e in Versilia con Irma Brandeis.²⁹⁸ Il testo è trasmesso da un dattiloscritto non datato e inviato a Contini, con correzioni a penna (Datt); esiste un secondo dattiloscritto identico (Datt¹) e un manoscritto della stessa redazione (Ms), conservato al Fondo PV. Altre due redazioni dattiloscritte precedenti di quella a testo e con il titolo *Luni e l'“occasione” del 1938* si possono leggere in OV, p. 1151. Inoltre esiste un secondo manoscritto con una stesura originaria (Ms¹).²⁹⁹

I versi iniziali partono in *medias res* con l'arresto della «macchina/ all'ombra di alcune rovine» (vv. 1-2), che echeggiano D'Annunzio (*La Leda senza il cigno*, I, v. 139: «all'ombra delle rovine»); il poeta pescarese è fra l'altro oggetto dei poco lusinghieri versi seguenti, là dove Montale scrive: «Qui sarà sbarcata la jeunesse dorée/³⁰⁰ e dopo secoli vi sostò Gabriel/ per compiervi la pessima delle sue prove» (vv. 3-5). L'allusione non è chiara: Montale avrebbe potuto riferirsi ad *Alcyone*, il più importante libro poetico di D'Annunzio in cui il *fil rouge* è costituito dal resoconto di una vacanza estiva presso la proda di Versilia, oppure, come suggerisce Ida Duretto,³⁰¹ alla *Francesca da Rimini*

298 Duretto 2017a, p. 50.

299 Quest'ultima si legge in Bettarini 2005, p. 382.

300 La *jeunesse dorée* era l'espressione per riferirsi ai monarchici durante la Rivoluzione francese.

301 Duretto 2017a, pp. 52-3.

(1901), tragedia composta per l'attrice Eleonora Duse, amante del poeta abruzzese; questa opzione è in effetti la più probabile, visto che è confermata dal riferimento intertestuale al *Commiato della Francesca* alla fine del testo teatrale: «Tu mi nascesti in riva al mare etrusco,/ o poema di sangue e di lussuria/ su le sabbie arse, tra il selvaggio rusco/ [...]/ Quivi hanno patria i vènti, e l'aer palpi-/ ta animoso agitando in vasta lite/ le torme delle nubi contro l'Alpi/ di Luni aguzze». Il riferimento a Luni nel titolo e al «mare etrusco» richiamato nella prima redazione manoscritta («un grande porto d'Etruria») confermerebbero l'ipotesi dannunziana.

Al contrario del pescarese, Montale e Irma dovettero contentarsi di qualcosa di più modesto, ulteriore frecciatina interpretabile anche in un'ottica metaletteraria, sempre sulla consueta scia del «torcere il collo all'eloquenza» dannunziana che costituiva il programma poetico già del Montale degli *Ossi*, in conformità con i poeti vociani e i crepuscolari. In quell'occasione Clizia deve aver detto molte cose che adesso il poeta non ricorda più o non vuole riportare sulla carta, limitandosi a chiudere la poesia con un «E ripartimmo/ senza nessuna nostalgia: quel poco/ che ancora oggi resiste» (vv. 10-12), chiudendo circolarmente il ricordo tra i due verdi di fermata e avvio (*Arrestammo - ripartimmo*). La stesura manoscritta originaria (Ms¹) si discosta in diversi punti dalla poesia a testo, con diverse integrazioni interessanti. Ai vv. 3-4 si legge: «Questo era una volta/ un grande porto d'Etruria», mentre al v. 6 si accenna al «volterrano Persio», poeta satirico latino dell'età imperiale, del quale si ricorda che «morì prima dei 20 anni» (Ms¹, v. 11). Questa redazione terminava con una differente conclusione in forma di domanda senza risposta: «Esiste un filo/ nei fatti della vita <e deve>/ che può chiamarsi storia?». Interessante il commento di Duretto agli ultimi versi: «La nostalgia, negata nell'età giovanile, diviene, nella vecchiaia, l'emblema della resistenza: il desiderio di un ritorno reso possibile soltanto dalla parola poetica, sul filo della memoria».³⁰²

La poesia è costituita da metri diversi, ma prevalgono endecasillabi (vv. 6, 8, 11) e settenari (vv. 1, sdrucchiolo, 9, 12), anche con l'alessandrino a v. 7. I versi 9 e 10, rispettivamente settenario + quinario separati da scalino metrico, possono leggersi come un perfetto endecasillabo. Tra le altre misure il novenario (v. 2), i due dodecasillabi tronchi (vv. 3-4) e il tridecasillabo (v. 5).

302 Ivi, p. 54.

Ho tanta fede in te... è una poesia di 23 versi divisa in quattro strofe (di 9, 4, 7 e 3 versi, rispettivamente. Reca in epigrafe la dedica *A C.* [A Clizia], ed è trasmesso da un dattiloscritto con correzioni a penna e a macchina relativamente al v. 6 («in <qualche punto>») è corretto con «in non so che punto»). Non reca data, ma Bettarini suppone 1979.³⁰³

Il verso incipitario si rivolge a Clizia quasi come fosse una dea, anche se *fede* in questo contesto potrebbe essere sinonimo di fiducia, l'espressione sembra più adatta a un fedele che si rivolge alla propria divinità ed è ricorrente nell'epistolario alla Brandeis, dove ad esempio si legge nella lettera dell'1 dicembre 1933: «Non è questione di fede; io ho fede in te; benedico il giorno in cui t'ho incontrata».³⁰⁴ Questa fede «durerà/ (è la sciocchezza che ti dissi un giorno)/ finché un lampo d'oltremondo distrugga/ quell'immenso cascame in cui viviamo» (vv. 2-5). Siamo dunque ancora nell'ambito del ricordo, rammentato con autoironia e scetticismo come mostra la parentetica: il poeta immaginava che la fede/ amore verso Clizia sarebbe durata fino alla fine del mondo; la prefigurazione dell'apocalisse rimanda all'immaginario prevalente nella prima sezione di *Altri versi* e al lessico tipico della fase poetica da *Satura* in poi. La parola «cascame» infatti la ritroviamo in *Le gerarchie (Satura)*: «il totale è il cascame del totalizzante». L'intera espressione potrebbe comunque essere rielaborata a partire da *Vento e bandiere (Ossi di seppia)*, dove si legge: «insieme alla natura/ la nostra fiaba brucerà in un lampo.» Da ricordare comunque che il *lampo* è un attributo cliziano, come in *Elegia di Pico Farnese (Le occasioni)*: «Il lampo delle tue vesti è sciolto/ entro l'umore dell'occhio...», in *Nuove stanze (Le occasioni)*: «il lampo del tuo sguardo», ne *Gli orecchini (La bufera e altro)*: «fuggo/ l'iddia che non s'incarna, i desiderî/ porto fin che al tuo lampo non si struggono» e in *Sulla colonna più alta (La bufera e altro)*: «il tuo lampo mutava in vischio i neri/ diademi degli sterpi». Dopo questa apocalisse, il poeta immagina che i due amanti si ritroveranno in un «punto dove non è spazio/ a discutere qualche verso controverso/ del divino poema» (vv. 7-9). Il

303 Bettarini 2005, p. 382.

304 *Montale-Brandeis*, p. 36. Vale la pena ricordare, sempre in questa occasione, una poesia estrema scritta da Montale nel giugno 1981 e raccolta nell'epistolario cliziano: «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» (Ivi, p. 274).

poema è naturalmente la *Commedia* di Dante, di cui la Brandeis era studiosa: ricordiamo che aveva scritto un libro proprio di esegesi dantesca, *The Ladder of Vision* (1960).

La seconda strofa è sostanzialmente metafisica e in essa si sostiene, con la consapevolezza che «oltre il visibile e il tangibile» non può esserci vita, eppure «l'oltrevita/ è forse l'altra faccia della morte/ che portammo rinchiusa in noi per anni e anni» (vv. 11-13). L'espressione «oltrevita» era già stata usata in *Sono pronto ripeto, ma pronto a che?* (*Diario del '71 e del '72*), dove contraddittoriamente alla poesia di *Altri versi* si ammetteva la possibile che questa dimensione fosse nel tempo: «L'oltrevita è nell'etere, quell'aria da ospedale/ che i felici respirano quando cadono in trappola./ L'oltrevita è nel tempo che se ne ciba/ per durare più a lungo nel suo inganno.» Faceva la sua comparsa anche nei versi finali di *Vivere* (*Quaderno di quattro anni*): «Vivere non era per Villiers la vita/ né l'oltrevita ma la sfera occulta/ di un genio che non chiede la fanfara.» L'«oltremondo» del v. 4 è invece *hapax* nella poesia di Montale.

Con la ripresa del v. 1 si apre la terza strofa, variando nella parte finale: «Ho tanta fede in me» (v. 14). È Clizia ad aver riacceso questa fede fungendo da mediatrice dell'istante epifanico, lo stesso che predominava nella poesia degli *Ossi* e di *Le occasioni*: «perché in ogni rottame/ della vita di qui è un trabocchetto/ di cui nulla sappiamo ed era forse/ in attesa di noi spersi e incapaci/ di dargli un senso» (vv. 16-20). Il «trabocchetto» qui va inteso non tanto come tranello o inganno, quanto nel suo senso originario di botola, usata anche in ambito teatrale (e il lessico teatrale è frequente nella metaforica dell'ultimo Montale) per l'apparizione e la sparizione improvvisa di personaggi sulla scena. In questo senso avrebbe il significato analogo del «malchiuso portone» de *I limoni* (*Ossi di seppia*) o della «maglia rotta nella rete» di *In limine* (*Ossi di seppia*), o richiamerebbe addirittura la visione improvvisa del «vuoto» nel *plazer* rovesciato che costituisce *Forse un mattino andando in un'aria di vetro...* (*Ossi di seppia*). Al di là delle ulteriori occorrenze montaliane, assi frequenti relativamente alla rivelazione epifanica che può avvenire in maniera imprevista, soprattutto nei primi tre libri, la funzione salvifica del «trabocchetto» ricorda da vicino quella di Marcel che alla fine della *Recherche* proustiana inciampa in un mattone e riceve la rivelazione che lo porterà alla riscoperta del tempo ritrovato. Si ricorda infine che «rottame» era lemma

semanticamente vicino al mondo di *Ossi di seppia*, che inizialmente doveva intitolarsi *Rottami*; vi compariva nel IV tempo dei *Mediterraneo*, *Ho sostato talvolta nelle grotte...*: «l'informe rottame» e, in tempi più recenti, in *Le acque alte* in *Diario del '71 e del '72*: «rottami, casse, macchine ammassate».

La strofa finale, di soli tre versi, ripete l'anafora variata per l'ultima volta: «Ho tanta fede che mi brucia» (v. 21). Il poeta immagina che chi lo vedrà, forse quegli stessi «uomini che non si voltano» della poesia di *Ossi di seppia*, lo scambierà per «un uomo di cenere», consumato da questa fede/ amore che va oltre lo spazio e il tempo, ma egli ha la consapevolezza «ch'era una rinascita» (v. 23), naturalmente alludendo al mito dell'araba fenice che risorge dalle proprie ceneri.

La poesia presenta la misura ricorrente dell'endecasillabo, più adatto ad innalzare il tono della lirica; sono endecasillabi i vv. 3-5, 10 (sdrucciolo), 12, 15, 17-19, 21 e 22-23, questi ultimi due sdruccioli. Si contano anche dodecasillabi ai vv. 6 e 16, tridecasillabi ai vv. 7-8, 11 e 13, settenari ai vv. 1 (tronco), 9 e 14 (tronco) e quinari ai vv. 2 (tronco) e 20. Per esemplificare, segue lo schema metrico:

7t, 5t, 11, 11, 11, 12, 13 (7+6), 13, 7; 11s, 13, 11, 13; 7t, 11, 12, 11, 11, 11, 5; 11, 11s, 11s.

Clizia dice, componimento monostrofico di 17 versi, è trasmesso da un dattiloscritto con correzioni a macchina (vv. 3 e 4). In calce la nota montaliana: «N.B. Per eventuale Nota: il dotto [v. 10] sarebbe Charles Singleton da me non mai dimenticato (se poi fosse possibile!). Il monsignore delle pulci [v. 4] sarebbe John Donne, oggi di moda».³⁰⁵ Il ricordo che costituisce l'argomento del componimento risale a cinquant'anni prima, durante il soggiorno nella pensione Annalena insieme a Irma Brandeis. Montale ricorda in particolare un'occasione in cui egli e Clizia erano stati diverse ore a leggere John Donne, sul bovindo o veranda della pensione, mentre «Sul tetto un usignolo si sgolava» (v. 5) senza successo, forse un'immagine autoironica del poeta. Il periodo contenuto ai vv. 6-12 è sintatticamente astruso e presenta il verbo alla fine alla maniera della sintassi latina: il poeta suppone che che «tutto sarebbe facile» se

³⁰⁵ Bettarini 2005, p. 383.

il «gergo/ delle sagre del popolo» e quello delle commedie e delle farse fosse semplice come un «maestro del sermone umile» o di quello «bronzeo della patrologia»; quest'ultimo attributo si spiega con la classica partizione nella storia della letteratura latina in età aurea (I secolo a.C.) ed età d'argento (l'età imperiale), mentre l'età tardoantica e medievale, l'età della patrologia - se la si intende in senso ampio includendo anche gli scrittori medievali come nel caso della *Patrologia Latina* di Jacques Paul Migne (1800-1875) - sarebbe un'età di bronzo. A questo stile «bronzeo» e «umile» parrebbe volersi rifare l'ultimo Montale, con l'abbassamento prosastico della sua poesia; dunque *Clizia dice* andrebbe letto anche come un componimento a carattere metaletterario, non diversamente da molti altri della fase tarda, come *La poesia (Satura)*, *Le rime (Satura)*, *Le parole (Satura)*, *A Leone Traverso (Diario del '71 e del '72)*, *L'arte povera (Diario del '71 e del '72)*, *La caccia (Diario del '71 e del '72)*, *Un poeta (Quaderno di quattro anni)*...

Il «bovindo» è oggetto di un'altra poesia postuma contenuta in *La casa di Olgiate*, XXI: «Uscimmo sul bow window...»,³⁰⁶ a cui alluderebbe anche la XLVII: «Nella veranda/ mollemente allungata su la sedia a sdraio/ tu scrutavi il pensiero di San Bonaventura/ e altri giganti celebri e obsoleti».³⁰⁷ Il filosofo medievale è qui sostituito da John Donne, «monsignore delle pulci» per la famosa poesia *The Flea*, già richiamata in *Le pulci* all'inizio di *Altri versi* (cfr. supra).

Negli ultimi versi, pur quasi riconoscendo l'impossibilità di questa figura di maestro, si ipotizza che, «in cielo» se ancora vi sarà una babele di lingue, «la sua fama di interprete salirebbe/ in altri cerchi ancora» (vv. 15-16), mentre il «puzzle», ossia il caos della babele di lingue, «sarebbe/ peggiore che all'inferno di noi sordomuti» (vv. 16-17). Il dantesco sfondo finale naturalmente allude ai cerchi celesti del sistema tolemaico, mentre l'idea di un puzzle-inferno in cui sono immersi individui incapaci di esprimersi e di comprendere, rimanderebbe all'immaginario medievale della Babilonia come città infernale (si pensi al poema di Giacomino da Verona del XIII secolo o, senza volersi troppo discostare dalla patrologia sopra citata, dal *De civitate Dei* di Agostino).

Nella poesia prevale di gran lunga l'endecasillabo (vv. 1-8, 12, 14); sono presenti poi dei dodecasillabi (v. 9, 11, 15-16), un alessandrino (v. 10), un novenario

³⁰⁶ CO, p. 26.

³⁰⁷ Ivi, p. 55.

tronco (v. 13) e il tridecasillabo finale (17).

Un dattiloscritto in pulito, datato al 5 gennaio 1980, trasmette *Clizia nel '34*, nello stesso foglio di *Gioviana (Altri versi I)*, di cui resta anche una redazione manoscritta nel «Quaderno per appunti» di Pavia.³⁰⁸ Questa versione manoscritta coincide con il componimento XLVIII di *La casa di Olgiate* e quindi rappresenterebbe un seguito o un testo alternativo anche della poesia precedente, dove Clizia, nella veranda della Pensione Annalena, se ne sta distesa sulla «sedia a sdraio» (*La casa di Olgiate*) o «chaise longue» come nella poesia di *Altri versi* a studiare «il pensiero di San Bonaventura» (*La casa di Olgiate*), qui sostituito da un più generico libro contenente «vite di santi semiconosciuti/ e poeti barocchi di scarsa reputazione» (vv. 6-7). In *Clizia nel '34* Montale opta per una situazione quasi fuori dal tempo e indeterminata nel ricordo: lo stesso titolo farebbe pensare non a un'occasione precisa ma a un evento che si ripeteva nei giorni di quell'anno 1934: perciò sostituzione di Bonaventura (come nel Ms) e di John Donne (come nella poesia che precedeva) con santi e poeti barocchi non meglio specificati, comunque argomento centrale delle letture di Irma Brandeis. Nei versi finali la tesi che «non era amore quello», ma solo «venerazione».

La poesia è costituita da soli 10 versi, senza partizione strofica, ma con una struttura metrica che presenta un certo controllo: ai tre quinari iniziali (il secondo tronco perché terminante con il francesismo), corrisponde anche il quinario del v. 10. Segue il settenario a v. 4, per poi tornare ai vv. 8-9, mentre al centro della poesia sono presenti due endecasillabi piani (vv. 5-6) e un verso lungo costituito da settenario + ottonario (v. 7).

Previsioni è trasmesso da un dattiloscritto pulito e datato «1977»; si tratta quindi di una delle poesie più antiche di *Altri versi*. I 12 versi della poesia costituiscono un ulteriore ricordo relativo al soggiorno nella pensione Annalena: in questo caso Montale e Clizia si rifugiano in un giardino per sfuggire alle «fanfaluche/ erotiche» di un nuovo pensionante; qui, in una sorta di *Minnegrotte sui generis*, Clizia parla delle «donne dei poeti/ fatte per imbottire illeggibili versi» (vv. 4-5). Il *locus amoenus* del giardino è un

308 Bettarini 2005, p. 383, dove si legge anche l'edizione diplomatica del manoscritto pavese.

ritrovo d'amore fuori dal mondo, un ritiro asociale dove i due innamorati possono intrattenersi in conversazioni letterarie e colte senza il disturbo di presenze inopportune. Il verso successivo però pone subito una smaterializzazione ironica: «Così sarà di me aggiungersi di sottocchi» (v. 6). Clizia, che sa di essere oggetto delle poesie di Montale (naturalmente si tratta delle poesie di *Le occasioni*), rinfaccia all'amante di applicare la stessa pratica nei suoi componimenti; quella che segue è quasi una scenetta comica: l'io lirico resta di sasso, poi tenta di rispondere a tono: «dimentichi/ che la pallottola ignora chi la spara/ e ignora il suo bersaglio» (vv. 7-9), metafora che traslata in senso letterario si può sciogliere come: “dimentichi che la poesia è indipendente dal suo creatore ed è indifferente su chi sarà il suo pubblico”. Anche in questo caso dunque Montale inserisce delle nozioni di poetica all'interno del componimento, propugnando l'autonomia del testo letterario dalla biografia dell'autore e la sua relativa disponibilità ad essere interpretata da un pubblico variegato. La risposta di Clizia, che chiude vittoriosa il battibecco, fa crollare l'impianto metaforico del poeta, fingendo di non comprenderne il senso: «Ma non siamo/ disse C. ai baracconi. E poi non credo/ che tu abbia armi da fuoco nel tuo bagaglio» (vv. 10-12).

La poesia si apre con una serie di tre versi molto lunghi dove si può individuare la misura del settenario nel secondo e nel primo emistichio rispettivamente dei versi 1 e 2, mentre il terzo è un verso di quattordici sillabe difficilmente scomponibile. Altre misure sono il tridecasillabo (vv. 4, 6) e il dodecasillabo (5, 8, 12), mentre sono endecasillabi i vv. 7 (sdrucchiolo) e 11, mentre i vv. 9-10, rispettivamente settenario e quinario, separati da scalino metrico, letti unitariamente costituiscono un endecasillabo piano. La poesia è percorsa da una rima, sbaglio : bersaglio : bagaglio ai vv. 1, 9, 12.

Interno/esterno è trasmessa da un dattiloscritto inviato a Gianfranco Contini e datato al 1976; ne esiste un primo abbozzo manoscritto conservato al fondo pavese in evidente stato di incompletezza. Anche in questa poesia si allude alla situazione tipica delle tre precedenti poesie, stavolta evocando testualmente la pensione Annalena.

I vv. 1-8 sono essenzialmente metafisici: si suppone che quando la realtà si disgrega o «disarticola» in un momento particolare (è ancora una variazione dell'istante epifanico e miracoloso di *Arsenio* e *Forse un mattino andando...*) della nostra esistenza

si avverte quasi la sensazione miracolosa («un odore d'etere») che la catena degli eventi causa-effetto si spezzi e qui il ricordo, con modalità che molto ricordano il procedimento proustiano della memoria involontaria, è una realtà ormai fuori dal tempo e dallo spazio e perciò «pezzo di eternità/ che vagola per conto suo/ forse in attesa di reintegrarsi in noi» (vv. 6-8), assumendo una nuova luce rivelatrice e, talvolta, salvifica.

Il successivo lungo periodo (vv. 9-18) costituisce il ricordo in questione, che però stavolta appare vago e cangiante: l'io lirico rivede Clizia volgersi indietro «dall'imbarcadero/ del transatlantico che ti riporta/ alla Nuova Inghilterra», probabilmente il ricordo dell'ultimo e definitivo addio dopo il quale i due non si rivedranno più; a questa immagine malinconica si sovrappone invece il ricordo più felice del soggiorno presso la pensione Annalena, dove i due innamorati spulciavano «le rime del venerabile/ pruriginoso John Donne» (vv. 15-16) lasciando da parte «i deliranti abissi di Meister Eckart o simili» (vv. 17-18). Il secondo aggettivo attribuito al poeta metafisico inglese è naturalmente una strizzatina d'occhio al lettore: un riferimento intertestuale alla poesia *The Flea*. Meister Eckhart era invece un mistico tedesco del XIII-XIV secolo, il cui pensiero riveste anche un ruolo di un certo spessore all'interno della storia della filosofia e che rientrerebbe bene tra i «santi semiconosciuti» deprecati in *Clizia nel '34*.

I vv. 19-20 introducono un nuovo improvviso avvenimento: lo squillo del telefono con una voce non ben identificata, alla quale sono attribuiti i versi finali 21-25: la donna si presenta come Giovanna, amica di Clizia e che con lei si imbarcò per gli Stati Uniti, rediviva telefonicamente dopo trent'anni. A v. 24 si affaccia nuovamente uno dei temi ricorrenti di *Altri versi*, il ridicolo: «Non aggiungo altro/ né dico arrivederci che sarebbe ridicolo/ per tutti e due» (vv. 23-25).

La voce al telefono dei vv. 19-20, nella redazione manoscritta incompiuta proveniva dalla California: «ecco al telefono una voce dalla/ California che dice non ti/ abbiamo dimenticato». Nel «Quaderno per appunti» pavese una poesia che la Bettarini interpreta come parte dei vv. 19-25,³⁰⁹ ma che si può leggere in autonomia, come infatti suggeriscono Renzo Cremate e Gianfranca Lavezzi, che la riproducono al numero XXVIII di *La casa di Olgiate*.³¹⁰ Il testo è il seguente:

309 Ivi, p. 385.

310 CO, p. 33.

Squilla il telefono
interurbano.
Che sia Giovanna?
Ci rivedremo
aveva detto magari fra trent'anni.

Ma ora mi pare che esageri,
senza contare che sarà irriconoscibile
come me.

Si tratta di Giovanna Calastri (1913-1974), figlia dei proprietari della pensione Annalena, Olindo Calastri e Alma Landini, che viveva negli Stati Uniti ed era amica di Irma. Vi si accenna anche nell'epistolario, nella lettera 12 del 3-4 ottobre 1933: «Giovanna che fa? È certamente la donna più somigliante a Eva che abbia mai conosciuto. Una specie di “prima edizione” della donna. Irma: 48^a edizione: di quelle che si leggono».³¹¹

La metrica della poesia è all'insegna della totale irregolarità e presenta una gran quantità di versi tronchi e sdruccioli: si va dal settenario (v. 3 tronco, 9, 12, 19) contenuto anche nell'alessandrino del v. 22, al rado uso dell'endecasillabo (vv. 10-11, 17, 23) e del dodecasillabo (vv. 2, 5, 6 tronco, 8 tronco, 13, 15 sdrucciolo, 19-20). Sono presenti anche ottonari, tridecasillabi, quinari e un quadrisillabo a v. 14. In compenso però la poesia, se pare disordinata nel suo procedere verso per verso, ad eccezione dei due endecasillabi ai vv. 10-11 incasellati tra due settenari, la struttura sintattica permette una divisione in tre parti distinte: la prima, si è detto, filosofica e gnomica; la seconda visiva e legata al ricordo; la terza un improvviso avvenimento contemporaneo che è quasi una coincidenza, trattandosi della telefonata di Giovanna, figlia dei proprietari della pensione a cui l'io lirico stava appunto pensando. Le tre parti sono dunque anche concatenate: la seconda è quasi l'esemplificazione della prima, la terza lo è della seconda, costituendo quasi un evento miracoloso non già nel ricordo in quanto tale, ma nel presente.

Nel '38 è riportata in un dattiloscritto datato 1978 e con alcune varianti a

311 Cfr. *Montale-Brandeis*, p. 19 e la nota a p. 293.

penna.³¹² Anche questa poesia consiste in un ricordo negli anni della storia d'amore con Irma Brandeis, relativa stavolta a un'occasione pubblica: i due si trovano «nel Dopopalio» con amici e scattano alcune fotografie, delle quali il poeta ne conserva «ancora una, giallo sudicia,/ quasi in pezzi,/ ma c'è il tuo volto incredibile,/ meraviglioso» (vv. 5-8). Le due parti della poesia sono separate da un verso anaforico «Si era nel '38» (v. 9 = v. 18); la seconda sezione è relativa all'opinione di alcuni su Irma, secondo i quali «bordeggiava “a sinistra”», cosa che lasciò indifferente il poeta perché sapeva «che l'Essere/ non ha opinione o ne ha molte/ a seconda del suo capriccio...» (vv. 13-15).³¹³ Montale paragona qui la donna alla divinità, richiamando le sue funzioni di “cristofora” e mediatrice celeste che le erano attribuite in *Le occasioni* e *La bufera e altro*. All'evento del palio di Siena rinvierebbe anche la poesia di *Le occasioni*, *Palio*, certo di tutt'altra levatura.

I 18 versi della poesia sono prevalentemente misure brevissime, a partire dal quadrisillabo (vv. 6, 17), il quinario (vv. 2, 4, 8, 10, sdrucchiolo), il senario dei due versi anaforici 9 e 18, il settenario (v. 16), l'ottonario (vv. 1, 7, sdrucchiolo, 11, 13, sdrucchiolo, 14), fino al novenario (vv. 3 e 15) e al decasillabo (vv. 5 e 12).

Quartetto torna all'argomento del componimento precedente, come rivela già il titolo originario del dattiloscritto, *Dopopalio*, datato al 1979 e inviato il 12 ottobre a Rosanna Bettarini, con una variante a macchina nel v. 12. La stessa lettera includeva una nota: «accludo una nuova poesia che potrebbe figurare a mezza via, comunque assai lontano dai vari Caffaro ecc... Sono un pessimo dattilografo, in ogni modo col naso gelato e non posso far di più». Il cambio del titolo è testimoniato da un successivo biglietto del 2 novembre: «Carissima, va bene Quartetto invece di Dopopalio. Elena [v. 6] era figlia di Adolfo de Bosis, preraffaellita e uomo d'affari (Carburi credo) e poeta non indegno. Accludo l'ultima e definitiva L'oboe sperando che non finisca nel

312 Bettarini 2005, p. 386; si rinvia ivi anche per le varianti, trascurabili in questa sede.

313 Sulle opinioni politiche di Irma Brandeis si veda De Caro 2001, in particolare pp. 14-18 in cui lo studioso commenta brevemente *Nel '38* e allude a *Quartetto*: «Irma, che nel 1938 si mostrò così cambiata da dichiararsi contro ogni dittatura (dunque non solo contro Hitler, ma anche contro Mussolini) in seguito simpatizzò sorprendentemente (per altri, non per Montale) per la sinistra [...]. Il momento tipico del '38 è dunque idealmente mediano fra gli estremi di un percorso politico, del quale, per benevola censura e astuzia d'arte, ci viene riferito solo l'esito» (ivi, p. 18).

cestino...»³¹⁴

D'altro canto è già il riferimento all'«istantanea ingiallita/ di quarant'anni fa» (vv. 1-2) che accomuna *Quartetto* al componimento che precede, anch'esso nato dal fatto di riprendere in mano vecchie foto. Il riferimento al palio questa volta appare in una luce decisamente non neutra che ricorda l'ambiente infernale di *Buffalo (Le occasioni)*: «qui giunti per vedere/ quattro ronzini frustrati a sangue/ in una piazza-conchiglia/ davanti a una folla inferocita» (vv. 7-10). Il componimento precedente si concentrava sullo stato dell'istantanea, non sul suo contenuto, diversamente da *Quartetto*, dove viene rilevato il «volto severo nella sua dolcezza» di Clizia, vicina al suo «servo» Montale, e gli amici dietro, «Sbarbaro/ briologo e poeta - ed Elena Vivante/ signora di tutti noi» (vv. 5-7). Si tratta naturalmente di Camillo Sbarbaro (1888-1967) e di Elena De Bosis Vivante (1905-1963), moglie di Leone Vivante, intellettuale senese all'interno della cui cerchia orbitavano intellettuali e artisti come Filippo de Pisis, Sbarbaro e Montale; ha lasciato un fitto epistolario con Camillo Sbarbaro³¹⁵ e diverse tele; con l'emanazione delle leggi razziali i Vivante dovettero espatriare in Inghilterra, in quanto Leone era ebreo. Il quartetto del titolo alluderebbe dunque tanto ai ronzini quanto ai quattro amici presumibilmente nelle tribune.

La seconda parte della poesia (vv. 11-17) consiste nella riflessione innescata dalla vista della fotografia, allo stesso modo che nel componimento precedente che si divideva simmetricamente in una prima parte che poneva attenzione sull'oggetto feticcio, e una seconda riflessiva. In *Quartetto*, questa seconda parte costituisce un interrogativo sul tempo: «E il tempo? Quarant'anni ho detto e forse zero./ Non credo al tempo, al big bang, a nulla/ che misuri gli eventi in un prima e in un dopo./ Suppongo che a qualcuno, a qualcosa convenga/ l'attributo di essente. In quel giorno eri tu./ Ma per quanto, ma come?» (vv. 11-16). L'io lirico è portato a dubitare, solipsisticamente, di tutto, persino del tempo e della realtà anche da un punto di vista scientifico, ma non può dubitare di attribuire a Clizia attributi divini, come quello di «essente», similmente alla poesia precedente dove è paragonata all'«Essere», e la maiuscola lascia supporre la natura sacrale e divina della parola. Ma proprio il concepire Clizia come essente non fa

314 Ivi, p. 387.

315 Alcune lettere si possono leggere in E. Vivante, C. Sbarbaro, *Autoritratto (involontario) di Elena de Bosis Vivante da sue lettere*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2014.

che confermare la «nozione esecrabile del tempo», vissuta come una sorta di inganno della natura all'intelletto umano, mistificazione conto la quale non è in grado di opporsi.

Nella poesia si rintraccia la metrica consueta finora vista nelle poesie dell'ultimo Montale, costituita da alternanza quasi casuale di metri diversi, tra cui l'endecasillabo (vv. 3, 5 sdrucchiolo, 17), il dodecasillabo (vv. 6, 15), il tridecasillabo (vv. 4, 11, 14, 16), il decasillabo (vv. 8, 10, 12), l'alessandrino (vv. 7, 13) e alti metri più brevi come novenario (v. 1), settenario tronco (v. 2) e ottonario (v. 9).

Poiché la vita fugge..., nella sua forma quasi definitiva perché ritoccata nelle bozze di stampa, è contenuta in un dattiloscritto pulito con data «20/I/80». La prima redazione era costituita dalla prima strofa (vv. 1-16) del testo definitivo: il dattiloscritto recava la data a penna «1980» ed era stata mandata alla Bettarini sempre a gennaio. La seconda strofa compare manoscritta nel «Quaderno per appunti» del fondo pavese. La seconda stesura conteneva un biglietto: «questa poesia dovrebbe occupare due pagine. Il primo emistichio è in stampatello e serve come titolo (nell'indice). La poesia è l'ultima e questo ci obbliga a retrocedere di qualche posto quell'Ah! a cui tenevo tanto. I personaggi e il tempo sono troppo diversi». Quest'ultima nota ci fa comprendere come inizialmente Montale, in accordo con i curatori, avesse in mente un ordine diverso dei componimenti di *Altri versi* da quello definitivo, volto a seguire forse una sorta di cronologia interna alla vita del poeta o a procedere per gruppi di argomenti, cosa, quest'ultima, effettivamente poi mantenuta, anche se in maniera diversa. Lo conferma anche la lettera successiva. Infatti in un altro biglietto del primo febbraio 1980, sempre alla Bettarini, Montale scrive: «La poesia in due tempi mandata da ultimo (il titolo in stampatello POICHÉ LA VITA FUGGE) dovrebbe secondo me concludere la raccolta. Vi si parla di Clizia nel bovindo con vangeli apocrifi e poesie erotico religiose del 500. Per non fare confusioni bisogna distanziarla da AH! morta a vent'anni. Questa la può trovare nella poesia della scarozzata in una villa dove sono ammiragli omonimi, il rabbino ecc. [allude a *Una visita*, terzultima poesia di *Altri versi*]. Fu in quel giardino che Anna mi dette la sua fotografia. Dopo moltissimi anni seppi della sua morte. Ricordo ora la via, via Nomentana. Distanziare di poco altrimenti si finisce tra le poesie narrative della prima serie». Da questa breve missiva comprendiamo che il ricordo di

Clizia nella pensione Annalena è ancora una volta argomento di una poesia, mentre i riferimenti ad Annetta, dedicataria di *Ah!*, sono alquanto depistanti: alla Bettarini Montale fa credere che sia morta a vent'anni, quando in realtà Anna degli Uberti era morta a Roma il 29 maggio 1959, a 54 anni.³¹⁶ Un terzo biglietto vicino alla stampa di OV, contenente i vv. 1-7 in una redazione intermedia, aggiunge alcune note relative relative alla correzione.³¹⁷

Poesia di complessivi 33 versi, divisa, come si è detto, in una prima strofa (vv. 1-15) e in una seconda (vv. 16-33), presenta una gran varietà di suggestioni e di riferimenti ad altri testi di *Altri versi*. I vv. 1-7 costituiscono un'unica domanda: considerando che il tempo passa velocemente, dove si possono nascondere quegli «oggetti», al fine di preservarli, che noi consideriamo una parte essenziale di noi, tanto da coincidere quasi con la nostra anima, «non peritura parte di noi stessi»? Il primo verso riecheggia l'incipit del sonetto petrarchesco *La vita fugge e non s'arresta un'ora...* (RVF, CCLXXII). Certo, posta in continuità con i componimenti precedenti, la domanda parrebbe rinviare a quegli oggetti-feticcio come le fotografie di un tempo, o i vari altri utensili che popolano la poesia montaliana e ai quali si attribuiscono significati "ulteriori" a quelli consueti. Non è da escludere però che la risposta alla domanda sia la poesia stessa e ciò costituirebbe una *variatio* del consueto topos dell'immortalità poetica. Nominare in poesia gli oggetti a cui siamo legati affettivamente e che riteniamo parte essenziale di noi significherebbe preservarli dalle insidie del tempo, che tutto annienta e corrode.

I versi successivi si aprono con un incipit fiabesco: «C'era una volta un piccolo scaffale/ che viaggiava con Clizia, un ricettacolo/ di Santi Padri e di poeti equivoci che forse/ avesse la virtù di galleggiare/ sulla cresta delle onde/ quando il diluvio avrà sommerso tutto» (vv. 8-13). Il «piccolo scaffale» ricorda il «bauletto» di «carmina sacra e profana» di *Alunna delle muse* alla fine della prima sezione di *Altri versi*, in cui l'io lirico invita a gettarlo nella «corrente», forse da interpretare come un'immagine del tempo. Ad ogni modo il «ricettacolo» di Clizia ha la capacità di «galleggiare/ sulla cresta delle onde», proprio come il bauletto di *Alunna delle muse*, e di sopravvivere a un

316 De Caro 2005, p. 85.

317 Si legge in Bettarini 2005, p. 389. Per la prima redazione dattiloscritta e per quelle manoscritte, cfr. *ivi*, pp. 387-8.

diluvio, che in accordo con la tematica del tempo dei primi sette versi invita a interpretarlo proprio come metafora marina della forza distruttrice del tempo, e insieme giustifica l'interpretazione metaletteraria della domanda dei vv. 1-7, in quanto gli oggetti-feticcio di Clizia erano proprio libri, di poeti e padri della chiesa. I vv. 14-15 suggeriscono l'ipotesi che della sopravvivenza di Clizia «all'oblio», anche in questo caso giocando ambigualmente sui riferimenti: Clizia sopravvive perché ha affidato al tempo-inondazione il suo «piccolo scaffale» o perché viene celebrata in poesia da Montale?

Nella seconda strofa l'io lirico sposta l'attenzione su se stesso: «E di me? La speranza è che sia disperso/ il visibile e il tempo che gli ha dato/ la dubbia prova che questa voce È» (vv. 16-18). Egli spera che tutto ciò che è materiale svanisca, sia disperso tutto ciò che è contingente, per lasciare solo la vera essenza, quella che merita una E maiuscola (v. 19). Così il poeta invita la donna a prepararsi «al gran tuffo», ad affrontare la morte e la disgregazione del tempo. La parentesi dei vv. 22-24 allude ancora alle letture di Clizia, ricordandone gli «occhiali affumicati» che toglieva solo per «le pulci di John Donne», fuor di metafora, che Irma toglieva per leggere la poesia del metafisico inglese.

Un'altra domanda senza risposta costituisce i vv. 25-26: «Fummo felici un giorno, un'ora un attimo/ e questo potrà essere distrutto?», ai quali pare dar consolazione l'ipotesi della palingenesi cosmica, di un ripetersi degli eventi dopo la fine del tempo, ipotesi però subito scartata dall'io lirico: «Non esiste a Cuma una sibilla/ che lo sappia. E se fosse, nessuno/ sarebbe così sciocco da darle ascolto» (vv. 31-33); il futuro, come il passato, e la stessa nozione di tempo, non sono che categorie della mente umana e non esistono realmente: dunque se il tempo non scorre realmente e questa non è che un'impressione fittizia dell'uomo, non può verificarsi un ritorno del tempo su se stesso, né è possibile credere di poter decifrare il futuro, a meno di non farsi prendere in giro da qualche ciarlatano.

La poesia presenta una metrica più regolare, con l'abbondante uso di endecasillabi e dodecasillabi, caratterizzati da una certa insistenza a collocare parole tronche o sdruciole a fine verso. Sono endecasillabi i vv. 2, 7-8, 9 sdruciolato, 11, 13, 14 sdruciolato, 15, ma il v. 10 di quindici sillabe si può leggere, in accordo con quello

che precede, anche come endecasillabo sdrucciolo ipermetro; nella seconda strofa poi i vv. 17, 19-20 sdruccioli, 23, 24 tronco, 26 tronco, 27-28 e 30. Dodecasillabi invece si leggono ai vv. 3-5, quest'ultimo sdrucciolo, 16, 18 tronco, 21, 29 e 33. È presente anche il settenario ai vv. 1, 6 sdrucciolo, 12, 22 e 25. A queste misure, che si alternano per i versi 1-30, fanno eccezione i soli vv. 31-32, rispettivamente un tridecasillabo e un decasillabo. A seguire lo schema metrico:

7, 11, 12, 12, 12s, 7s, 11, 11, 11s, 15 (11s +3), 11, 7, 11, 11s, 11; 12, 11, 12t, 11s, 11s, 12, 7, 11, 11t, 7, 11s, 11, 11, 12, 11, 13, 10, 12.

Credo è trasmesso da dattiloscritto con varianti datato al 1978; la poesia reca in epigrafe la data 1944, che la Bettarini erroneamente suppone essere un refuso per indicare il 1934.³¹⁸ Esiste anche una prima stesura manoscritta conservata nel «quadernetto quadrettato» ora al fondo Montale del Centro Manoscritti pavese (*Catalogo*, n. 41) e riprodotta anche nell'edizione critica del 1980.³¹⁹

Il consueto incipit dubitativo introduce l'ipotesi che uno «sternuto in via Varchi 6 Firenze», la casa di Drusilla Tanzi nella quale viveva Montale dal 1939, possa arrivare per «sgarro nella legge/ del contrappasso» (vv. 1-2) fino al Bard College di New York dove Irma Brandeis insegnò a partire dal 1944 e fino al 1979 («N. J.» a v. 4 sarebbe dunque una grafia scorretta per *N. Y.*). Lo starnuto del poeta sarebbe dunque da collocare nel 1944 e la data in epigrafe è dunque corretta.

Il poeta si chiede se questo fatto straordinario sia «l'Amore», ma non quello stesso Amore dantesco «che ha popolato/ con un orrendo choc il cielo di stelle e pianeti», ossia il Big Bang; «la forza del dio con barba e capelli», immagine tradizionale per rappresentare il Dio cristiano, non si ritiene all'altezza di una tale sintonizzazione con un altro essere. La divinità montaliana appare più come una macchina insensibile che non un essere divino capace di provare sentimenti umani, capace semmai di un amore diverso, che difficilmente l'uomo può arrivare a comprendere. Nei vv. 10-11 è effettivamente espresso il credo del titolo: «Credo vero il miracolo che tra la vita e la morte/ esista un terzo status che ci trovò tra i suoi»; non è del tutto chiaro cosa intenda qui Montale con il terzo status. I versi finali chiudono velocemente con una benedizione

318 Bettarini 2005, p. 390.

319 OV, pp. 1152-3.

di protezione a Clizia, da parte della stessa divinità di pochi versi prima, e in ultimo una *pointe* polemica sulle false credenze: «Ed il resto, le fandonie/ di cui siamo imbottiti sono meno/ che nulla» (vv. 13-15). L'allusione al Rotary Club al v. 8, associazione internazionale di servizio, potrebbe svelare uno dei bersagli dell'attacco conclusivo.

A parte il v. 1 e i vv. 12-14 che sono endecasillabi, e ad eccezione dei vv. 2 e 15 rispettivamente un quinario e un trilissabo, gli altri versi sono tutte misure lunghe di poesia-prosa, che vanno dal tridecasillabo (v. 4) fino al verso di 18 sillabe a v. 3.

Altro dattiloscritto con varianti, a penna, trasmette *A Claudia Muzio*, poesia di 11 versi datata «10/II/78» e mandata il 10 aprile dello stesso anno a Gianfranco Contini sullo stesso foglio di *Quel bischero del merlo...* e di *... cupole di fogliame...*. DL'unica variante rilevante è al v. 11, l'ultimo, dove l'iniziale «nascere fu sproposito» viene cambiato con «nascere fu un refuso», ripetendo un lemma già apparso significativamente a breve distanza da questo, in *Mi pare impossibile...*: «solo i refusi del cosmo/ spropositando dicono qualcosa/ che ti riguardi.» Anche la lezione primitiva comunque sembrava volersi riferire a *Mi pare impossibile...*, dove compare il gerundio analogo al sostantivo della prima scelta lessicale (*spropositando/ sproposito*).

La poesia si compone di due soli periodi, il primo ai vv. 1-5 e l'altro ai vv. 6-11. Il componimento, apparentemente d'occasione e rivolto alla soprano Claudia Muzio, rivela in realtà una seconda dedicataria in Clizia se si riconosce l'allusione a v. 3, «il fuoco e il ghiaccio fusi», che alluderebbe al cognome di Irma Brandeis, da pronunciare come *brand* (fiamma) + *ice* (ghiaccio). Dunque ad essere «sublime» (v. 1) era anche l'antica donna-angelo della poesia montaliana e il «Qualcuno» che «disse basta/ e fu obbedito» potrebbe alludere a Mussolini e all'emanazione delle leggi razziali che posero fine alla storia d'amore con Clizia; l'uso della maiuscola però potrebbe far pensare anche alla divinità nascosta e imperscrutabile della cosmologia montaliana. L'uomo può certo opporsi con la disubbidienza, ma la donna dedicataria ne rimane estranea (Irma effettivamente partì subito per evitare problemi con le autorità italiane). In questa prospettiva cosmica l'uomo appare allora come «l'essere per cui nascere fu un refuso» (v. 11).

I primi sei versi contengono misure brevi, tra cui il settenario (vv. 1, 3), il

quinario (vv. 2, 5), il novenario (v. 4) e il quadrisillabo (v. 6); segue una serie di endecasillabi ai vv. 7-10 (gli ultimi due sdruccioli) e il dodecasillabo finale (v. 11).

Quando la capinera... apre il ciclo conclusivo di cinque poesie dedicato ad Annetta (Anna degli Uberti), primo amore di Eugenio nelle estati di Monterosso e che chiude circolarmente il canzoniere montaliano, essendo tra le prime muse ispiratrici di componimenti già in *Ossi di seppia*. La poesia è trasmessa da un dattiloscritto in pulito recante la data «'78» e con due correzioni a penna, nello stesso foglio che in prima posizione reca *L'allegoria (Altri versi I)*.

Ad Annetta ci si riferisce qui con il suo *senhal* ornitologico, Capinera, già usato in *Per un fiore reciso (Quaderno di quattro anni)*: «Una traccia invisibile non è per questo/ meno segnata? Te lo dissi un giorno/ e tu: è un fatto che non mi riguarda./ Sono la capinera che dà un trillo/ e a volte lo ripete ma non si sa/ se è quella o un'altra», *La capinera non fu uccisa... (Quaderno di quattro anni)* e in *Il big bang dovette produrre... (Altri versi I)*: «fatta eccezione per te mia capinera/ che avevi stretto col tempo/ un patto d'inimicizia...» (vv. 8-10). Sempre in *Quaderno di quattro anni* un ulteriore riferimento a questo animale, ma al plurale, è contenuti in *Se al più si oppone il meno il risultato...: «Perché ti meravigli se ti dico che tutte/ le capinere hanno breve suono e sorte». In tutte queste occorrenze il riferimento ad Annetta è evidente: *Per un fiore reciso* fin dal titolo rimanda al mito della fanciulla morta giovane, incarnato da Arletta fin da *Ossi di seppia*, sebbene non sia morta affatto in giovane età ma a causa di una malattia incurabile a 54 anni, nel 1959; sul tema della morte e sul difficile rapporto col tempo della Capinera insistono anche gli altri passi appena citati dei testi di *Quaderno di quattro anni* e di *Altri versi*. In *Quando la capinera...* il primo dei due periodi che compone la poesia (vv. 1-7) riguarda l'apoteosi celeste di Annetta, che adesso sembra sostituire Clizia nella sua natura semi-divina: «Quando la capinera fu assunta in cielo/ ... / certo non si scordò di provvedersi/ di qualche amico del suo repertorio/ scelto tra i più fidati, Albert Savarus/ e la piccola Alice strappata dal suo Wonderland». Il poeta immagina che al momento della morte Annetta abbia portato con sé all'altro mondo le sue letture preferite. Abbiamo qui allusioni ad altre due opere, libri prediletti da Anna degli Uberti, proprio come nelle poesie precedenti a Clizia; in luogo dei più specialistici filosofi medievali e poeti*

barocchi, come Bonaventura da Bagnoregio e John Donne, le letture di Annetta sono romanzi ottocenteschi, da un lato certamente più leggeri, ma forse meno metafisici e più reali: il primo è *Albert Savarus*, uno dei romanzi della *Comédie humaine* di Honoré de Balzac, pubblicato nel 1842 come *feuilleton* e inserito poi all'interno delle *Scènes de la vie privée*; narra la storia dell'avvocato Albert Savaron de Savarus, il quale si trasferisce a Besançon dove fa la conoscenza di una giovane aristocratica di provincia, Rosalie de Watteville, che di lui si innamora; la donna scopre un racconto scritto da Albert su un amore impossibile, interamente riportato da Balzac come *mise en abyme* del romanzo, che allude a una sua esperienza personale; decifrato il senso della storia, Rosalie attua una serie di strategie per far sì che Albert non raggiunga la donna amata e le rimanga vicino. L'altro libro è naturalmente *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) di Lewis Carroll, uno dei capolavori della narrativa ottocentesca inglese. Come mette in evidenza De Caro, Annetta possedeva una certa cultura letteraria, certo non a livelli accademici come nel caso di Irma Brandeis: Anna si era infatti diplomata al liceo classico e aveva proseguito con gli studi di lingue, perfezionandosi in francese, inglese e tedesco; nel primo caso anche grazie a un corso di perfezionamento presso Annecy (per la precisione a Les Tilleuls, in Savoia), a cui alludono altre poesie estreme di Montale, *Il lago di Annecy (Diario del '71 e del '72)*, *Ancora ad Annecy (Diario del '71 e del '72)* e *Ah! (Altri versi II)*. Annetta era una donna colta di indole solitaria e con accenni di ipocondria; passava spesso le giornate a leggere e a pensare, non frequentava la società e l'unica occupazione della sua vita fu, per qualche tempo, quella di guida turistica per gli stranieri che venivano nella capitale, con i quali Anna poteva facilmente comunicare data la sua ottima conoscenza del francese e dell'inglese.³²⁰ Albert Savarus e Alice però seguono Annetta-Capinera in qualità di personaggi e non solo come letture: relativamente al primo non sembrano esserci problemi, ma per Alice «non mancherà qualche dissidio» (v. 11), essendo stata «distolta dall'ombrello del suo fungo» (v. 10): infatti gli esperti di funghi del cielo sembrerebbe non siano in grado di occuparsi di lei: «tra i micologi del cielo/ è buio pesto» (vv. 12-13). Relativamente la v. 10, si tratta di un'allusione forse alla fine del capitolo IV del libro di Carroll, dove Alice, rimpicciolita in dimensioni lillipuziane, attraverso un prato scorge un - per lei - enorme fungo sul

320 De Caro 2005.

quale troverà il Brucaliffo, protagonista del capitolo immediatamente successivo.³²¹

Nella poesia si osserva una certa occorrenza dell'endecasillabo (vv. 4-5, 10-11) e del dodecasillabo (vv. 1, 3 sdruciolato, 6 tronco). Decasillabi sono i vv. 8 e 12 e un novenario è il v. 2. L'unico verso lungo è il 7, composto da settenario + ottonario, mentre i due versicoli brevi 9 e 13 sono rispettivamente un quadrisillabo e un quinario.

Cara agli dei, è trasmessa da un dattiloscritto senza correzioni e datato al «30 X 78», mandato alla Bettarini nello stesso plico contenente le altre poesie ad Annetta, *Una visita* e *Postilla a "Una visita"*. Esiste una stesura manoscritta antecedente registrata nel «Quaderno per appunti» del fondo pavese (*Catalogo* n. 42) e inizialmente intitolata *L'isola sospesa in aria*.³²²

I primi versi - «Vista dal nostro balcone/ in un giorno più chiaro d'una perla/ la Corsica appariva sospesa in aria» (vv. 1-3) - recuperano un'immagine di *Casa sul mare* (*Ossi di seppia*), uno dei testi più celebri di Montale e tra i tre della sezione quarta indirizzati a Paola Nicoli, mentre ad Arletta, in qualità di donna assente, erano subito dopo indirizzati *I morti*, *Delta* e *Incontro*: «ed è raro che appaia/ nella bonaccia muta/ tra l'isole dell'aria migrabonde/ la Corsica dorsuta o la Capraia». Il riferimento intertestuale riporta dunque al clima e all'ambientazione di Monterosso, dove l'io lirico, nel ricordo, contempla l'isola che appare sospesa e che Annetta definisce «dimezzata... come... la vita umana». Montale avrebbe risposto con una citazione attribuita a Rousseau: «*Le vieillard s'approche, il avait/ bien cinquante ans*». Come ha messo in evidenza Ida Duretto, la frase però non risale a Rousseau, ma a una falsa attribuzione a questi da parte di Alberto Moravia, nel suo articolo *De senectute* uscito sull'«Espresso» il 6 novembre 1977 e dove scriveva: «In Rousseau c'è una frase tremenda: "S'approche un vieillard de cinquante ans"». ³²³ Rousseau comunque rimanderebbe alla figura di

321 Il passo è il seguente: «Alice guardò intorno fra i fiori e i fili d'erba; ma non poté veder nulla che le sembrasse adatto a mangiare o a bere per l'occasione. C'era però un grosso fungo vicino a lei, press'a poco alto quanto lei; e dopo che l'ebbe esaminato di sotto, ai lati e di dietro, le parve cosa naturale di vedere che ci fosse di sopra. Alzandosi in punta dei piedi, si affacciò all'orlo del fungo, e gli occhi suoi s'incontrarono con quelli d'un grosso Bruco turchino che se ne stava seduto nel centro con le braccia conserte, fumando tranquillamente una lunga pipa, e non facendo la minima attenzione ne a lei, nè ad altro.» La citazione è tratta dalla traduzione di di Silvio Spaventa Filippi (Istituto Editoriale Italiano, Milano 1914).

322 Bettarini 2005, pp. 392-3, dove si può leggere anche il testo diplomatico della prima stesura.

323 Duretto 2017b, p. 37; cfr. anche Duretto 2017a, pp. 64-5.

Annetta per il suo legame con Annecy, dove il filosofo si era recato in giovane età trovandovi uno dei suoi primi amori, Madame de Warens. La frase dell'io lirico continua con «non si saprà mai/ quanto deve durare una vita» (vv. 8-9) e appare chiaro che la citazione pseudo-roussoinana non poteva essere stata pronunciata realmente a Monterosso, non solo perché letta nell'articolo di Moravia l'anno precedente, ma anche perché l'allusione è chiaramente riferita alla morte di Anna, avvenuta quando la donna aveva 54 anni, cosa che nessuno poteva prevedere alla fine degli anni dieci del Novecento e a cui alluderebbero anche i versi finali: «Il avait bien 50 ans! Quello ch'è sottinteso/ in quel bien potrebbe anche farmi impazzire» (vv. 15-16). Il problema che si pone il poeta però pare non interessare alla sua interlocutrice, che scaccia il pensiero come una seccatura, «“un barba!”» (v. 12), forse riproducendo una delle parole tipiche del lessico di Anna degli Uberti.³²⁴ Nei vv. 13-14 è spiegato il titolo, alludendo all'idea classica che chi muore giovane è caro agli dei (Duretto ipotizza una ripresa dall'epigrafe dell'*Amore e Morte* leopardiano)³²⁵: «Non so ancora se fui caro o discaro agli Dei/ e quale di queste Maschere abbia ragione o torto». Le «Maschere» potrebbero essere le stesse divinità, che si celano all'uomo, in accordo con il *Deus absconditus*, figura ricorrente nella poesia dell'ultimo Montale. Nel manoscritto erano invece definiti «dei/ d'inferno», sottoposti a un essere superiore *Colui* che però «si mostra indifferente a tale scempio».³²⁶

La metrica della poesia è piuttosto irregolare: sono presenti solo due endecasillabi ai vv. 2 e 4, il dodecasillabo a v. 3, il decasillabo tronco a v. 6 (o *ennéasyllabe* essendo interamente in francese come il successivo), il quinario ai vv. 5 e 7, e un verso di 14 sillabe irregolare a v. 9. Nei vv. 10-12 si susseguono tre novenari, mentre l'ottonario introdotto a v. 1 si ripete all'interno delle misure lunghe ai vv. 13-15, rispettivamente ottonario + settenario tronco, ottonario sdrucchiolo + settenario e ottonario tronco + settenario. Il verso finale (v. 16) invece si può leggere come il frutto dell'accostamento di senario e settenario.

324 Bettarini 2005, p. 393 segnala che la lezione del dattiloscritto era «scacciandone una parte, la più tediosa: un “barba!”», mentre la scelta definitiva di eliminare «la più tediosa» era stata comunicata a voce dal poeta ai curatori. Nel manoscritto invece si leggeva: «Non/ sapevo allora che tu avevi risolto il <probl> problema/ tagliandole [poi tagliandone] <una> parte, la più larga e peggiore/ la più lunga fu la mia...» (ivi).

325 Duretto 2017a, p. 62.

326 Bettarini 2005, p. 393.

Il testo definitivo di *Una visita* è trasmesso da un dattiloscritto pulito con data «13 VI 78» e mandato a Contini. Un secondo dattiloscritto, con la stessa data e alcune correzioni a penna, era stato inviato alla Bettarini insieme alle poesie di cui si è detto per il componimento precedente, *Cara agli dei* e *Postilla a "Una visita"*.³²⁷ La poesia reca in epigrafe l'occasione del ricordo, «Roma 1922». In un biglietto del 31 marzo 1980 Montale scrive alla Bettarini, a proposito di questa poesia, «La *Visita* avvenne anni prima dell'incontro con Clizia (a questa sono dedicate le Occasioni in prima edizione). Poi C. come angelus novus non sparirà più».³²⁸ Si tratta dell'anno della marcia su Roma dopo la quale Mussolini assunse il pieno controllo del Regno di Italia con l'istituzionalizzazione del regime fascista. In quell'anno, almeno così ci dice questa poesia, Montale si sarebbe recato nella villa dei degli Uberti sita in via Pola, a Roma dove avrebbe vissuto il disagio di essere tenuto lontano dalla sua amata Anna per colpa degli altri invitati che costituivano un ostacolo per lui. De Caro tuttavia pone qualche dubbio.³²⁹ nella cronologia del Meridiano Giorgio Zampa indica il 1923 come data del primo viaggio a Roma di Montale, anche se i particolari a cui si accenna nella poesia non fanno pensare a un evento fittizio; lo studioso suggerisce al massimo l'ipotesi che frutto della poesia sia la combinazione di più ricordi relativi alle visite romane di Montale ad Anna. Il testo segna comunque l'ultimo momento di vicinanza con la donna amata prima della rottura, avvenuta presumibilmente nell'estate del 1923 dopo il ritorno di Anna a Monterosso per le vacanze.³³⁰

La poesia costituisce, con un ritmo romanzesco, il resoconto di questa supposta visita, che si protrae per tutti e 23 i versi che la costituiscono: Montale lascia l'hotel Dragoni su una vettura, giunge al cancello della villa dei degli Uberti, dove Anna lo attendeva; con lei entra negli interni dove incontra parenti e invitati, le donne in abiti lunghi e gli uomini in abito scuro, in contrasto con il solo vestito di Montale che ne avrebbe indossato uno grigio; si ricorda la presenza di «due/ ammiragli omonimi»,

327 Le varianti riguardano il v. 8 dove «il rabbino» è corretto in «il prefetto», e a due versi cassati che seguivano all'ultimo verso della poesia, il v. 22: «con uno schiocco di frusta./ <A quale vista pensavo si sarà detta lei/ e in quale luogo? Sarà forse l'Erebo?>».

328 Bettarini 2005, p. 394.

329 De Caro 2005, p. 79.

330 Ivi, p. 80.

Gustavo e Salvatore Nicastrò come ci rivela De Caro,³³¹ «il prefetto, due ex ministri/ molto loquaci» (vv. 7-9). Tra i discorsi dei presenti, prevalentemente sulle «guerre da fare o prendere» (v. 10), Montale non riesce a parlare ad Anna e i due restano «quasi muti». Dopo «il tè coi buccellati/ di Cerasomma» (vv. 12-13), forse annoiato per il fatto di non poter rivolgere parola alla donna che costituiva il vero motivo della visita, il poeta avrebbe tolto il disturbo, senza alcuna obiezione da parte dei presenti; Annetta lo accompagna al cancello e «Sulla ghiaia il suo passo pareva più leggero» (v. 19); sembra quasi che nel ricordo si stia verificando un miracolo, che Annetta assuma una leggerezza propria del visiting angel, ma non c'è spazio per questo nell'amara rievocazione dell'addio. Giunta la vettura, Montale avrebbe salutato con il saluto spagnolo, «Hasta la vista dissi/ facendomi coraggio» (vv. 21-22), poi sarebbe salito in vettura e proprio nel momento in cui il vetturino fece schioccare la frusta sui cavalli Annetta avrebbe pronunciato la risposta, perciò non compresa dal poeta: «La sua risposta si fuse/ con uno schiocco di frusta» (vv. 22-23).

L'andamento narrativo della poesia suggerisce l'uso di metri lunghi e "prosastici", ma ricorrono misure uguali anche con una certa frequenza: gli endecasillabi sono presenti ai vv. 5, 8-9 e 12, ma il v. 10, di quattordici sillabe, ha il ritmo di un endecasillabo ipermetro con l'aggiunta di tre sillabe; poi gli alessandrini ai vv. 4, 18 e 22; più frequente l'uso del tridecasillabo ai vv. 13-15 e 19, mentre i vv. 20-21, rispettivamente settenario e ottonario, letti assieme formano un altro tridecasillabo se si legge lo scalino metrico in sinalefe, altrimenti un alessandrino nel caso della lettura con dialefe. Il verso più lungo è il 17, di quindici sillabe e notevole nella costruzione, in quanto suddivisibile in tre emistichi di quinari con identica accentazione (– U U – U | – U U – U | – U U – U): «che ti accompagni | disse lei uscendo | dal suo mutismo».

Per semplificare, segue lo schema metrico:

10, 8, 8+7, 7+7, 11, 9, 12, 11, 11, 14 (11+3), 6, 11, 13, 13, 13, 3, 15 (5+5+5), 7+7, 13, 7, 7, 7+7, 8.

Da segnalare la quasi rima finale ai vv. 22-23, *risposta* : *frusta*.

Si è detto a proposito della poesia precedente del dattiloscritto che trasmette

331 Ivi, p. 79.

Postilla a "Una visita", penultimo testo di *Altri versi*. Il dattiloscritto pulito è datato semplicemente «1978» e va considerata una sola variante comunicata a voce, ossia l'uso della parentesi ai vv. 6-7, assente nel dattiloscritto. La poesia, di soli 7 versi, è in effetti legata alla precedente e ne costituisce la parte finale che funge da commento, funzione spesso all'interno della stessa poesia in quelle precedentemente analizzate e suddivise in una parte memoriale e una riflessiva; la scelta di isolare dunque il ricordo della visita romana e dell'addio ad Annetta unicamente in una poesia memoriale è certo volta a intensificarne la sua portata poetica di poesia-memoria senza contaminarla con la riflessione, spostata in una *postilla*. Con fare autoironico, l'incipit afferma che «non fu un evento degno di storia/ quel mio primo viaggio a Roma» (se è vero allora la cronologia di Zampa del Meridiano andrebbe rivista,³³² come suggerito da De Caro, cfr. *supra*). Il periodo successivo però aggiunge che d'altronde la storia «registra ben altre sciocchezze» (v. 4), compresa la storia di «Everyman», *ognuno* in inglese, ma scritto maiuscolo rimanda al protagonista delle rappresentazioni allegoriche medievali e soprattutto all'omonimo *morality play* di fine XV secolo. La vicenda di un amore infelice e irrealizzato, «di due cuori neppure infranti» (v. 5) perché solo quello di Montale lo fu, essendo stato respinto da Anna, non trova collocazione negli annali della storia ed è destinato a sparire dietro le cortine di fumo del tempo: «La storia è disumana/ anche se qualche sciocco cerca di darle un senso» (vv. 6-7). Questi ultimi versi hanno come probabile bersaglio lo storicismo e la visione teleologica del cattolicesimo. La visione della vita umana e della storia del vecchio Montale è decisamente incline a un pessimismo, d'altronde già presente da *Satura*, essendo il poeta disilluso e in dubbio se della propria esperienza personale - e non solo della propria poesia - sarebbe rimasta memoria.

Nella poesia prevalgono gli alessandrini, ai vv. 2-3 (settenario sdrucchiolo + settenario tronco se si legge l'anglicismo con una pronuncia italianizzata /evəri'mæn/ e non /'ev.iimæn/) e 6-7 (il v. 6 composto da settenario sdrucchiolo + settenario piano). Dodecasillabi sono poi i vv. 1 e 5, mentre l'unico anomalo è il v. 4 di quindici sillabe.

Ultima poesia di *Altri versi* con la quale si chiude a un tempo il ciclo di Annetta,

332 TP, p. LXI.

l'ultimo libro poetico e il canzoniere montaliano, *Ah!* è trasmessa da un dattiloscritto in pulito con data «1976» e inviato a Gianfranco Contini nel luglio del 1978 (unico segno da non considerarsi variante è la riscrittura a penna di «esclamato» a v. 5). La fotocopia del dattiloscritto, rinviata a Montale che la inoltrò alla Bettarini, reca in fondo la nota a penna: «forse il libro potrebbe finire con questa poesia». Su questo argomento Montale ritorna in una lettera del 29 novembre 1978 a Rosanna Bettarini: «il pacco partirà domani arciraccomandato. Oltre tutto il resto contiene circa 15 poesie nuove. Metterei le date: non però il giorno che spesso ho inventato. Due poesie dovrebbero figurare come appaiate: Càffaro e Nixon a Roma. Ultima del libro dovrebbe essere Ah! Che credo la poesia più bella». Alla posizione finale della poesia allude anche una lettera del gennaio 1980 (la già citata a proposito di *Poiché la vita fugge...*, cfr. supra) e una non datata: «questa Dormiveglia è davvero l'ultima. Io proporrei che queste tre ultime fossero poste a chiusura in quest'ordine: poesia col beccafico [*All'alba* in *Altri versi* I], Dormiveglia, Ah!»³³³

Poesia di 29 versi, *Ah!* è un ricordo di Annetta, il cui nome è costantemente riecheggiato sia dall'interiezione del titolo, che attraversa la poesia (vv. 6, 8, 18, 21), sia dalla presenza dei nessi «-an-»: «animali» (v. 2), «Annecy» (v. 4), «parlandoti» (v. 5), «Dopo anni» (v. 7), «il Cantico dei Cantici» (v. 10), «con tanto di cartello cave canem» (v. 12), «romanzo» (v. 13), «per l'infanzia» (v. 14), «anche a te» (v. 16), «non sarebbe mancato» (v. 17), «la tua vacanza» (v. 21), «Ora l'infante» (v. 25). Va notata comunque una particolare ricorrenza insistente della vocale *a*.

I vv. 1-3 ricordano l'amore di Annetta per tutto ciò che fosse ibrido, screziato, combinato, che potesse dirsi «mirabil mostro»;³³⁴ nel periodo successivo (vv. 4-7) si accenna al «collège di Annecy», dove Anna aveva seguito un corso di perfezionamento della lingua francese nel 1922, momento dopo il quale Montale afferma di non averla più rivista: «E fu allora da allora/ che persi le tue tracce».³³⁵ Ai vv. 7-8 si accenna invece alla notizia della morte di Anna, avvenuta nel 1959 quando aveva 54 anni, ma da Montale sempre manomessa, facendo credere ai suoi lettori nella morte in giovane età.

333 Bettarini 2005, p. 394.

334 Il sintagma è tratto da due luoghi della *Gerusalemme liberata*, canto IX, 99: «Questi di cava nube ombra leggiera/ (mirabil mostro) in forma d'uom compose»; canto XVI, 13: «Questi ivi allor continovò con arte/ tanta il parlar che fu mirabil mostro».

335 De Caro 2005, p. 79.

Nei vv. 9-15 il poeta ci offre un'altra serie di letture predilette di Annetta: dopo *Alice in Wonderland* e l'*Albert Savarus* di Balzac di *Quando la capinera...*, si aggiungono qui «la Bibbia/ e il Cantico dei Cantici/ un bosco per la tua età/ con tanto di cartello cave canem,/ qualche romanzo del Far West e nulla che fosse scritto per l'infanzia e i suoi/ confini così incerti». Il *Cantico dei Cantici* è già parte della Bibbia, ma isolarlo dal contesto evidentemente ne sottolinea la particolare predilezione di Annetta rispetto agli altri libri dell'Antico e del Nuovo Testamento, opera che comunque deve essere stata oggetto di diverse e frequenti "passeggiate narrative" della ragazza, se viene paragonato a «un bosco», mentre l'allusione al detto latino *cave canem* (attento al cane) potrebbe riferirsi al fatto che la giovane donna fosse gelosa della sua copia della Bibbia. I romanzi «del Far West» concordano con l'amore per la narrativa già accennato con i due classici dell'Ottocento nella poesia precedente e rivelano anche un'interesse per la letteratura di consumo e di non diretto interesse letterario; mancavano i libri «per l'infanzia», a dispetto di *Alice in Wonderland*, che quindi non era considerato dalla ragazza una lettura per bambini, quantomeno non solo quello. Ai vv. 15-18 un nuovo accenno alla morte di Annetta: «se tu fossi scomparsa allora, anche a te/ non sarebbe mancato un tenerissimo/ Ah!» Effettivamente qui Montale sembrerebbe ammettere la datazione più tarda della morte di Anna degli Uberti, in disaccordo con il mito della fanciulla morta giovane di leopardiana memoria che era stato mantenuto fino a questo momento. Solo nella poesia ultima del canzoniere montaliano ci viene messa davanti, seppur velatamente, la verità. Ai vv. 19-29 è prefigurata una sorta di ascesa celeste di Annetta, similmente a *Quando la capinera...*, in forma di «vacanza» in compagnia del «buon Dio», ma potrebbe trattarsi di un'altra allusione ad eventi non ben identificati: di tutta l'esperienza della conoscenza tra i due comunque non resta al poeta che il silenzio, annunciato con tono quasi biblico su calco di *Gen*, 1,3: «Poi fu silenzio» (v. 25). L'immagine finale, si riferisce ad Annetta nuovamente come una giovane, anzi addirittura come una bambina («l'infante») collocata in un aldilà non ben identificato e descritto dantescamente attraverso una perifrasi, «là/ dove si sopravvive se quella è vita» (vv. 25-26); qui ella leggerebbe i «versi zoppicanti» del vecchio poeta e tenterebbe «di ricostruire i nostri volti e incerta dice/ Mah?» Su questa interiezione di incertezza rivolta, attraverso il personaggio di Annetta, alla propria poesia e alla propria esperienza

di vita, si chiude l'opera in versi di Eugenio Montale.

La poesia è composta da una varietà di metri su cui prevale per oltre un terzo dei versi la presenza dell'endecasillabo (11 occorrenze su 29 versi), che ricorre ai vv. 6, 12-15, 17 (sdrucciolo), 20, 22, 23 (tronco), 25 (tronco), 29. Da segnalare anche le misure affini del dodecasillabo (vv. 3, 7, 16 tronco, 26) e del decasillabo (v. 24). Pochi gli ottonari (vv. 4, 9, 11 tronco) e i settenari (vv. 2, 10 sdrucciolo, 19), anche all'interno dell'alessandrino a v. 5, il cui secondo emistichio è però sdrucciolo.

3. “Montale uno e bino”: bifrontismo e monismo in *Altri versi*

3.1. Echi dal primo Montale.

È stato osservato che *Altri versi* possa essere un tentativo di fare i conti con la produzione prima del poeta e in particolare con *Le occasioni*.³³⁶ Il discorso però potrebbe espandersi anche alla prima raccolta del 1925 e in effetti la poesia che apre *Altri versi* in molti tratti sembra richiamare il mondo degli *Ossi*:

... cupole di fogliame da cui sprizza
una polifonia di limoni e di arance
e il velo evanescente di una spuma,
di una cipria di mare che nessun piede
d'uomo ha toccato o sembra, ma purtroppo
il treno accelera...

La natura incontaminata, la presenza dei limoni, oggetto significativamente carico di senso negli *Ossi di seppia*, la stessa fugacità della visione, spezzata dall'accelerazione del treno, elemento artificiale estraneo al paesaggio lussureggiante visto dal finestrino e simbolo dello sradicamento dallo stato di natura, con la sua rapidità che non permette contemplazione e col suo moto rettilineo che replica a un tempo il percorso della storia e del progresso (anche quello del singolo individuo), rispetto al mondo chiuso, circolare e sospeso nel tempo della natura-infanzia; è quello stesso mondo primitivo ricordato da Montale in *Mediterraneo* e in *Fine dell'infanzia* (strofa 6, vv. 69-79):

Eravamo nell'età verginale
in cui le nubi non sono cifre o sigle

³³⁶ Bertoni 2019, p. 137; De Rosa 2000, pp. 419-420.

ma le belle sorelle che si guardano viaggiare.
D'altra semenza uscita
d'altra linfa nutrita
che non la nostra, debole, pareva la natura.
In lei l'asilo, in lei
l'estatico affisare; ella il portento
cui non sognava, o a pena, di raggiungere
l'anima nostra confusa.
Eravamo nell'età illusa.

In *Ossi di seppia* il treno compariva già come elemento minaccioso che irrompeva nella calma dell'ambiente naturale insieme allo sparo dei fucili di qualche cacciatore; mi riferisco in particolare ai vv. 19-21 di *Egloga*, componimento che apriva un trittico dedicato al paesaggio di Monterosso nel quale si approfondivano i temi dei testi precedenti tra i quali quello del cambiamento delle età dell'uomo e il suo rapporto con il paesaggio incontaminato nella prospettiva sradicata dell'età adulta:

È uscito un rombo di treno,
non lunge, ingrossa. Uno sparo
si schiaccia nell'etra vetrino.

Se però ancora in *Egloga*, si poteva scrivere «Tosto potrà rinascere l'idillio» (v. 27), prefigurando un repentino ritorno della quiete nel clima sospeso della realtà naturale, in ... *cupole di fogliame...* questa improvvisa rivelazione del paesaggio con i suoi limoni miracolosi è destinata a non ripetersi più, a infrangersi definitivamente. D'altro canto va messo in evidenza che nella poesia di *Ossi di seppia* il treno non compare neppure fisicamente, come non si vedono i fucili dei cacciatori; essi si manifestano infatti solo sul piano uditivo come «rombo» e «sparo» lontani. Il soggetto rimane immerso nel paesaggio e subisce la minaccia passeggera di questi elementi estranei della civiltà da una certa distanza;³³⁷ al contrario in *Altri versi* l'io lirico, in un contesto completamente diverso che è quello della civiltà del boom economico, non può esimersi dall'usufruire degli strumenti messi a disposizione del progresso, né può

337 Per questo Tiziana Arvigo (2001, p. 186, ma cfr. anche Arvigo 2005) parlava di ribaltamento del *locus amoenus* in *locus horridus*. Nella poesia di *Altri versi* non ci si può però più esprimere in questi termini: il *locus horridus* dell'artificio e del progresso, è accettato come norma e quel che di esso non fa parte, il *locus amoenus*, è l'eccezione alla regola, a tal punto da essere caratterizzato con i tratti della visione e dell'illusorietà.

rinunciare a far parte della civiltà delle macchine: egli si trova infatti all'interno del treno, dipende da esso e dal suo procedere senza sosta, e anche l'immersione nella realtà naturale, che per un'istante può generare una visione epifanica che lo rimanda alla realtà degli *Ossi* e quindi al mondo idealizzato dell'infanzia, non è che precaria. Se in *Egloga* dunque ad avere statuto di precarietà e lontananza era proprio il treno, immagine del progresso tecnologico che minacciava il mondo primigenio del mare e della natura, al contrario nella prospettiva di *Altri versi*, nel contesto di fine anni Settanta, è la visione del paesaggio a possedere quei tratti di fragilità e di evanescenza, quasi fosse un'elaborazione onirica; al contrario, il mondo della tecnologia e del progresso è invece diventato la norma. È infatti significativo che a parte il rassegnato «purtroppo», in ... *cupole di foglie...* non sia presente nessun'altra categorizzazione negativa del mondo artificiale, soprattutto se si pensa che in *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse...* (in *Le occasioni*) l'ambiente della stazione ferroviaria assumeva tratti quasi infernali dove l'io lirico e la sua interlocutrice costituivano l'eccezione tra gli uomini-«automi».

È altresì significativo che proprio il componimento che apre la raccolta estrema rimandi all'universo di *Ossi di seppia*, richiamando uno dei testi più celebri di Montale, posto in apertura della prima sezione della raccolta del 1925, *I limoni*.³³⁸ Nei versi finali della poesia emergeva con forza la natura epifanica di questo “oggetto” poetico:

Quando un giorno da un malchiuso portone
tra gli alberi di una corte
ci si mostrano i gialli dei limoni;
e il gelo del cuore si sfa,
e in petto ci scrosciano
le loro canzoni
le trombe d'oro della solarità.

La presenza di un'epifania avvicinava *Ossi di seppia* alla grande narrativa europea di inizio secolo, in particolare a *Dubliners* di Joyce e alla *Recherche* di Proust.³³⁹ Nel primo caso sappiamo con certezza che Montale aveva letto la raccolta di racconti joyciana nel 1925-26 in traduzione francese,³⁴⁰ facendone anche una

338 Per un inquadramento critico sulla poesia si rinvia a Cencetti 2013 e Tortora 2015, pp. 101-140.

339 Si veda a tal proposito Grignani 1998b.

340 Lonardi 1980c, p. 38.

recensione.³⁴¹ Già Mengaldo aveva comunque proposto un accostamento all'ultimo dei racconti di *Dubliners*, *The Dead*, a proposito de *I morti*, la prima delle tre poesie che costituivano il ciclo di Arletta nella quarta sezione di *Meriggi e ombre* a partire dalla seconda edizione Ribet del 1928.³⁴² Montale nella poesia incipitaria di *Altri versi* evoca nuovamente i limoni in tutta la loro portata epifanica e allo stesso tempo causale, istantanea e sfuggente in accordo con i tratti caratterizzanti delle diverse manifestazioni miracolose che costellavano il primo libro poetico. Non si tratta comunque dell'unico caso, e anzi il fatto che l'autore scelga di collocare questa significativa poesia in una posizione di soglia appare più che mai funzionale ad anticipare il ritorno di questa topica in alcuni dei componimenti successivi. È in particolare nella seconda sezione di *Altri versi* che ritroviamo degli "oggetti" e dei personaggi che si caricano di una potenzialità salvifica attraverso il ricordo. Consideriamo ad esempio *Le piante grasse*, componimento per molti aspetti esemplare:

Un mio lontano parente era collezionista
di piante grasse. Venivano da ogni parte
per vederle. Venne anche il celebrato (?)
de Lollis delibatore di poesia prosastica.
Si erano conosciuti al Monterosa
ristorante per celibi ora scomparso.
Oggi non esistono più
le serre le piante grasse e i visitatori
e nemmeno il giardino dove si vedevano
simili mirabilia. Quanto al parente
è come non sia esistito mai. Aveva studiato
a Zurigo respinto in ogni materia
ma quando nel nostro paese le cose volgevano al peggio
crollava la testa e diceva eh a Zurigo a Zurigo...

Questa è la prima strofa delle due e in essa ci viene presentato quell'anonimo «lontano parente» di cui non sappiamo altro se non che collezionasse piante grasse. La poesia tocca quasi la malinconica topica dell'*ubi sunt* quando a partire da v. 7 lamenta la scomparsa di serre, piante grasse, visitatori e giardino delle *mirabilia*: il fatto che non venga evidenziata la scomparsa del parente sembrerebbe volerci dire che questi esisteva solo in funzione di tutto il cerimoniale che lo attorniava, la sua collezione e i suoi

341 SM1, pp. 143-150.

342 Mengaldo 1995, p. 644.

giardini con annessi visitatori: scomparso tutto ciò è implicito che scompaia anche il «lontano parente». Si tratta di una figura per molti versi emblematica che non è difficile avvicinare a quella del poeta in un'ottica metaletteraria: non è un caso infatti se un esperto di «poesia prosastica» come il filologo Cesare De Lollis rientri tra i visitatori del «lontano parente», il quale con la sua certissima ricerca di piante grasse fa quasi come il poeta che ricerca però non oggetti concreti ma parole, le quali, una volta messe assieme, costituiscono la personale collezione di poesie da far ammirare ai lettori-visitatori. Una differenza però è sostanziale tra il poeta e il «lontano parente»: «Quanto al parente/ è come non sia esistito mai» (vv. 10-11). Diversamente dal poeta che è ricordato per la sua collezione di parole riproducibile all'infinito sulla carta, la collezione non meno ricercata del «lontano parente» è destinata a estinguersi e con lui il suo nome a causa della precarietà dell'oggetto delle sue ricerche. Da ciò deriva anche la scelta di mantenere anonimo questo personaggio, quasi a volerne sottolineare lo statuto di fantasma, ombra nella memoria che riaffiora a fatica. Una parola che ci riporta ancora una volta al mondo del primo Montale, a quel «fantasma che ti salva» di *In limine* con cui si apre il canzoniere montaliano del 1980, dove vede la luce *Altri versi*, non dissimile in effetti dalle «numinose fantasime non irreali, tangibili» di *Divinità in incognito (Satura)*. Interessante come questo concetto percorra la poesia di Montale fin dalle sue origini pur mutando nella sostanza. Se in *Ossi di seppia fantasma* poteva essere attribuito praticamente a qualsiasi cosa o immagine portatrice di un'epifania salvifica, le *fantasime* di *Satura* sono quelle stesse divinità in incognito individuate da Montale in Clizia, Annetta, probabilmente anche Maria Luisa Spaziani / Volpe e Margherita Dalmati (Maria Nike Zoroyannidis), la dedicataria di *Botta e risposta III (Satura)* alla quale Montale, nella corrispondenza con la donna, annunciava proprio in *Divinità in incognito* il potenziale titolo della quarta raccolta, poi mutato in *Satura*.³⁴³ Con l'inclusione nella II parte di *Altri versi* di figure quali Enrico Pea, Valery Larbaud, Charles Singleton, Schiappino, la zia di Pietrasanta e il «lontano parente», Montale parrebbe voler espandere a queste figure ormai estinte che si ripresentano nella memoria

343 *Montale-Dalmati*, p. 100: «Ho molte poesie nuove, circa 80! Sottratte quelle satiresche (una ventina, non tutte pubblicabili) ne restano 60, quasi tutte scritte negli ultimi mesi. Sono molto diverse dalle altre, alcuni diranno peggiori, ma io non lo credo. Sono poesie di divinità in incognito. Questo potrebbe essere il titolo del nuovo libro. Che ne dici?».

lo statuto di *visiting angel*, non più esclusivo appannaggio di donne con le quali egli poteva intrecciare una relazione amorosa, ma fantasmi della vita vissuta, figure emblematiche a modo loro, nell'impegno, nella decenza, nell'erudizione, anche nella determinazione a collezionare piante grasse, i quali hanno anche loro un messaggio salvifico o positivo da trasmettere e che coincide con il significato che chi li ricorda può trovare della loro esperienza vissuta: «Non so che senso abbia il ridicolo/ nel tutto/nulla in cui viviamo ma/ deve averne uno e forse non il peggiore» (vv. 15-17). Significativa è anche la conclusiva seconda strofa di *Le piante grasse*, dove subentra alla sezione memoriale quella riflessiva che tenta di proporre una lettura orientata alla ricerca di significato nell'esperienza di vita del «lontano parente». La poesia diventa quindi un'allegoria, ma questa allegoria, che non è vuota, trascende a simbolo nel presentarci una galleria di personaggi esemplari dei quali il senso della loro esistenza non appare ben chiaro; e non potrebbe, a meno di non voler credere di dare una definizione definitiva della vita umana, cosa che costituisce il grande punto interrogativo di tutta la fase tarda di Montale ed è destinato a rimanere irrisolto, un po' come per quei personaggi dei racconti di Nathaniel Hawthorne³⁴⁴ tra i quali ricordiamo il campione canuto, il pastore Hooper o Wakefield, le cui esistenze singolari, bizzarre, leggendarie assumono carattere di paradigmaticità e trascendono in un'allegoria non immediatamente comprensibile. Eppure rimangono nella memoria del lettore in tutta la loro polisemia, allo stesso modo dei vari Schiappino, Pea e anonimo parente delle piante grasse. Essi sono dunque gli ultimi depositari di un'epifania salvifica che agisce leopardianamente per mezzo del ricordo.

C'è ancora una poesia tra quelle memorialistiche che non riguarda però un personaggio paradigmatico ma consiste in un ricordo di giovinezza, probabilmente relativo alle estati di Monterosso, *I nascondigli II*, di cui riportiamo i primi 18 versi:

Il canneto dove andavo a nascondermi
era lambito dal mare quando le onde erano lunghe
e solo la spuma entrava a spruzzi e sprazzi
in quella prova di prima e dopo il diluvio.
Larve girini insetti scatole scoperchiate
e persino la visita frequente (una stagione intera)

³⁴⁴ Ricordiamo che Montale aveva tradotto alcuni racconti di Hawthorne insieme a Luigi Bertì nell'antologia *Il volto di pietra* (cfr. Hawthorne 1947).

di una gallina con una sola zampa.
 Le canne inastavano nella stagione giusta
 i loro rossi pennacchi ; oltre il muro dell'orto
 si udi va 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.
 Non era il flauto di una gallina zoppa
 o di altro uccello ferito da un cacciatore?

Questa poesia estrema getta un ponte all'indietro tornando all'universo campestre e marino di *Ossi di seppia*, rivisitato sempre dal punto di vista della vecchiaia e col filtro della memoria. Si direbbe che anche il linguaggio risenta di una sorta di memoria poetica, ad esempio a v. 3 dove costruito sulla consonanza del nesso sp-: «spuma entrava a spruzzi e sprazzi», associato al linguaggio comico per l'uso delle dittologie, «spruzzi e sprazzi», «prima e dopo». Anche le strizzatine d'occhio a Leopardi («il passero solitario») e alla *Manon* Massenet innalzano il testo attraverso la memoria letteraria costituendo una maniera di scrittura che ben si adatta a quel sublime del comico di cui ha parlato per primo Blasucci³⁴⁵ e su cui torneremo nel paragrafo seguente. Quel che però qui ci interessa soprattutto notare è la presenza di animali totemici che assurgono allo stesso ruolo che altri volatili detenevano negli *Ossi*: «una gallina con una sola zampa» e lo stesso *merlo-passero solitario*. Questi due animali rimpiazzano l'assenza di un personaggio umano presente negli altri testi memoriali di questa sezione e rimandano a quelli che popolavano il mondo di *Ossi di seppia*: il «galletto di marzo» (*Quasi una fantasia*) e il suo sinonimo «Upupa» (*Upupa ilare uccello...*), i «merli» (*Merigiare pallido e assorto...*), il «falchetto» (*Non rifugiarti nell'ombra...*), il «falco» (*Spesso il male di vivere ho incontrato...*), il «martin pescatore» (*Gloria del disteso mezzogiorno...*), il «gufo» (*Arremba sulla strinata proda...*), la «ghiandaia» (*Mediterraneo I*), la «pavoncella» (*Mediterraneo III*), gli «scriccioli» (*Flussi*), l'«alcione» (*Crisalide*), la «gallinella/ di mare» (*I morti*), il «cormorano» (*Incontro*), i «rondoni» (*Riviere*), figure mai neutre e sempre caricate di connotazioni ora positive e vitalistiche come l'upupa/ galletto di marzo, ora negative

 345 Blasucci 2006, Blasucci 1998b.

come la ghiandaia che rivolge «agri lazzi» quasi come beffandosi dell'io lirico confinato sulla terra ed esiliato dall'universo primigenio del mare. Ne *I nascondigli II* i due volatili presenti hanno tratti decisamente positivi e vitalistici: la stessa gallina mutila parrebbe rappresentare una forma di resistenza al mondo e una volontà di vivere nonostante il difetto fisico che la rende anche incapace a proteggersi; più complesso è il ruolo del merlo acquaiolo o passero solitario, la cui identificazione non è neppure casuale. L'animale totemico di Leopardi è intercambiabile con quello totemico di Montale, con il quale il poeta si identifica sovente anche in alcune lettere alla moglie Drusilla Tanzi e alla domestica Gina Tiozzi.³⁴⁶ Si tratterebbe quindi di una sorta di alter ego del poeta e di un'incarnazione della poesia stessa, che resiste nella memoria del vecchio Montale e intona un'aria che ricorda quella del capolavoro di Jules Massenet assurgendo ancora una volta una funzione epifanica che circolarmente finisce per coincidere con la poesia stessa. È come se Montale ci volesse comunicare che il merlo-passero, che in sé rappresenta sia la tradizione letteraria sia la propria esperienza di poeta ormai affermato e canonizzato, risplenda di una luce nuova attraverso il ricordo, a sua volta coincidente con la l'arte letteraria in quanto sostanza primaria di questi versi (certo anche attraverso la mediazione proustiana): la rievocazione agisce da catalizzatore per risvegliare o riscoprire nel proprio passato nuovi agenti portatori di epifania e valorizzarli.

³⁴⁶ Si veda l'epistolario *Montale-Tanzi-Tiozzi*.

3.2. I temi e i generi lirici, tra l'epigramma e la riflessione.

Francesco De Rosa ha per primo tracciato alcune linee di lettura all'interno di *Altri versi*, individuando gli elementi peculiari delle due sezioni, marcando anche lo scarto e il rapporto di innovazione che la settima raccolta presenta rispetto a quella che immediatamente precede:³⁴⁷

Altri versi non forma quindi un'appendice al libro poetico montaliano, ma un suo capitolo affatto nuovo, e sistematore, anzi, di quello che qui si è definito il quinto Montale. Le tendenze innovative reperite nel *Quaderno di quattro anni* trovano qui correzioni ed approfondimenti, col risultato di tracciare un quadro più chiaro che nella raccolta anteriore.

In particolare la prima sezione sarebbe caratterizzata da:

1) «una tematica metafisico-religiosa (religiosa ovviamente per contenuti, non per certezze di fede)»,³⁴⁸ caratterizzante poesie in cui l'io lirico si pone questioni irrisolvibili sulla natura dell'universo, di dio e sul destino dell'uomo. A questa tematica sono apparentati testi come *L'inverno si prolunga, il sole adopera...*, *La buccia della terra è più sottile...*, *Rimuginando*, *L'allegoria*, *Come si restringe l'orizzonte...*, ma vi si possono accostare anche quelle poesie di tipo escatologico in cui la fine della vita e dell'universo appare al termine, almeno per il soggetto che solipsisticamente dice io: *Può darsi che sia ora di tirare...*, *Quando il fischio del pipistrello...*, *Nell'attesa*, e quelle nelle quali sono presenti altre «interrogazioni cosmologiche»: ³⁴⁹ *Può darsi, Amici, non credete agli anni luce...*, *Il big bang dovette produrre...*, *Il grande scoppio iniziale...*d

2) «La ricchezza di personificazioni del divino, cioè delle sue figure e delle sue maschere (anche in senso teatrale)»³⁵⁰ con ulteriori espansioni in dei e semidei: *Rimuginando* («il peccato d'orgoglio che dovrebbe/ essere perdonato qualora un

³⁴⁷ De Rosa 2000, pp. 415 e sgg.

³⁴⁸ Ivi, p. 415.

³⁴⁹ Ivi, p. 416.

³⁵⁰ *Ibidem*.

giudice/ fosse a disposizione»), *La buccia della Terra è più sottile...* (il «vecchio Dio»), *Il grande scoppio iniziale...* (l'«Artefice supremo»). Aggiunge lo studioso:

Queste figure non hanno cioè un autonomo valore conoscitivo, ma sono etichette che danno un volto cangiante, dubbioso e spesso ironizzato, alla teologia negativa montaliana (quasi che, in confronto a *Satura*, l'abbondanza di etichette voglia esorcizzare scherzosamente il vuoto del *primum* incomprensibile), e mettono in scena le meditazioni metafisiche che vengono a volte esposte da quelle stesse figure (*Può darsi, L'oboe*). Si ha così l'impressione, per la ricchezza degli attori preposti alla scena cosmica e la ripartizione dei ruoli, di una sorta di teatrino gnostico, o comunque di un cosmo mitologico, razionalmente regressivo, rappresentato con umorismo metafisico, ironia e leggerezza di tono [...], che ricorda il Leopardi delle *Operette morali* [...].³⁵¹

3) «La costante, concettuale e retorica, dell'allegoria del mondo-teatro»,³⁵² mutuata dalla tradizione barocca e in particolare da Shakespeare (ma ripresa poi variamente in molta letteratura posteriore, tra cui anche da Balzac, uno degli autori menzionati in *Quando la capinera...* dove l'*Albert Savarus* è annoverato tra le letture preferite di Annetta e, aggiungerei, anche di Montale che si premura di ricordarlo). La metafora del mondo-teatro è spesso però utilizzata in termini riduttivi e dispregiativi, e l'universo è associato più a un baraccone o a un «cabaret», come in *Colui che allestì alla meno peggio...* (v. 2). Questa tematica, che comunque si intreccia con l'altra metafisica, la ritroviamo in *L'allegoria* («Noi siamo i comprimari, i souffleurs nelle buche», v. 3), *L'avvenire è passato già da un pezzo...* («Può darsi però che ammetta qualche replica/ dato l'aumento delle prenotazioni», vv. 2-3), *Lo spettacolo* («Il suggeritore giù nella sua nicchia/ s'impappinò di certo in qualche battuta/ e l'Autore era in viaggio e non si curava/ dell'ultimo copione contestato/ sin da allora e da chi?», vv. 1-5). Talvolta la variante mondo-teatro è declinata attraverso l'universo marionettistico, come in *Una zuffa di galli inferociti...*: «colui che di tutto tiene i fili/ non si accorge di niente/ mentre l'applauso a questi spennamenti/ è furente» (vv. 4-7). La divinità come marionettista che tiene i fili dei suoi personaggi o burattinaio che manovra le sue figure è un'immagine che rinvia al drammaturgo come presenza invisibile ma costantemente

351 *Ibidem*.

352 *Ibidem*.

presente sulla scena: nel teatro di Shakespeare un ruolo di marionettista è spesso svolto da personaggi del tutto negativi come Iago in *Othello* ed Edmund in *King Lear*, o ancor meglio da personalità ambigue come il Duca Vincentio in *Measure for Measure*, le cui intenzioni sono imperscrutabili e non possono essere comprese attraverso i suoi atti neppure dagli spettatori; quest'ultimo è l'esempio migliore in Shakespeare di marionettista sulla scena che manovra le altre figure e assurge al ruolo di *deus absconditus* del mondo-teatro. Non è da escludere l'influenza di questo personaggio nell'immaginario cosmologico-poetico di Montale.

4) «Una poesia gnomica e soprattutto speculativa» che però procede «in modo poco lineare, divagante, digressivo, per esprimere una meditazione senza punti di arrivo assicurati»³⁵³ L'aspetto gnomico per la verità è ampiamente presente in tutto il libro e non solo nella prima sezione, accentuato più o meno in ogni componimento della raccolta. De Rosa comunque segnala le seguenti poesie come particolarmente caratterizzanti di questa tendenza alla riflessione: *Motivi*, *A zig zag*, *Appunti*, *Rimuginando*, *La buccia della Terra è più sottile*, *Il big bang dovette produrre*, *Prosa per A. M.* Inoltre, lo studioso nota come la riflessione non sia mai definitiva ma, attraverso le «figure del dubbio»,³⁵⁴ lasci costantemente sospeso ogni giudizio, anche all'insegna della contraddittorietà, presentando talvolta interruzioni improvvise del discorso o domande senza risposte; per questi ultimi elementi ci si riferisce a poesie come *L'inverno si prolunga, il sole adopera...*, *Può darsi che sia ora di tirare...*, *Il big bang dovette produrre...*, *Rimuginando*, *Può darsi*, *Il grande scoppio iniziale...*, *Oggi*, *Tempo e tempi II*, *Lo spettacolo*.

La seconda sezione è invece caratterizzata, sempre secondo quanto scrive De Rosa, in «un nuovo capitolo dei miti femminili rinati», con una Clizia che ritorna in vesti quotidiane, ma nota bene lo studioso, «non è affatto desacralizzata»;³⁵⁵ «Uno stile e un apparato figurativo e retorico conseguenti al nuovo mito di Clizia, quindi opposti a quelli di *Occasioni* e *Bufera* per i mezzi impiegati [...], ma eguali nell'obiettivo a cui mirano, cioè un sublime adeguato alla destinataria della celebrazione, anche se

353 Ivi, p. 417.

354 *Ibidem*.

355 *Ibidem*.

raggiunto attraverso una lingua e degli oggetti comuni e quotidiani (non bassi)»;³⁵⁶ la presenza di un «discorso affermativo» e con valori positivi rispetto a quello negativo prevalente nella prima sezione.

Significativo è il secondo punto, che quasi certamente va visto come un debito a Luigi Blasucci, il quale ha probabilmente per primo parlato di sublime a proposito del registro comico montaliano da *Satura* in poi:

Il tipo di discorso poetico inaugurato da Montale con *Satura* prevede un abbassamento del peso specifico della parola, sentito più che come una perdita di valore, come un mutamento di registro: insomma, come una “leggerezza” programmata. Programmato, se vogliamo, anche un certo “scialo” dei testi, come di chi carica un fucile a pallini (tanto per usare un’immagine montaliana), di cui solo alcuni raggiungeranno pienamente il bersaglio: ma quelli giustificano in un certo senso lo spreco. E allora dal seno stesso del “comico” si riforma a suo modo il sublime, quel sublime di cui Leopardi diceva che la poesia non può fare comunque a meno.³⁵⁷

D’altro canto lo stesso De Rosa si esprimerà meglio più avanti:

Ma forse un punto ancora più rilevante, e tutt’altro che ovvio per l’analisi, è il carattere più vistoso dell’ultimo libro, un sublime prosastico o quotidiano (ma non è detto che quest’etichetta si riveli, dopo ulteriori indagini, la più (ma non è detto che quest’etichetta si riveli, dopo ulteriori indagini, la più adeguata), quasi sempre associato al nuovo capitolo dei miti femminili. È un sublime raggiunto senza gli strumenti della tradizione, e quindi non comparabile, almeno per le sue tecniche, ad altri esempi di secondo Novecento. Forse il suo mistero si può parzialmente spiegare con i contenuti specifici, cioè considerando che essi sono comuni ai due estremi della parabola poetica montaliana, quasi nata (si pensa alle *Occasioni*) con lo stile per noi oggi più sublime della poesia novecentesca, e che Montale è l’unico poeta del Novecento ad aver attinto a una mitologia personale così profonda e duratura e dalla vita così lunga e imprevedibile.³⁵⁸

356 Ivi, p. 418.

357 Blasucci 2006, p. 1. Sempre Blasucci (1998b, pp. 70-71), parlando di *Mi pare impossibile...*, lo indica come esempio di un «processo di ricomposizione poetica [...] ottenuto non prescindendo dalla ma attraverso la discesa al basso satirico». Si ricordi anche Santagata 2022 che, a proposito della quarta raccolta, approfondisce lo statuto di «sublime del comico» della poesia dell’ultimo Montale. Vale la pena riportare quanto scrive Santagata (2022, p. 18) sulla realizzazione di questo effetto si sublime: «Sul piano linguistico, l’oscillare tra “comico” e “sublime” è generato dall’accostamento di parole o immagini tra loro contrastanti, come a voler replicare lo shock tra aulico e prosaico di stampo crepuscolare.»

358 De Rosa 2000, p. 420.

Abbiamo visto, attraverso il lavoro di De Rosa, l'aspetto tematico prevalente di *Altri versi*; occorre ora concludere con una sorta di tassonomia dei componimenti di *Altri versi*, onde comprenderne non solo i contenuti, ma anche le forme o meglio i sottogeneri lirici.

1) Partendo dall'inizio del libro, la prima forma che ci viene offerta innanzi alla lettura è l'*epigramma*.³⁵⁹ Esemplare al massimo grado è la seconda poesia:

Notiziario ore 9 a. m.

Quel bischero del merlo è arrivato tardi.
I piccioni hanno già mangiato tutto.

Abbiamo già notato durante il commento offerto al capitolo 2 la complessa architettura fonica e ritmica dell'*epigramma*, che in un distico di grande concentrazione assomma a sé satira, autoparodia, metafora animale, tre aspetti dominanti in tutta la produzione da *Satura* in poi, attraverso una costruzione limpida e apparentemente banale, ma in realtà sapientemente architettata, probabilmente guardando al modello degli *epigrammi* di Marziale.

Alla forma dell'*epigramma*, non necessariamente satirico, vanno associati anche ... *cupole di foglie da cui sprizza...*, *Forse non era inutile...* (l'unica non monostrofica), *Costrette a una sola le sue punte...*, *Può darsi che sia ora di tirare...*, *Quando il fischio del pipistrello...*, *A caccia e Può darsi*, *Amici, non credete agli anniluce...*, *Ipotesi II*, *Con quale voluttà...*, *Una zuffa di galli inferociti...*, *L'avvenire è già passato da un pezzo...*, *Il grande scoppio iniziale...*, *Colui che allestì alla meno peggio...*, *Se l'universo nacque...*, *Si può essere a destra...*, *Gioviana*, *In oriente*, poesie tutte della prima sezione, brevissime, rigorosamente monostrofiche, che a stento oltrepassano la misura di 5 o 6 versi generalmente tutti prossimi per lunghezza (con qualche eccezione), e concludentesi tutti nel giro di uno o due periodi, chiudendo quasi sempre o con una sorta di *flumen in clausula* che riconfigura quanto presentato fin lì, anche su un piano metaforico con un ribaltamento ironico; si hanno dunque finali che

³⁵⁹ A proposito dell'*epigramma* nella tradizione italiana, dal Rinascimento fino al Novecento, incluse le espressioni di Pasolini e Montale, cfr. Ruozi 2001.

sono talvolta vere e proprie battute comiche, magari anche in forma di domande retoriche o espresse per mezzo di un apoftegma o un suo surrogato; se ne osservi, per così dire, la fenomenologia: «ma purtroppo/ il treno accelera...»; «O dentro o fuori non saprà mai che farsi»; «Ma perché fu sprecato tanto tempo/ quando era prevedibile il risultato?»; «Saremo a corto di comunicazioni,/ in dubbio se malvivi vivi o morti»; «L'importante è far fuori/ l'angelica farfalla»; «Si stava molto meglio disoccupati»; «È un tema che va messo all'ordine del giorno»; «Forse l'Artefice pensa/ che gli abbiamo giocato un brutto tiro»; «È la domanda che dobbiamo porci/ uomini e porci, con desideri opposti»; «Alas, poor Yorick, che teste di cavolo/ noi siamo (e questa resta/ la nostra sola certezza)»; «È assodato/ che la parola uomo lassù desta/ ilarità»; «È come fare entrare lo spago in una cruna d'ago». Almeno 19 poesie si possono quindi far rientrare all'interno della forma-epigramma.

2) una seconda tipologia di testi è quella della *poesia-riflessione*: si tratta di componimenti più distesi, talvolta in più strofe, con versi lunghi o molto lunghi che tendono ad espandere il ritmo al respiro della prosa; in essi l'io lirico si trova spesso in una posa meditabonda, la poesia ha un'argomentazione più complessa anche se spesso rimane nel regno dell'inconcludente, e può variare anche nella natura semantica del periodo, spaziando dalla descrizione al ragionamento, dalla narrazione di eventi all'interpellare quasi drammaticamente un tu che può essere tanto un'interlocutrice immaginaria quanto il lettore stesso; si osserva una maggiore tendenza, in questo tipo di componimenti, alla sentenza, spesso collocata in posizione strategica, all'inizio, a fine strofa o al verso conclusivo. Si potrebbe dire, con Orlando, che il «razionalismo» che già caratterizzava il tono di alcune poesie degli *Ossi*, sotto l'influenza di Henri Bergson e Lev Šestov,³⁶⁰ si sia via via acuito e abbia assunto una posa manieristica e, per certi versi, parossistica, soprattutto in questi componimenti ultimi.

Rispondono a queste caratteristiche 20 poesie, tutte collocate nella prima sezione: *L'inverno si prolunga, il sole adopera...*, *Prosa per A. M.*, *Il big bang dovette produrre...*, *A zig zag*, *Rimuginando*, *Oggi*, *Nell'attesa*, *L'allevamento*, *Come si restringe l'orizzonte...*, *La buccia della Terra è più sottile...*, *L'allegoria*, *Vinca il peggiore*, *Non è crudele come il passero di Valéry...*, *È probabile che io possa dire io...*,

360 Orlando 2001c.

Tempo e tempi II, L'oboe, Lo spettacolo, Quando il mio nome apparve in quasi tutti i giornali..., All'alba, Monologo.

3) Della prima sezione restano fuori da questi due estremi, l'epigramma e la più ampia poesia riflessiva, sostanzialmente due soli componimenti, *Le pulci* e *Alunna delle muse*. Si tratta di poesie rivolte a un tu femminile che potrebbero rientrare tranquillamente tra quelle della seconda sezione, anzi le due interlocutrici potrebbero benissimo essere identificate rispettivamente con Clizia, lettrice di John Donne al quale si allude non solo in *Le pulci* ma anche in altre poesie dei *Altri versi II* (*Clizia nel '34, Interno/esterno, Poiché la vita fugge...*), e con Annetta, ritratta come infante nell'ottica del vecchio io lirico che guarda retrospettivamente alla fanciulla di vent'anni conosciuta a Monterosso e lettrice di «carmina sacra o profana»: si ricordino da un lato «la Bibbia/ e il Cantico dei Cantici» di *Ah!* e *l'Alice in Wonderland, l'Albert Savarus* e i romanzi del Far West menzionati in *Quando la capinera...* e ancora in *Ah!*; comunque anche Clizia poteva leggere «carmina sacra o profana» nella sola produzione di John Donne, le cui poesie sono appunto distinte in sacre o religiose e profane, spesso a carattere erotico, e l'interlocutrice di *Alunna delle muse* rimane una figura astratta che assomma in sé i tratti delle diverse muse di Montale. Queste due poesie, dunque, vanno messe assieme alle altre rivolte alle interlocutrici femminili: *Mi pare impossibile..., Non più notizie..., Tergi gli occhiali appannati..., Il mio cronometro svizzero aveva il vizio..., Luni e altro, Ho tanta fede in te..., Clizia dice, Clizia nel '34, Previsioni, Interno/esterno, Nel '38, Quartetto, Poiché la vita fugge..., Credo, A Claudia Muzio, Quando la capinera..., Cara agli dei, Una visita, Postilla a "Una visita" e Ah!*. In totale quindi, sommando le due di *Altri versi I* con le venti di *Altri versi II*, ben 22 poesie.

4) Simili per quanto riguarda l'argomento e la struttura a queste ultime, essendo testi lunghi e a carattere memoriale, le poesie dedicate agli altri personaggi - in prevalenza maschili - che affollano la memoria del poeta si distinguono però per l'assenza della tematica amorosa, per la bizzarria o eccentricità dei personaggi protagonisti o per la natura unicamente personale della rievocazione. Queste poesie memoriali sono 13: *All'amico Pea, Nixon a Roma, Càffaro, Al giardino d'Italia, Sono passati trent'anni, forse quaranta..., Le piante grasse, Schiappino, Una visitatrice, I nascondigli II, Ottobre di sangue, Un invito a pranzo, Nel dubbio, La gloria o quasi.*

Delle 74 poesie di *Altri versi* dunque il 25% (19) possono essere fatte rientrare nel genere dell'epigramma, il 27% (20) in quello della poesia-riflessione, il 30% (22) sono componimenti dedicati alle figure femminili e il 18% (13) quelli più genericamente memoriali.

3.3. Le figure femminili.

Nell'ultima raccolta poetica di Montale le figure femminili che erano state protagoniste dei libri precedenti ritornano ora per l'ultima volta, conservando alcuni dei tratti che le caratterizzano da sempre ma assumendone anche di nuovi.

Abbiamo visto nel commento del capitolo 2 come Mosca, Clizia e Annetta sono le interlocutrici delle poesie poste nel segmento finale di *Altri versi*. Mosca, alias Drusilla Tanzi, moglie di Montale sposata nel 1963 e morta l'anno seguente per le complicazioni derivate da una caduta, ma con la quale il poeta conviveva dal 1939. Mosca è dedicataria solamente di due poesie, *Non più notizie...* e *Tergi gli occhiali appannati...*, due brevi componimenti privi di titolo che per molti aspetti ricordano gli *Xenia* di *Satura*. In particolare suscita un certo interesse la seconda:

Tergi gli occhiali appannati
se c'è nebbia e fumo nell'aldilà,
e guarda in giro e laggiù se mai accada
ciò che nei tuoi anni scolari fu detto vita.
Anche per noi viventi o sedicenti tali
è difficile credere che siamo intrappolati
in attesa che scatti qualche serratura
che metta a nostro libito l'accesso
a una più spaventevole felicità.
È mezzogiorno, qualcuno col fazzoletto
ci dirà di affrettarci perché la cena è pronta,
la cena o l'antipasto o qualsivoglia mangime,
ma il treno non rallenta per ora la sua corsa.

Mosca è subito presentata per mezzo dell'oggetto che la caratterizza e ne permette l'immediata identificazione, gli occhiali, ma anche l'atmosfera fumosa del presunto aldilà, la dimensione nella quale spesso si muove questo personaggio. La poesia ha in effetti diversi punti di contatto con lo *Xenion* I, 1,³⁶¹ quello introduttivo della quarta raccolta poetica e quindi anche il primo nel quale Mosca fa il suo ingresso

361 Un profilo aggiornato sugli *Xenia* si trova in Santagata 2022, pp. 47-86.

nella poesia montaliana:

Caro piccolo insetto
che chiamavano mosca non so perché,
stasera quasi al buio
mentre leggevo il Deuteroisaia
sei ricomparsa accanto a me,
ma non avevi occhiali,
non potevi vedermi
né potevo io senza quel luccichìo
riconoscere te nella foschia.

Anche nello *xenion* si accenna agli occhiali, che però non sono presenti nella figura fantasmatica che si manifesta all'io lirico una sera, mentre sta leggendo il profeta biblico Isaia. L'impossibilità del riconoscimento istantaneo è causata proprio dalla mancanza del «luccichìo» degli occhiali e dalla «foschia» che circonda questa apparizione, quasi fosse ricomparsa aprendo un varco dall'oltretomba portando con sé l'atmosfera che lo caratterizza, come emerge da *Tergi gli occhiali appannati...* con la «nebbia e fumo nell'aldilà» (v. 2). Anche il secondo *xenion* di *Satura* allude d'altronde agli occhiali di Mosca: «Senza occhiali né antenne, povero insetto che ali/ avevi solo nella fantasia,/ una bibbia sfasciata ed anche poco/ attendibile, il nero della notte,/ un lampo, un tuono e poi/ neppure la tempesta [...]». È presente anche qui un accenno al clima oscuro che caratterizza l'apparizione di Mosca, «il nero della notte». L'immagine fra l'altro ricorre anche in una lettera a Margherita Dalmati, la studiosa di letteratura neogreca e traduttrice in neogreco di autori italiani conosciuta da Montale negli anni :

Si vede che la mia povera Mosca ha pregato il Creatore (se c'è). Una volta (o due) è venuta a trovarmi di notte e pareva molto triste e angosciata; era vestita di verde pallido. Posso giurarti che non era soltanto un sogno ma una vera presenza materiale sebbene non del tutto corporea. Una volta o due? Di una sono certissimo. Forse dirai che sono del tutto impazzito ma non è vero...³⁶²

Tuttavia solo i primi 4 versi di *Tergi gli occhiali appannati...* sono pienamente riconducibili alla forma degli *Xenia*: in queste poesie generalmente il tono resta uniforme e il poeta continua a rivolgersi all'interlocutrice fino alla fine del

³⁶² Montale-Dalmati, p. 88.

componimento; nella poesia di *Altri versi* invece, dopo la rievocazione della donna nei primi quattro versi, si innesca una riflessione sulla felicità che ricorda piuttosto i ragionamenti metafisici delle poesie della prima sezione di questa stessa raccolta e rimanda ancora una volta al tema predominante nella prima stagione poetica, in particolare in *Ossi di seppia* e in *Le occasioni*, dove particolare importanza riveste il momento epifanico che si manifesta improvviso e potrebbe condurre a una svolta nella vita, magari ammettendo anche l'ipotesi del raggiungimento di uno stato felice. Al vecchio Montale gli uomini appaiono ancora «intrappolati/ in attesa che scatti qualche serratura/ che metta a nostro libito l'accesso/ a una più spaventevole felicità». L'amore per le ombre, la valorizzazione delle figure scomparse attraverso il ricordo, sembra l'unica alternativa, nella vecchiaia del poeta, all'epifania per come veniva declinata in *Ossi di seppia* e in *Le occasioni*: «Ma è possibile,/ lo sai, amare un'ombra, ombre noi stessi». Così scriveva Montale nello *Xenion I*, 13, dedicato alla figura del fratello di Drusilla, morto in giovane età e mai conosciuto dal poeta.³⁶³

Più complesso è il discorso per quanto concerne la figura di Clizia, dedicataria diretta di almeno 11 testi (*Il mio cronometro svizzero aveva il vizio...*, *Luni e altro*, *Ho tanta fede in te...*, *Clizia dice*, *Clizia nel '34*, *Previsioni*, *Interno/esterno*, *Nel '38*, *Quartetto*, *Poiché la vita fugge...*, *Credo*) e, per così dire, indiretta di altri tre che la richiamano nei suoi tratti tipici rispettivamente in qualità di studiosa di poeti barocchi, tra cui John Donne (*Le pulci*), e nella sua simbologia tradizionale con il «fuoco rosso verdognolo» (*Mi pare impossibile...*) e «il fuoco e il ghiaccio fusi» (*A Claudia Muzio*).

L'elemento igneo è un tipico segnale cliziano e si riferisce cripticamente al cognome della donna, Brandeis, la cui lettura è identica a “brand ice”, “fiamma ghiaccio” in inglese:

Mi pare impossibile,
mia divina, mio tutto,
che di te resti meno
del fuoco rosso verdognolo
di una lucciola fuori stagione

³⁶³ Per una ricognizione biografica sulla famiglia di Drusilla Tanzi in relazione a una lettura degli *Xenia* si veda Pacca 2005.

In questa poesia, che è posta all'inizio della sezione relativa alle figure femminili di *Altri versi*, in realtà l'interlocutrice sembrerebbe assommare a sé i tratti delle tre muse protagoniste dei componimenti successivi. Il riferimento alla *luciolina*, per esempio, non può che richiamare la Mosca, mentre l'appellativo di *divina* nell'ultima raccolta montaliana diventa praticamente appannaggio della sola Annetta. In effetti Clizia subisce un processo di desublimazione o meglio di desacralizzazione, venendo rappresentata all'interno di un contesto tutto terreno e quotidiano: la pensione Annalena, la gita a Luni, il palio di Siena, cosa che però non nega la sua portata salvifica e l'esperienza privilegiata del poeta di averla incontrata.

I riferimenti alla pensione, al ricordo del soggiorno insieme alla Brandeis, sono molteplici; qui Montale e Clizia stanno nella veranda o *bovindo* (anglismo derivato da *bow window*, quanto mai azzeccato in un contesto cliziano) a sfogliare le opere di poeti metafisici inglesi, tra cui John Donne, e i filosofi, mistici e patologi medievali:

[...] il bovindo nel quale si stette ore
spulciando il monsignore delle pulci. [...]
(Clizia dice)

Sempre allungata
sulla chaise longue
della veranda
che dava sul giardino,
un libro in mano forse già da allora
vite di santi semiconosciuti
e poeti barocchi di scarsa reputazione [...]
(Clizia nel '34)

[...] oppure siamo insieme nella veranda
di 'Annalena'
a spulciare le rime del venerabile
pruriginoso John Donne
messi da parte i deliranti abissi
di Meister Eckart o simili. [...]
(Interno/esterno)

Inoltre in *Previsioni* il discorso sembrerebbe alludere a un più profondo senso

metaletterario, quando Montale scrive:

Ci rifugiammo nel giardino (pensile se non sbaglio)
per metterei al riparo dalle fanfaluche
erotiche di un pensionante di fresco arrivo
e tu parlavi delle donne dei poeti
fatte per imbottire illeggibili carmi.

Tra le «donne dei poeti» c'è ovviamente anche la stessa Clizia, che quasi lancia una sferzata al suo interlocutore bollando probabilmente di inconsistenza le referenti femminili dei poeti della tradizione, talvolta un semplice pretesto per un *tour de force* stilistico. Il fatto che Montale ricordi attraverso il discorso indiretto queste parole della Brandeis proprio all'interno di una poesia con interlocutrice femminile, non può che assumere una funzione autoironica della sua poesia, d'altronde già osservata ampiamente in altri componimenti da *Satura* ad *Altri versi*.

Ciò non significa però che Montale neghi il suo ruolo di *visiting angel*, che ella mantiene ancora, come si evince dall'atto di fede di una delle poesie più significative della raccolta, *Ho tanta fede in te...*, dove ancora una volta ella si manifesta per mezzo dell'elemento igneo:

Ho tanta fede che mi brucia; certo
chi mi vedrà dirà è un uomo di cenere
senz'accorgersi ch'era una rinascita.

In questi versi, che costituiscono la strofa finale del componimento, l'io lirico replica il ciclo vitale dell'araba fenice, che in punto di morte arde e risorge dalle proprie ceneri; in questo caso sarebbe il legame di fede indissolubile che lega il poeta alla propria interlocutrice a permettere questa rinascita, da leggersi fuor di metafora nell'ottica di una speranza nella vita dopo la morte, in accordo al contraddittorio credo montaliano dell'ultimo periodo. Come scrive Francesco De Rosa,

tra *Satura* e *Diari* viene smantellato l'apparato figurale e tematico che dava forma al mito di Clizia, con il *Quaderno di quattro* anni comincia una contraria e progressiva rimozione delle coordinate di lettura riduttive e umilianti, una riconquista del valore incarnato in Clizia, scandita da ciascun testo quasi come da una tappa: la

riaffermazione di un inconscio privilegio di vera vita (*Due destini*), la dichiarazione esplicita che la sua esistenza [...] e la sua storia sono di quelle che reggono il mondo, e di qui la sfida al futuro e alla morte in nome di una ritrovata consapevolezza del suo essere stata vera «vivente» [...], la celebrazione riaffermata del suo essere eccezionale nonostante e contro l'annullamento dell'individuo nel «termitaio» d'oggi [...]. Questa e altre conquiste trovano una sistemazione compiuta nella seconda parte di *Altri versi*, dove Clizia è protagonista di un piccolo canzoniere [...] che ne celebra il mito ora pienamente recuperato in tutto il suo significato salvifico.³⁶⁴

Resta da vedere come si trasformi il personaggio di Arletta degli *Ossi di seppia* nella Annetta di *Altri versi*. Nelle sue prime manifestazioni negli *Ossi*, Arletta incarnava il mito della fanciulla morta giovane, tipico della tradizione lirica che risaliva almeno a Petrarca e passava attraverso la *Silvia* leopardiana.³⁶⁵ Negli *Ossi*, i sei componimenti aggiunti nell'edizione Ribet del 1928 erano quasi tutti nel segno di questa figura femminile; in particolare Arletta è riscontrabile come interlocutrice in *Vento e bandiere*, forse in *Fuscello teso dal muro...* (così propone Tiziana Arvigo, secondo la quale il componimento si iscrive «sotto il suo magistero»),³⁶⁶ e nel trittico finale della quarta sezione, *I morti*, *Delta* e *Incontro*. Inoltre un'interlocutrice dai tratti arlettiani si ritrova anche in poesie già presenti nella prima edizione, quali *Il canneto rispunta i suoi cimelli...* e probabilmente anche in *Cigola la carrucola del pozzo...*, oltre che in *Vasca*, che ne presenta una situazione analoga.

La sezione intitolata *Meriggi* nella prima edizione Gobetti del 1925, diventa *Meriggi e ombre* in quella del 1928, quando si apre a includere, oltre ad *Arsenio*, i tre testi arlettiani, *I morti*, *Delta* e *Incontro*. Il meriggio assolato dominante nella maggior parte dei testi della prima raccolta ammette adesso il passaggio ad un contesto vespertino e progressivamente oscuro che si carica di forti connotazioni ctonie. Lo stesso personaggio di Arletta, “presenza assente”, si carica di tratti inferi e di una ambigua e sfuggente possibilità salvifica. Arletta è legata fin dagli *Ossi* al regno dei morti: ella è l'*Assente*, così come viene interpellata in *Incontro* (v. 9), la negazione della possibilità salvifica, la fanciulla morta giovane che nega, con la sua prematura

364 De Rosa 1998, p. 49.

365 Si vedano sul mito di Arletta nei primi libri montaliani almeno Rebay 1976, Bettarini 2009, Lonardi 1980d, Bonora 1981, Grignani 1987c, Pacca 1994, Nosenzo 1995, Lonardi 2003a e De Caro 2007.

366 Arvigo 2003, p. 77.

scomparsa, la possibilità di uno sviluppo felice, di una svolta alla vita bloccata dell'io lirico all'interno dell'arido e desolato paesaggio della prima raccolta poetica, ma allo stesso tempo è legata all'elemento temporale, al trascorrere inesorabile delle ore, che all'io lirico di *Arsenio* possono sembrare «uguali, strette in trama», ma che comunque scorrono senza posa, come emerge da *Vento e bandiere*: «Ahimè, non mai due volte configura/ il tempo in egual modo i grani! E scampo/ n'è : ché, se accada, insieme alla natura/ la nostra fiaba brucerà in un lampo» (vv. 13-16). Anche nella poesia immediatamente successiva *Fuscello teso dal muro...* emerge la questione del tempo connessa alla fugacità della vita, pur se in altra prospettiva: «la carriera/ del sole e la mia, breve». D'altronde la poesia è scandita su tre momenti emblematici, dei quali uno, quello notturno, viene omesso dal discorso e solo alluso.

Inoltre in *Cigola la carrucola nel pozzo...* la tematica temporale è legata all'elemento acquatico identificato da Casadei³⁶⁷ e si intreccia con quello della memoria e dell'inconscio, rappresentato dall'oscuro pozzo dal quale emergerebbero le fattezze sfuggenti dell'amata sulla superficie d'acqua, come fossero un ricordo; si tratta di una rivisitazione del mito di Narciso: l'io lirico, specchiandosi nell'acqua, vede se stesso e scambia il proprio volto per quello dell'amata (l'amata e chi dice io, Arletta e Arsenio, rappresenterebbero cioè l'alter ego l'uno dell'altra); in *Cigola la carrucola...* potrebbe comunque agire anche un ulteriore modello mitologico, quello di Orfeo, come ha già suggerito Lonardi, se si legge la discesa nelle tenebre dell'inconscio nella prospettiva di una analoga discesa nell'Ade da parte del poeta:³⁶⁸ l'amata e il suo ricordo, appena riconquistati, sono immediatamente perduti di nuovo.

Anche in *Delta* Arletta è strettamente connessa alla tematica memoriale, «affiori, memoria, più palese/ dall'oscura regione ove scendevi» (vv. 7-8), ma è destinata a deludere la tensione gnoseologica che anima l'io lirico, dalla quale è avvertita come parvenza continuamente sfuggente: «Tutto ignoro di te fuor del messaggio/ muto che mi sostiene sulla via» (vv. 11-12). Tutti questi elementi e questi tratti si ritrovano coerentemente intrecciati nella poesia più matura del ciclo di Arletta, *Incontro*, in cui la presenza ambiguamente salvifica della donna si realizza attraverso la metamorfosi della pianta in crini riccioluti: si tratta di un'immagine di fortissimo spessore intertestuale che

367 Casadei 1984, pp. 261-262.

368 Lonardi 1980f, pp. 193; 197.

capovolge la metamorfosi dannunziana da uomo in pianta e rimanda alla condizione dei dannati del XIII canto dell'*Inferno*, oltre che al mito di Dafne, come non manca di segnalare sempre Gilberto Lonardi.³⁶⁹ Laura Barile fra l'altro ha messo in evidenza questo legame di amore-morte provenisse dalla poesia di Robert Browning, «nella quale l'amore è il significante dell'Aldilà».³⁷⁰ Sempre Barile scrive che «Annetta-Arletta è assieme primo amore e tema filosofico».³⁷¹

Tutti questi aspetti, che in parte fanno ancora capolino ne *Il balcone*, *La casa dei doganieri* e *Stanze (Le occasioni)* e si rintracciano ancora nella *Bufera (Da una torre, Due nel crepuscolo, L'orto, Nella serra, Nel parco, Proda di Versilia)* subiscono una profonda trasformazione nella poesia estrema di Montale. Dopo l'assenza in *Satura*, Annetta ricompare con tratti affini a quelli dell'*Assente* a partire da *Diario del '71 e del '72* in testi come *Il lago di Annecy*, («Ora risorgi viva e non ci sei», v. 9), *Ancora ad Annecy* e *Annetta*, nella quale per la prima volta viene espressamente nominata nel titolo.³⁷² Proprio alla fine di questa poesia riemerge la natura sfuggente di Annetta, declinata però sotto una nuova luce, quella metafisica o filosofica del tardo Montale:

[...]
Oggi penso che tu sei stata un genio
di pura inesistenza, un'agnizione
reale perché assurda. Lo stupore
quando s'incarna è lampo che ti abbaglia
e si spenge. Durare potrebbe essere
l'effetto di una droga nel creato,
in un medium di cui non si ebbe mai
alcuna prova.

Anche gli elementi e i tratti ad essa associati subiscono un aggiornamento, o ritornano sottilmente ad indicarne l'identità: si pensi all'elemento acquatico-temporale di cui parlava Casadei, che in *Alunna delle muse* si manifesta nella «corrente» di un fiume o di un corso d'acqua; come si comprende facilmente dalla lettura della poesia, questa «corrente» non è che l'immagine del tempo:

369 *Ibidem*.

370 Barile 1990e, p. 135.

371 *Ibidem*.

372 Gezzi 2010, p. 336.

Riempi il tuo bauletto
dei tuoi carmina sacra o profana
bimba mia
e gettalo in una corrente
che lo porti lontano e poi lo lasci
imprigionato e mezzo scoperchiato
tra il pietrisco. [...]

Ella adesso non è più, o è molto meno, una figura di donna da amare, per quanto sia l'*Assente*, non appartiene più al dominio dell'eros, non è più cioè *fanciulla morta giovane*, ma «bambina». Il poeta ultraottantenne si rivolge a lei quasi con tono paternalistico e nostalgico, vedendo nell'adolescente dei suoi ricordi ormai un'«infante» assunta in una sorta di Paradiso o in una dimensione migliore nella quale ancora sopravvive:

[...] Ora l'infante là
dove si sopravvive se quella è vita
legge i miei versi zoppicanti, tenta
di ricostruire i nostri volti e incerta dice
Mah?

La figura ctonia di Arletta si trasmuta dunque nella celeste Annetta, “cara agli dei” e «assunta in cielo»:

Quando la capinera fu assunta in cielo
(qualcuno sostiene che il fatto
era scritto nel giorno della sua nascita)
certo non si scordò di provvedersi
di qualche amico del suo repertorio
scelto tra i più fidati, Albert Savarus
e la piccola Alice strappata dal suo Wonderland. [...]

Il discorso lirico tuttavia non si arricchisce come avveniva per la Clizia di *Le occasioni* e *La bufera e altro*, ma rimane sempre nel registro colloquiale del comico, proprio all'insegna di quella sublimazione del comico di cui abbiamo detto sopra togliendola da Blasucci. Annetta dunque incarna, nella sua nuova veste, la vera figura che riassume la poetica del libro è ciò spiegherebbe il motivo di collocare il suo ciclo a mo' di conclusione dell'intero canzoniere montaliano. E anche la conclusione di *Ah!*

sopra citata non fa che avvalorare questa lettura, indicando come lettrice d'eccezione e dedicataria dell'intera opera in versi la figura celeste di Annetta, che pure si sforza di leggere i «versi zoppicanti» di questa prosastica e apparentemente scarna poesia e resta «incerta» sui suoi più profondi significati.

Dopo l'esperienza dei *Diari*, in *Quaderno di quattro anni* si intensifica il numero di componimenti su questa figura femminile, che compare sempre più con il senhal di "Capinera": *Per un fiore reciso, La capinera non fu uccisa...*, *Se al più si oppone il meno il risultato...*, *Quella del faro, Morgana*.

Nella prima di queste cinque poesie, ad esempio, si legge:

Sono la capinera che dà un trillo
e a volte lo ripete ma non si sa
se è quella o un'altra. E non potresti farlo
neanche te che hai orecchio.

È chiaro il tentativo di rimodulare il tema dell'identità negata³⁷³ che compariva già negli *Ossi*, assieme al tema della fanciulla morta giovane che si affaccia a partire dal v. 1 della stessa poesia: «Spenta in tenera età/ può dirsi che hai reso diverso il mondo?». Lo stesso dicasi per *La capinera non fu uccisa...*, che si apre immaginando il momento del trapasso, non violento, di Annetta-Capinera, per poi spostare il focus sull'io lirico e sulla sua ricerca di fantasmi positivi e salvifici, quegli stessi degli *Ossi* tra i quali si cercava di identificare Arletta:

[...] Se ora
qualche fantasma aleggia qui d'attorno
non posso catturarlo per chiedergli chi sei?
Può darsi che i fantasmi non abbiano più consistenza
di un breve soffio di vento. Uno di questi rëfoli
potrei essere anch'io senza saperlo: labile
al punto che la messa in scena di cartone
che mi circonda può restare in piedi.

Lo stesso io lirico qui appare disorientato sulla propria condizione di vivente, ipotizzando di essere egli stesso un *labile fantasma*. E si noti che il lessico è ampiamente legato al mondo degli *Ossi*: «e più e più si mostrano *d'attorno*/ per troppa

373 Luperini 1984.

luce, le *parvenze*, falbe» (*Gloria del disteso mezzogiorno...*), il «*fantasma* che ti salva» (*In limine*), «Vorrei prima di cedere segnarti/ codesta via di fuga/ *labile* come nei sommosi campi/ del mare spuma o ruga». Così anche in *Se al più si oppone il meno il risultato...*, dove il faro (a cui rimanda il titolo del successivo componimento arlettiano sempre in *Quaderno di quattro anni, Quella del faro*) intermittente ricorda al lettore montaliano l'immagine della petroliera de *La casa dei doganieri (Le occasioni)*: «Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende/ rara la luce della petroliera!/ Il varco è qui? (Ripullula il frangente/ ancora sulla balza che scoscende...)», o magari al rimorchiatore e al «lampo di solfo» a esso collegato in *Delta (Ossi di seppia)*. L'atmosfera di questa poesia di *Diario del '71 e del '72* è molto vicina a queste poesie arlettiane:

[...] Già imbruniva.
 «Anche il faro, lo vedi, è intermittente,
 forse è troppo costoso tenerlo sempre acceso.
 Perché ti meravigli se ti dico che tutte
 le capinere hanno breve suono e sorte.
 Non se ne vedono molte intorno. È aperta la caccia.
 Se somigliano a me sono contate
 le mie ore o i miei giorni».

Infine, in *Morgana*, che chiude la sesta raccolta poetica ed è quindi posta in una posizione strategica, Annetta ha definitivamente subito la metamorfosi in figura pienamente celeste e salvifica, spogliata di ogni connotazione alla sfera dell'eros per divenire una figura ora filiale ora materna:

[...] Ahimè figlia adorata, vera mia
 Regina della Notte, mia Cordelia,
 mia Brunilde, mia rondine alle prime luci,
 mia baby-sitter se il cervello v'agoli,
 mia spada e scudo, [...]³⁷⁴

Nei versi finali di *Morgana* si allude anche all'apoteosi di Annetta: «Forse sarebbe bastata quella della Catastrofe,/ ma non per te che uscivi per ritornarvi/ dal

374 La Regina della Notte è l'antagonista principale di *Die Zauberflöte* di Mozart, Cordelia è la figlia buona di Re Lear, nella tragedia di Shakespeare, Brunilde è una dei protagonisti della tetralogia wagneriana *Der Ring des Nibelungen*, basata sul materiale del *Nibelungenlied* medievale. La definizione di Annetta attraverso altre figure dell'universo musicale e letterario si sposa però con il lessicalmente comico *baby-sitter*, nella direzione di un effetto di sublime del comico.

grembo degli Dèi».

La figura di Annetta-Capinera va letta all'interno di una particolare simbologia degli animali che una delle costanti di tutta la produzione in versi di Montale, fin dagli *Ossi*. In particolare, ad Annetta è attribuito un animale totemico che più volte funge da vero e proprio *senhal*, ma lo stesso discorso vale per l'io lirico, che si identifica con il merlo. Nella poesia montaliana il merlo fa la sua prima comparsa in *Da una torre (La bufera e altro)*, che si apre con questo incipit: «Ho visto il merlo acquaiolo/ spiccarsi dal parafulmine». Il volatile però comincia a rivestire il ruolo di alter ego dell'io lirico a partire da *Diario del '71 e del '72*, quando compare in *Nel cortile*: «È dalle Idi di marzo che un vecchio merlo si posa/ sul davanzale a beccare chicchi di riso e briciole», quello stesso che sembrerebbe restare beffato dai piccioni nella seconda poesia di *Altri versi*. Il merlo compare anche in *Al mio grillo (Diario del '71 e del '72)*, *Gli uccelli parlanti (Quaderno di quattro anni)*, *La solitudine (Quaderno di quattro anni)*, *Appunti (Quaderno di quattro anni)*. Le altre attestazioni sono tutte in *Altri versi: Quel bischero del merlo...*, lo «pseudo merlo orientale» di *Motivi*, il «merlo acquaiolo» de *I nascondigli II*. Si è già detto che Montale si firmava o chiamava se stesso “merlo” nell'epistolario con Drusilla Tanzi.³⁷⁵ D'altro canto il poeta non di rado si identifica con i volatili che compaiono nella sua poesia, e a tal proposito si ricordi la poesia di apertura di *Satura, Il tu*, nel quale l'uccello intrappolato sembrerebbe porsi questioni ontologiche sulla propria identità che naturalmente sono la proiezione di quelle di chi dice io: «Il male/ è che l'uccello preso nel parettaio/ non sa se lui sia lui o uno dei troppi/ suoi duplicati». Prendendo atto di quanto si è detto all'inizio del discorso su Annetta, la coppia composta da Capinera-Annetta e Merlo-Montale non è dunque altro che la riproposta, in chiave comica o del sublime comico, di quella tra Arletta e Arsenio che veniva introdotta a partire dalla seconda edizione degli *Ossi* nel 1928.

³⁷⁵ Montale-Tanzi-Tiozzi, *passim*.

3.4. Un poeta teologo: il filone escatologico-metafisico.

La concentrazione di testi a carattere metafisico e riflessivo nella prima parte di *Altri versi* segna una svolta importante nella costruzione del libro poetico all'interno della produzione montaliana. Da *Satura* al *Quaderno di quattro anni* le poesie erano opportunamente disposte secondo un sistema di alternanze che seguiva il principio della miscellanea, mostrando fin da allora la capacità di saper «giustapporre generi poetici completamente diversi e in stridente contrasto tra loro».³⁷⁶ Se da un lato i *Diari* e il *Quaderno* mostravano un primo passo verso l'unitarietà strutturale, con la progressiva tendenza a una caduta della partizione interna in sezioni, è pur sempre vero che in entrambe le raccolte vigeva ancora un principio di mescolanza e di varietà tematica e di genere, con «l'esistenza di ulteriori legami, più o meno evidenti o sotterranei, specie tra testi contigui».³⁷⁷ Al contrario in *Altri versi* l'intervento degli editori Contini e Bettarini,³⁷⁸ con la conseguente bipartizione che agisce su un piano tematico e formale a un tempo,³⁷⁹ sembrerebbe portare a compimento quella tendenza all'unitarietà che si era timidamente fatta strada dopo *Satura*. Ne consegue che la prima sezione, nella quale si raccolgono poesie prevalentemente brevi e di tipo riflessivo, sembra costituire quasi un monologo continuo e ininterrotto di un io lirico che si interroga sulle questioni dell'esistenza e sulla natura dell'universo e che costituisce la «tematica metafisico-religiosa» di cui scrive De Rosa.³⁸⁰

Uno degli aspetti che più sembrerebbero preoccupare il poeta è la ricerca di una verità verso la quale l'uomo appare proteso, ma che non può mai dare risultati positivi, perché ontologicamente sfuggente, opaca:

Amici, non credete agli anni-luce

376 Castellana 2009, p. LXVIII.

377 Gezzi 2010, p. CXVIII.

378 OV, p. 835; *Montale-Contini*, pp. 268-279; Bettarini 2005.

379 Barile 2003, p. 401.

380 De Rosa 2000, p. 415.

al tempo e allo spazio curvo o piatto.
La verità è nelle nostre mani
ma è inafferrabile e sguiscia come un'anguilla.
Neppure i morti l'hanno mai compresa
per non ricadere tra i viventi, là
dove tutto è difficile, tutto è inutile.

In questa poesia emblematica, il poeta si rivolge ai lettori con una confidenzialità che ricorda l'incipit de *I limoni (Ossi di seppia)*: «Ascoltami...».³⁸¹ Significativo è che nel suo discorso poetico Montale adoperi un lessico sempre più astratto e scientifico: non solo il classico anno luce, che risale alla fisica ottocentesca e alle prime misurazioni astronomiche di valore scientifico, ma anche un'allusione più o meno esplicita alla fisica di Einstein e alla teoria della curvatura dello spazio all'interno della teorizzazione della relatività. Il fatto che il poeta inviti il lettore a non credere a quelli che ormai erano diventati capisaldi della scienza non va inteso come un rifiuto della prospettiva scientifica del cosmo, piuttosto questo atteggiamento va letto come un invito a non perdere di vista una visione umanistica e relativamente antropocentrica, con tutti i difetti e le approssimazioni che essa comporta; un invito in negativo a dedicarsi anche alle scienze dell'anima e alla cultura ufficiale, portatrice di un'altra verità, forse anche più profonda e più vicina a comprendere l'uomo e il suo mistero: «La verità è nelle nostre mani/ ma è inafferrabile e sguiscia come un'anguilla». Non occorre cercare la verità ai confini dell'universo, smarrirsi tra galassie e nebulose per comprendere il senso del cosmo e il significato dell'esistenza umana: una verità, se c'è, è molto più vicina a noi di quanto sembri, nonostante essa sia costantemente sfuggente, relativa, contraddittoria.

La poesia immediatamente successiva, nella quale fa capolino Annetta sotto le spoglie della capinera, avvalora quanto detto sopra:

Il big bang dovette produrre
un rombo spaventoso
e anche inaudito perché non esistevano orecchie.
Queste giunsero solo
dopo molti milioni di millenni.
Verità indiscutibile
che ci riempie di letizia
fatta eccezione per te mia capinera
che avevi stretto col tempo

381 Cataldi-d'Amely 2003, p. 12; Candela 2023, p. 55.

un patto d'inimicizia
e l'hai rispettato perché forse
ne valeva la pena - chi può dirlo?

La verità della scienza, la quale afferma che l'universo è stato generato da un enorme scoppio primordiale, è senza dubbio «indiscutibile», ma non tutti appaiono soddisfatti dall'apprendere questo principio: non lo è la capinera-Annetta, né il poeta che ne è alter ego maschile, in accordo con quanto affermato nella poesia precedente. La rievocazione di Annetta in questo punto non è casuale: nell'ultima raccolta poetica, Annetta assume sempre più i tratti cliziani della portatrice di una cultura umanistica, seppur in piccolo, in quanto lettrice di romanzi (non solo Balzac e Carroll, ma anche la narrativa di consumo del *Far West*) e di altre opere letterarie (la Bibbia, come abbiamo già visto in *Ah!*).³⁸² Senza voler per forza indicare una figura paradigmatica in un'intellettuale a tutto tondo come poteva essere Irma Brandeis, Montale ci pone innanzi il modello della lettrice Annetta, che non si accontenta della verità della scienza ma la ne ricerca un'altra, più vicina a comprendere il senso ultimo dell'uomo, nei libri, ossia nelle opere dell'uomo stesso.

La presenza di una tematica scientifica nella poesia montaliana e quindi di un connubio tra letteratura e scienza potrebbe ricondurre al modello di Calvino, in particolare quello delle *Cosmicomiche* (1965) e di *Ti con zero* (1967), come evidenziato da John Butcher a proposito di *Satura*.³⁸³ Se non sono rintracciabili sicure riprese testuali in *Altri versi*, si deve convenire che la riflessione "scientifica" nell'ultima raccolta è molto più intensa di quella sparpagliata nei libri poetici precedenti.

Il discorso di questo io lirico cogitabondo però non si arresta sul piano scientifico e non guarda solo alla problematica dell'universo. Anzi, quasi riprendendo i punti nevralgici del pensiero filosofico che arriva almeno fino a Kant, oltre a interrogarsi sulla natura del cosmo, si pone anche il problema della natura di un dio e sul senso ultimo dell'uomo e della vita (il problema dell'anima fino a Kant).

Emblematica è la poesia *Il grande scoppio iniziale...*, nella quale la tematica cosmologica si unisce alla riflessione sul divino:

³⁸² Si vedano i già citati De Caro 2005 e De Caro 2007.

³⁸³ Butcher 2007, pp. 166-185.

Il grande scoppio iniziale
non dette origine a nulla di concreto.
Una spruzzaglia di pianeti e stelle,
qualche fiammifero acceso nell'eterno buio?
L'Artefice supremo era a corto di argomenti?
C'è chi lo pensa e non lo dice,
c'è chi pensa che il pensiero non esiste.
E che più? Forse l'Artefice pensa
che gli abbiamo giocato un brutto tiro.

Allo sprezzante ridimensionamento della creazione dell'universo («nulla di concreto», «una spruzzaglia», «qualche fiammifero acceso nell'eterno buio») della prima parte della poesia, si accompagna una sorta di satira della figura dell'Artefice, figura che torna spesso nella poesia da *Satura* in poi, seppur con diverse definizioni, ora come Demiurgo, ora come burattinaio o direttore di teatro. Qui la divinità viene maliziosamente definita come poco creativa, dubbiosa e sospetta di aver subito un torto dal genere umano.

In un testo poco distante nella raccolta, *L'oboe*, ritorna questa figura ancora con tratti di ridicolo, colta in dubbio e:

Talvolta il Demiurgo, spalla di Dio e Vicerè quaggiù,
rimugina su quali macchinazioni
gli attribuiscono i suoi nemici
[...]
Un giorno forse potrò vedere anch'io,
oggi possente e cieco, il mio padrone
e nemico ma penso che prima si dovrà inventare
una cosa da nulla, il Tempo, in cui
i miei supposti sudditi si credano sommersi.

La parte successiva della poesia riporta il discorso di questo Demiurgo sottostante alla divinità suprema, definita leopardianamente «padrone/ e nemico», e teso a ridimensionare ironicamente «una cosa da nulla» come il tempo, nel quale immergere i suoi futuri sudditi, gli esseri umani.

In *Satura* la presenza di questa figura divina emergeva in testi come *La morte di Dio*, *Götterdämmerung*, *Dialogo*, *Realismo non magico*, *Tempo e tempi*, *Nell'attesa*, *Qui e là*, *Cielo e terra*, *Sono venuto al mondo...* In quest'ultima poesia, in particolare, si legge nella quarta delle cinque strofe che la compongono:

Le infinite chiusure e aperture
possono avere un senso per chi è dalla parte
che sola conta, del burattinaio.
Ma quello non domanda la collaborazione
di chi ignora i suoi fini e la sua arte.

Qui il demiurgo assume la funzione metaforica di «burattinaio»³⁸⁴, che molto ricorda l'angelo marionettista in Rilke, *Elegie Duinesi*, IV vv. 55-57:

... dort als Spieler
ein Engel hinmuß, der die Bälge hochreißt.
Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel.³⁸⁵

... lì come burattinaio
un angelo dovrebbe venire, che sollevi di colpo il manichino.
Angelo e burattino: allora è finalmente spettacolo.
(traduzione mia)

L'accostamento tra Montale e Rilke è stato d'altro canto già proposto da Elena Santagata a proposito de *L'angelo nero*, sempre in *Satura*.³⁸⁶ La stessa Santagata si esprime con parole chiare sull'influenza che Rilke, e la tradizione lirica tedesca che risale almeno a Hölderlin, ha apportato alla costituzione della concezione metafisica dell'ultimo Montale, come prosecuzione del discorso iniziato nelle tre raccolte precedenti:

Sembra possibile che il modello di Rilke, a sua volta influenzato dalla concezione di Hölderlin, abbia agito sulla nuova fisionomia del divino che si profila nella quarta raccolta: da un lato la figura dell'angelo rilkeano ha numerosi tratti in comune con l'"angelo nero" di Montale, dall'altro le "divinità in incognito" sono, per stessa ammissione del poeta, le "divinità terrene" di Hölderlin. Bisogna mettere in luce che, in *Satura*, la riflessione a proposito del divino sembra costituire il punto di cesura più forte con la produzione precedente.³⁸⁷

Se però è vera questa continuità metafisica con gli *Ossi*, le *Occasioni* e la

384 Castellana 2009, p. 235, n. 15.

385 Rilke 1994, p. 62.

386 Santagata 2022, pp. 87-99.

387 Ivi, p. 92.

Bufera,³⁸⁸ è anche vero che le presenze femminili che incarnavano la divinità, almeno fino a *Satura* (penso a *Divinità in incognito*, tra tutte), si fanno progressivamente sempre meno metafisiche e sempre più quotidiane, mentre il discorso più strettamente filosofico-religioso si concentra su un'entità divina astratta che non sembra corrispondere al dio di nessuna religione confessionale e che assume tanto i tratti del dio buono evangelico, quanto quelli del dio tremendo dell'Antico Testamento e della lirica di Emily Dickinson, dell'entità metafisica indifferente e forse maligna di memoria leopardiana e del *trickster* shakespeariano, anche attraverso la mediazione del pascaliano *deus absconditus*, in particolare identificabile nel ruolo del Duca di *Measure for Measure*, secondo la consueta metafora teatrale.³⁸⁹ Questa divinità permane ancora in *Altri versi*, presentandosi in variazioni non dissimili da quelle del burattinaio, dell'artefice, del demiurgo che lo caratterizzano già nelle tre raccolte precedenti, nelle quali è già uno dei protagonisti della grande lirica della vecchiaia di Montale e uno degli interlocutori privilegiati.

388 D'altro canto, occorre sottolinearlo, la poesia di Montale è stata poesia-pensiero fin dalle origini, per cui si vedano Barile 2017b, Orlando 2001c, a proposito dell'impatto del razionalismo di Šestov e del pensiero di Bergson negli *Ossi di seppia*. Su questo aspetto si veda anche Candela 2023, pp. 36-38.

389 Si ricordino nella prima parte di *Altri versi* le poesie *L'allegoria* e *Lo spettacolo*, che sfruttano la suddetta metafora drammaturgica.

3.5. Intertestualità in *Altri versi*.

La presenza di riferimenti intertestuali è un altro degli aspetti peculiari della poesia montaliana fin dalle origini. Innumerevoli sono stati i contributi della critica su questo settore di studi, specialmente riferiti alle prime tre raccolte.³⁹⁰ Da *Satura* in poi si assiste inoltre a un nuovo tipo di intertestualità, l'introduzione della parodia e soprattutto dell'autoparodia, per mezzo dell'autocitazione di versi o sintagmi ricavati dalle prime tre raccolte. In questa sede non occorre richiamare nuovamente tutte le occorrenze già illustrate nel secondo capitolo, dove venivano richiamate a proposito di ciascun testo nel commento alla raccolta; qui mi limiterò dunque a discutere sulle presenze più significative in *Altri versi*, a cominciare da Dante.

Il rapporto con Dante è significativo per Montale fin dagli *Ossi*. Come evidenziava Mengaldo a proposito della prima raccolta, Montale riprendeva da Dante «intere serie verbali [...] e poi tutti quei vocaboli che in Dante indicavano in genere petrosità, aridità, asprezza e violenza, arsura, viluppo, impaludamento, insomma le qualità disforicamente più caratterizzanti del mondo infernale».³⁹¹ Questa presenza non viene meno neppure dopo³⁹² ed è molto interessante rilevare che in un'intervista rilasciata a Giorgio Zampa nel 1975, quindi a un'altezza cronologica molto vicina a quella di *Altri versi*, Montale, ammettendo il debito con la critica crociana, ricordasse l'importanza di Dante nella sua formazione di poeta:

390 In questa sede vanno almeno ricordati Arvigo 2001, per il commento (senza testi) all'intera raccolta degli *Ossi di seppia*, decisamente indirizzato verso la ricerca di fonti e richiami intertestuali, i contributi raccolti in Barile 1990a sulla presenza della poesia anglosassone, e quelli contenuti in Lonardi 1980a, specialmente Lonardi 1980c e Lonardi 1980d, i commenti alla *Bufera e altro* in Campeggiani-Scaffai 2019, a *Diario del '71 e del '72* in Gezzi 2010 e quello al *Quaderno di quattro anni* in Bertoni-Gallerani 2015, mentre per quel che riguarda *Satura* si veda il volume interamente dedicato all'intertestualità in Butcher 2007. Sulla presenza di allusioni al mondo della musica sono ormai classici della letteratura scientifica Biasin 1985, relativamente agli *Ossi di seppia* e all'incidenza della musica nuova sulla raccolta del 1925, e Orlando 1998, fondamentale per quanto riguarda le allusioni provenienti dai libretti d'opera.

391 Mengaldo 1995, p. 646.

392 Si veda a tal proposito Blasucci 2002c.

Quand'ero giovane e appena m'accostavo alla lettura di Dante, un grande filosofo italiano mi aveva ammonito di stare attento, appunto, alla lettera e di trascurare ogni oscura glossa. Nel poema dantesco, diceva il filosofo, c'è una fabbrica, un'impalcatura che non appartiene al mondo della sua poesia, ma ha una sua funzione pratica. Tale impalcatura è composta coi materiali che Dante trovò nel suo tempo e che permettevano abitazioni prefabbricate; materiali teologici, filosofici, fisici, astronomici, profetici, leggendari che non hanno più rispondenza in noi. Essi ci mostrano in Dante l'uomo dell'età di mezzo, irretito da pregiudizi non sempre disformi dalla scienza d'allora ma certo muti, privi di significato per l'uomo d'oggi. Ma sull'enorme fabbrica si arrampica un'efflorescenza di campanule o di altri vegetali che sono la poesia dantesca, poesia fuori del tempo come ogni vera poesia e tale da farci accogliere Dante nel Pantheon dei poeti sommi se non proprio nel cielo dei grandi veggenti.³⁹³

In *Altri versi* certo questa presenza in parte si assottiglia, anche all'insegna di quel monostilismo di cui tratteremo nel paragrafo seguente, ma non scompare del tutto; anzi se viene meno la presenza dantesca in quanto a modello di stile, Dante e la sua *Commedia* diventano oggetto di citazione, magari anche con una punta di ironia parodica:

C'è chi tira a pallini
e c'è chi spara a palla.
L'importante è far fuori
l'angelica farfalla.

È questo il primo dei due *Appunti* contenuto nella prima sezione di *Altri versi*, un epigramma che ha molti tratti anche della filastrocca e non sembra particolarmente impegnativo nella sua organizzazione strutturale; anzi direi che l'intero componimento si regge sulla citazione dantesca dell'ultimo verso: «Non v'accorgete voi che noi siàn vermi/ nati a formar l'angelica farfalla/ che vola ala giustizia senza schermi?». Si tratta di una terzina contenuta in *Pur.* X, 124-126³⁹⁴ nella quale si pone una metafora relativa all'anima, dapprima vista come verme o bruco nella sua forma terrena e vincolata al corpo mortale, e destinata a trasformarsi in «angelica farfalla» nel momento della sua assunzione in paradiso. Il fatto che nel suo epigramma Montale intenda far fuori questa

393 SM 1, p. 2682.

394 Si adotta l'edizione di Inglese 2016.

«angelica farfalla» la dice lunga sul tono semiserio che domina in gran parte delle poesie di *Altri versi*: eppure la comicità non esclude un controcanto tragico, alla luce di quello che potremmo definire un *bifrontismo montaliano*, dominante a partire da *Satura* e per mezzo del quale spesso il tragico rivela risvolti ridicoli, grotteschi o bassi e il comico nasconde un fondo amaramente drammatico o spietatamente nefasto.

Ben più di Dante, *Altri versi* però sembra inscrivere la sua parabola nel segno di John Donne e della poesia metafisica. In una recensione del 1953 dedicata alle *Rime sacre* nella traduzione di Enzo Giachino, Montale scrive del poeta inglese: «È un metafisico come lo furono il Góngora e tanti petrarchisti religiosi, un poeta insieme sensuale e cerebrale, ingenuo e concettistico: un tipico figlio della musa barocca del miglior Seicento».³⁹⁵ Per la verità questo breve e sommario giudizio (il resto della recensione riguarda nello specifico la traduzione di Giachino) non rende giustizia dell'interesse mostrato da Montale per Donne. Altrove, in *Esposizione sopra Dante* (1965), pur non richiamandolo direttamente, accosta le qualità della *Commedia* a quelle della poesia metafisica:

una indiscutibile unità è data dalla concretezza delle immagini e delle similitudini dantesche e dalla capacità del poeta di rendere sensibile l'astratto, di rendere corporeo anche l'immateriale. È una qualità che si riscontra anche nei poeti metafisici inglesi del Seicento, tra i quali si trovano anche mistici che non leggevano Dante o non potevano leggerlo nella sua lingua.³⁹⁶

A Ida Campeggiani si deve l'individuazione di alcune allusioni intertestuali a John Donne, limitatamente a *La bufera e altro*, in particolare in componimenti quali *Voce giunta con le folaghe*, *Ballata scritta in una clinica* e *Iride* e nell'elaborazione di simili immagini di matrice religiosa e cristiana.³⁹⁷ Il trattamento che però adesso Montale fa dell'allusione donniana è completamente diverso, e in linea con la nuova maniera "comica" viene prediletto l'aspetto ironico e la predilezione di punti di vista stranianti, del discorso concettoso e inusuale, anche attraverso un inaspettato uso di metafore. Il testo che in questo senso risulta più significativo, tra quelli di *Altri versi*, è

395 SM 1, p. 1519.

396 Ivi, p. 2681.

397 Campeggiani 2015.

Le pulci, che non si limita all'allusione intertestuale, ma si dispone a vera e propria riscrittura della poesia donniciana *The Flea* (La pulce). Di seguito il testo integrale:³⁹⁸

Marke but this flea, and marke in this
How little that which thou deny'st me is;
Mee it suck'd first, and now sucks thee,
And in this flea our two bloods mingled bee;
Thou know'st that this cannot be said
A sinne, nor shame, nor loss of maidenhead,
Yet this enjoyes before it wooe,
And pamper'd swells with one blood made of two,
And this, alas, is more than wee would doe.

Oh stay, three lives in one flea spare,
Where wee almost, yea more than maryed are:
This flea is you and I, and this
Our marriage bed, and marriage temple is;
Though parents grudge, and you, w'are met,
And cloystered in these living walls of Jet.
Though use make you apt to kill mee,
Let not to that, selfe-murder added bee,
And sacrilege, three sins in killing three.

Cruell and sodaine, hast thou since
Purpled thy naile, in blood of innocence?
Wherein could this flea guilty bee,
Except in that drop which it suckt from thee?
Yet thou triumph'st, and saist that thou
Find'st not thy selfe, nor mee the weaker now;
'Tis true; then learne how false, feares bee:
Just so much honor, when thou yeeld'st to mee,
Will wast, as this flea's death tooke life from thee.

Nella poesia di John Donne l'io lirico invitava la sua interlocutrice a notare una pulce che aveva dapprima morso il poeta e ora fa lo stesso con la sua donna, fondendo al suo interno il sangue di entrambi e così compiendo una sorta di coito dislocato, senza provocare vergogna o perdita di verginità («nor shame, nor loss of maidenhead»). La pulce diventa così sinolo che racchiude in un'unità le essenze vitali dei due amanti e per questo l'io lirico prega l'interlocutrice di non uccidere la pulce, che ora è simbolo del loro matrimonio e del loro letto matrimoniale; nella terza e ultima strofa però la donna ha già schiacciato l'insetto, provocando le rimostranze del poeta, il quale in una *pointe*

398 Serpieri-Bigliazzi 2007, pp. 110-112.

finale la invita a non temere di concedersi sessualmente a lui, visto che ormai la loro unione si è compiuta nella pulce ed ella non deve più temere per il suo *honor* più di quanto la morte della pulce non l'abbia privata di vita.

Nell'operare sul testo donniano, Montale ripropone in forma di domanda alla sua interlocutrice la situazione della poesia di John Donne, opportunamente richiamato con il riferimento all'«aureo Seicento» che segna una cesura nel componimento:

Non hai mai avuto una pulce
che mescolando il suo sangue
col tuo
abbia composto un frappé
che ci assicuri l'immortalità?
Così avvenne nell'aureo Seicento.
Ma oggi nell'età del tempo pieno
si è immortali per meno
anche se il tempo si raccorcia e i secoli
non sono che piume al vento.

Va notato che Montale sposta sul tasto dell'immortalità il focus che nella poesia di Donne era invece sull'*honor*, reinterpretando la fonte all'insegna della potenzialità eternatrice della poesia sulla base di una possibile e diversa lettura dell'ambivalente verso finale: «as this flea's death tooke life from thee», laddove il senso del costruito era quello di giustificare l'unione carnale tra l'io lirico e la sua donna, in quanto la loro unione era già avvenuta e per il fatto che, alle proteste del poeta, l'interlocutrice avrebbe risposto che la morte della pulce non aveva arrecato nessun danno a entrambi, motivo per il quale anche la loro unione non avrebbe comportato disonore; il verso finale però può anche essere inteso nel senso che la vita che la pulce avrebbe preso dalla donna è quella stessa vita che permette di eternizzare nella poesia l'intera, apparentemente futile, vicenda.

La seconda parte della poesia di Montale, corrispondente con gli ultimi quattro versi, spostando l'attenzione alla contemporaneità, l'«età del tempo pieno», più che ribaltare quello che già era un testo profondamente intriso di ironia, sembra volerne imitare lo stesso percorso logico e la referenzialità ambivalente: difficile dire a cosa Montale alludesse con «si è immortali per meno», ma l'oggetto della sferzata potrebbe essere rintracciato nelle facili possibilità di successo ottenibili per mezzo dalla

televisione o da altri mezzi di comunicazione di massa, rispetto al difficile mestiere del poeta. Si tratterebbe dunque, per dirla con Genette, più di una sorta di *imitation* che di una parodia in senso stretto.³⁹⁹ Montale, a ben vedere, da *Satura* in poi e ancora fino ad *Altri versi*, esplora tutti i possibili meccanismi intertestuali descritti dal critico francese, dalla citazione all'allusione, dalla trasformazione parodica all'imitazione, fino al *pastiche* (comprese le forme dell'autoparodia e dall'autocitazione). L'intertestualità montaliana è quindi molto ampia e variegata nelle sue soluzioni tecniche e formali e non riguarda la sola allusività.

A proposito di quest'ultimo caso, sempre *Le pulci* ci introduce a un ultimo argomento di rilievo, l'allusione musicale, o più nello specifico ai libretti d'opera, uno degli elementi peculiari della poesia montaliana almeno dalle *Occasioni*. È stato Francesco Orlando a trattare ampiamente ed esaustivamente l'argomento, il quale, riprendendo a sua volta Pasquali e il Bloom di *The Anxiety of Influence* (1973), scrive:

più che di *emulatio*, si potrebbe parlare di contesto del superamento, nel quadro dell'«arte allusiva», secondo l'espressione di Pasquali, che mentre presuppone nel lettore la competenza necessaria per la comprensione dei riferimenti, segnali di una *Weltanschauung* propria di altri autori, del pari esprime chiaramente il suo rifiuto e la dichiara, magari, improponibile del presente. È un pretesto, insomma, per la definizione di un proprio mondo e di un'ideologia; senza che si assista a un confronto, come sarà poi, situazionale, e tematizzato.⁴⁰⁰

In effetti il discorso riguarda non solo la citazione musicale e si potrebbe espandere perfettamente alla situazione de *Le pulci*, dove appare evidente il complesso «del superamento» per mezzo della riscrittura o imitazione. In questa poesia l'ultimo verso, «non sono che piume al vento», è un evidente rimando alla celebre aria del III atto del *Rigoletto* verdiano, «La donna è mobile/ qual piuma al vento...». Sempre in *Altri versi* altre allusioni musicali sono più scopertamente tratte da Massenet ne *I nascondigli*: «un tema che più tardi riascoltai/ dalle labbra gentili di una Manon in fuga [...] Solo la voce di Manon, la voce/ emergente da un coro di ruffiani» e poi nella seconda strofa: «Il solito uccellino color lavagna/ ripete il suo omaggio a Massenet» a sua volta una autocitazione da *Annetta*, in Diario del '71 e del '72: «Altra volta salimmo

399 Genette 1982, p. 41.

400 Orlando 1998, p. 108.

fino alla torre/ dove sovente un passero solitario/ modulava il motivo che Massenet/ imprestò al suo Des Grieux.» Si tratta spesso di riferimenti facili, che non richiedono una particolare rielaborazione o una difficoltà nel coinvolgere il lettore alla ricerca del riferimento; come puntualizza infatti Orlando: «in Montale non c'è un lettore-modello: l'operazione riduce il testo (lo riassume) e in qualche modo riduce anche il lettore, a cui viene fornito tutto; si tratta di un'operazione iper-denotativa, per la banalità dei luoghi citati e l'evidenza con cui sono riportati; come risultato, la stessa arte allusiva viene svilita».⁴⁰¹ E ciò non può che concordare con le modalità apparentemente disimpegnate e disilluse della scrittura montaliana nelle raccolte estreme.

401 Ivi, p. 112.

3.6. Monostilismo e lessico in *Altri versi*.

La critica stilistica ha apportato fondamentali contributi specialmente per quanto riguarda le prime tre raccolte montaliane, a partire dal famoso saggio del 1933 di Gianfranco Contini sugli *Ossi di seppia*, nel quale si spostava per la prima volta l'attenzione dall'aspetto contenutistico e filosofico a quello stilistico.⁴⁰² Giù Testa rilevava che il plurilinguismo dominante in *Satura* e in *Diario del '71 e del '72* subisce un progressiva modifica dai *Quaderni* fino a *Altri versi*:

Con *Altri versi* si assiste forse ad un sensibile, anche se non radicale, mutamento nei confronti delle coordinate linguistiche precedentemente descritte. [...] È come se si affermasse un procedere linguistico più piano e conservativo [...] e un tono sempre più sliricato che non avverte più neppure il bisogno di creare contrasto tra piani verbali diversi parallelamente al disfarsi delle strutture metriche e al recupero di rime quasi “gettate lì” con un gesto tra il disincantato e il divertito [...].⁴⁰³

In verità è proprio questa la formula dell'ultima metamorfosi stilistica montaliana, la realizzazione di quel tono «sliricato» a cui tende la sua lirica da *Satura* in poi e che si realizza in una forma ormai manierata, «piana e conservativa». Una forma che trova giustificazione anche nell'oggetto delle poesie, persino in quelle figure femminili come Clizia e Annetta, «un tempo creature mitologiche, solenni o crepuscolari, e ora altrettanto indimenticabili cari rottami spiaggiati nella memoria, in uno spazio senza tempo e senza miti».⁴⁰⁴

Si è accennato all'inizio di questo capitolo al fatto che alcuni studiosi abbiano evidenziato una tendenza, o almeno una virata di Montale verso il monostilismo per quel che riguarda *Altri versi*. In particolare è nel densissimo articolo di Francesco De Rosa che ritroviamo espresso in breve questo tratto, un passo che vale la pena riprodurre

⁴⁰² Contini 1974b. A questo seguirono, a ridosso della pubblicazione de *Le occasioni* e de *La Bufera altri* due rispettivi saggi, Contini 1974c e Contini 1974d.

⁴⁰³ Testa 2016, p. 102.

⁴⁰⁴ Zublena 2019, p. 185.

interamente:

Un altro elemento che unifica le due sezioni è la lingua: esclusi pochi testi satirici o comunque visibilmente entro l'orbita di *Satura* (anche perché di datazione alta, a volte coeva a quel libro), *Altri versi* pare caratterizzato, rispetto al plurilinguismo pluristilistico del quarto Montale, da un più parco e selettivo monolinguismo, che ritaglia una zona lessicale omogenea, media, né colloquiale né aulica, ma ricca ad es. di termini concettuali astratti, e ricostruisce entro questa zona, e per così dire su scala ridotta, registri tonali differenti. A questo proposito, anche un dato in apparenza contrario come la ricchezza di forestierismi si inserisce coerentemente in questa strategia monolingvistica di fondo, poiché il loro uso è per lo più non comico-satirico ma referenziale, ad es. ragionativo o descrittivo. Osservare la nuova e compatta (più che nel *Quaderno di quattro anni*, almeno a prima vista) fisionomia linguistica di *Altri versi*, impone uno sguardo generale sullo stile anch'esso nuovo che caratterizza in gran parte il libro. Un po' come nel *Quaderno di quattro anni*, le punte comiche sono in minoranza, a vantaggio di una bipartizione in uno stile medio, che è quello dei testi meditativi (passibile come si è detto di messe in scena fantastico-ironiche), e uno stile alto, usato soprattutto per la rievocazione e la celebrazione di Annetta e, ancor più, di Clizia. La distanza tra i due è però ridotta, certo molto minore di quella che intercorrerebbe in una gerarchia stilistica tradizionale, che peraltro Montale ha eliminato fin dagli *Ossi di seppia*, ricostituendo un personale stile "tragico" che poi ha a sua volta smantellato in *Satura*. Contano di più, a quest'altezza cronologica, le premesse comuni, quali la lingua dalle limitate escursioni tonali (se non lessicali), il suo saldo radicarsi nel quotidiano medio e nel concettuale astratto, la sua sintassi non complicata. E magari conta altrettanto una premessa negativa comune, cioè l'assenza di motivazioni satiriche (se non circostanziate a certi obiettivi polemici, come la «malefica / invenzione del tempo» in *Tempo e tempi II*, le «fandonie / di cui siamo imbottiti» in *Credo*), in altri termini la funzione costruttiva, e non polemica e distruttiva, assegnata al discorso poetico, che si tratti di meditazione, di interrogazione senza risposta o di celebrazione apodittica.⁴⁰⁵

Questo discorso «ragionativo o descrittivo», in stile colloquiale o medio, senza grandi *tour de force* stilistici o la ricerca di particolari *apax* che paiono ora farsi avanti come per caso, questa tendenza a un linguaggio astratto, a tratti scientifico caratterizza la cifra stilistica di *Altri versi*. Occorre però in questa sede scendere più in profondità e rilevarne le componenti essenziali e ricorrenti. Il lessico (e l'intero discorso) di *Altri versi* infatti presenta proprio delle costanti quali la presenza di un lessico culinario, il

405 De Rosa 2000, p. 420.

lessico teatrale, quello metafisico-scientifico, da cui va distinto invece uno più propriamente attinente al sacro, e infine la presenza costante di un lessico animale, spesso relativo a figure totemiche, e che è già uno dei tratti essenziali del poeta fin dai tempi di *Ossi di seppia*, in particolare per quanto riguarda i volatili (si ricordino l'upupa, la pavoncella, i merli, il falchetto, delle poesie più famose)⁴⁰⁶ e non solo quelli (le formiche di *Merigiare pallido e assorto...*, i conigli nel quarto componimento di *Sarcofaghi*, le lepri di *Egloga...*).

Più nello specifico, il lessico **culinario** era già una dominante di *Satura* e veniva introdotto in un testo estremo de *La Bufera e altro*, quel *Sogno del prigioniero* che chiudeva la raccolta del 1956 precludendo all'esperienza poetica degli anni 60 fino alla pubblicazione del quarto libro nel 1971. In *Altri versi* il lessico legato al cibo e alla tavola annovera termini come «frappé» (*Le pulci*), «cacciucco» (*Prosa per A. M.*), «zuppa» (*Se l'universo nacque...*), «la buridda di cui ci nutriamo/ quando sediamo a tavola» (*Si può essere a destra...*), «pot pourri» (*Quando il mio nome apparve in quasi tutti i giornali...*), «banchetto» (due occorrenze), «il consommé allo Sherry, il salmone, gli asparagi/ da prender con le molle, il Roederer brut», «Il cuoco» (*Nixon a Roma*), «morire sullo spiedo» (*Ottobre di sangue*), «il tè coi buccellati» (*Una visita*).

Di grande importanza metaforica è invece il lessico **teatrale**, legato alla visione poetico-metafisica dell'universo: «spettacolo» (*Prosa per A. M.*), «i comprimari», «i souffleurs nelle buche» (*L'allegoria*), «qualche replica», «l'aumento delle prenotazioni», «gli abbonati alle prime» (*L'avvenire è già passato da un pezzo...*), «un posto di loggione» (*Tempo e tempi II*), «Il suggeritore giù nella sua nicchia/ s'impappinò di certo in qualche battuta/ e l'Autore era in viaggio e non si curava/ dell'ultimo copione contestato/ sin da allora e da chi?» (*Lo spettacolo*, vv. 1-5), «il cabaret» (*Colui che allestì alla meno peggio...*), «un bardo», con chiaro riferimento all'appellativo tributato a Shakespeare (*Se l'universo nacque...*), «gli astronomi o piuttosto/ falsettanti» (*Quando il mio nome apparve in quasi tutti i giornali...*), «c'era un teatro già illustre», «il traduttore mancato portò sulla piccola scena/ un suo dramrone storico del quale in robone ducale/ fu interprete l'Andò e andò malissimo/ tanto che quando apparve la nota mèche al proscenio/ un grido di bulicciu!» (*Càffaro*), «In un teatro-baracca si

406 Candela 2023, pp. 175-176.

riesumava/ una noiosa farsa dell'aureo Cinquecento» (*Sono passati trent'anni, forse quaranta...*), «un trabocchetto» (*Ho tanta fede in te...*), «commedie o farse» (*Clizia dice*), «repertorio» (*Quando la capinera...*). La metafora teatrale risale almeno all'attenta lettura dei drammi di Shakespeare, fra l'altro chiamato in causa in *Se l'universo nacque...*, che costella le sue scene di giochi linguistici e allusioni all'atto stesso della recitazione e talvolta anche agli aspetti tecnici dell'organizzazione drammaturgica.

Il lessico **metafisico-scientifico** in realtà investe le macrostrutture della poesia di *Altri versi*, non limitandosi alle sole occorrenze ma facendo da bastimento all'intera struttura discorsiva di molte poesie, al loro tono meditativo e problematico, al contenuto essenzialmente filosofico: «Tra l'orrore e il ridicolo il passo è un nulla» (*Prosa per A. M.*), «il noioso evento» (*Motivi*), «anni-luce, al tempo e allo spazio curvo o piatto», «La verità» (*Amici, non credete agli anni-luce...*), «Il big bang» (*Il big bang dovette produrre...*), «l'avvenire è già passato da un pezzo» (*Rimuginando*), «se vogliamo supporre/ che il mondo materiale non sia pura illusione» (*La buccia della Terra è più sottile...*), «Il senso del costruito» (*L'allegoria*), «Il grande scoppio iniziale», «Una spruzzaglia di pianeti e stelle» (*Il grande scoppio iniziale...*), «il tempo-spazio», «una sola entità», «la parola esistere» (*Tempo e tempi II*), «l'universo» (*Se l'universo nacque...*), «l'Essere» (*Si può essere a destra...*), «Giove», «la scienza» (*Gioviana*), «suono delle Sfere», «filosofi e teologi» (*Quando il mio nome apparve in quasi tutti i giornali...*), «il filosofo» (*All'alba*), «Universo» (*Monologo*), «un lampo d'oltremondo», «quell'immenso cascame in cui viviamo», «l'oltrevita» (*Ho tanta fede in te...*), «Quando la realtà si disarticola» (*Interno/esterno*), «big bang», «l'attributo di essente» (*Quartetto*), «gomitolo primigenio» (*Poiché la vita fugge...*), «il cielo di stelle e pianeti», «il miracolo che tra la vita e la morte/ esista un terzo status» (*Credo*).

Anche se affine al precedente, da esso va distinto il lessico attinente al **sacro**, per la verità non proprio religioso, anzi talvolta utilizzato per via metaforica come nel caso del linguaggio teatrale, altre volte con intenti più parodici che seri: «aruspici», «Numi», «Dei o semidei» (*L'inverno si prolunga, il sole adopera...*), «l'Averno» (*Prosa per A. M.*), «la tromba del Giudizio» (*Motivi*), «una bagarre di spiriti inferociti» (*Può darsi*), «la vita eterna», «confessione», «confessioni cristiane» (*A zig zag*), «Dio», «L'infinito

il sublime e altri cacumi» (*Rimuginando*), «Nemico», «Le nostre colpe», «un demonio» (*Oggi*) «demoni forcuti» (*Nell'attesa*), «i Dei», «i fedeli del vecchio Dio», «Egli stesso» (*Come si restringe l'orizzonte...*), «una divina o no macchinazione» (*L'allegoria*), «L'Artefice supremo», «Forse l'Artefice pensa» (*Il grande scoppio iniziale...*), «miracoli» (*È probabile che io possa dire io...*), «un'anima» (*Tempo e tempi II*), «il Demiurgo, spalla di Dio e Vicerè quaggiù», «i fedeli al suo Dio», «l'inferno», «il Demiurgo» (*L'oboe*), «retta via», «Sunna e Scia» (*In oriente*), «morte e resurrezioni», «discese agl'Inferi» (*Monologo*), «il gusto degli Dei», «la divina follia» (*Alunna delle muse*), «cosa è oltre le nubi», «un congresso di demoni e di dèi» (*All'amico Pea*), «Sua Santità», «il Santo Padre», «un buon cattolico» (*Un invito a pranzo*), «agnostico» (*Nel dubbio*), «la scomparsa di un dio» (*Il mio cronometro svizzero aveva il vizio...*), «all'inferno di noi sordomuti» (*Clizia dice*), «quando il diluvio avrà sommerso tutto» (*Poiché la vita fugge...*), «un dio (ma con la barba)» (*Credo*), «caro o discaro agli Dei» (*Cara agli dei*), «il buon Dio» (*Ah!*).

Infine, come si era anticipato, non può mancare la presenza di un lessico pertinente alla sfera **animale**, con le solite ricorrenti figure di volatili, le quali non si limitano ad essere animali totemici: come si è già detto sopra, il merlo e la capinera assurgono a ruolo di alter ego, se non di senhal, rispettivamente dello stesso io lirico e della sua interlocutrice Annetta. Talvolta questo gruppo di lemmi sembra rimandare a un'esperienza passata della poesia montaliana, quasi a un ripensamento, a un'allusione ironica o una strizzatina d'occhio al lettore. Complessivamente rientrano in questo gruppo «merlo», «piccioni» (*Quel bischero del merlo è arrivato tardi...*), «pulce» (*Le pulci*), come si è visto nel paragrafo precedente un chiaro tributo a John Donne, «pseudo merlo orientale», «l'aragosta», «pipistrello» (*Motivi*), «l'angelica farfalla» (*A caccia*), che è eco dantesca,⁴⁰⁷ «un'anguilla» (*Amici, non credete agli anni-luce...*), animale totemico della poesia omonima della *Bufera*, «capinera» (*Il big bang dovette produrre...*), «Coboldo» (*A zig zag*), «l'uccello in gabbia al volo degli storni» (*Oggi*), che rimanda all'«uccello preso nel paretaio» del testo proemiale di Satura (*Il tu*), «polli», «anatre selvatiche o aquilotti» (*Nell'attesa*), «formica» (*Come si restringe l'orizzonte...*) forse un'eco di *Merigiare pallido e assorto...*, «uccello/ nel paretaio»

407 *Pur.* X, vv. 124-125.

(*La buccia della Terra è più sottile...*), ancora una più diretta autocitazione da *Il tu* che apriva la quarta raccolta, «l'asino» (*Vinca il peggiore*) usato come metafora, «galli inferociti» (*Una zuffa di galli inferociti...*), «passero di Valéry/ l'uccellino» (*Non è crudele come il passero di Valéry...*), scopertamente tratto dalla celebre poesia del poeta francese, come si è visto anche nel commento al capitolo 2, «il topo che ha messo casa nel solaio» (*È probabile che io possa dire io...*), «il corvo» (*Tempo e tempi II*), «porci» (*Colui che allestì alla meno peggio...*), «penna di cigno» (*Se l'universo nacque...*), «beccafico» (*All'alba*), «il tasso» (*Schiappino*), «nuotava come un pesce» (*Una visitatrice*), «Larve girini insetti», «una gallina con una sola zampa», «passero solitario», «gallina zoppa» (due occorrenze), «il merlo acquaiolo», «Il solito uccellino» (*I nascondigli II*), «i colombacci», «strage dei pennuti», «un brutto gatto rognoso», «un uccello» (*Ottobre di sangue*), «luccio» (tre occorrenze in *Un invito a pranzo*), «una lucciola fuori stagione» (*Mi pare impossibile...*), «un usignolo» (*Clizia dice*), «la capinera» (*Quando la capinera...*), «gli incroci gli animali», «cartello cave canem» (*Ah!*).

Oltre alla presenza di un lessico variato riferito ai differenti campi semantici osservati sopra, occorre sottolineare come, proprio all'insegna di quel monostilismo di cui si è accennato, nella raccolta domini l'ossessiva ricorrenza di alcune parole chiave: tra queste quella forse più determinante è «tempo», con ben 26 occorrenze; questa parola chiave aveva solo 12 occorrenze in *Ossi di seppia*, 9 nelle *Occasioni*, 9 nella *Bufera*, mentre 28 in *Satura*, 14 nei *Diari* e nuovamente 28 nel *Quaderno di quattro anni*. Notevole è quindi l'insistenza sull'elemento temporale inteso come concetto astratto a partire dalla quarta raccolta; nelle prime tre il tempo era una presenza altrettanto dominante, ma esso veniva inteso nel suo fluire e spesso metaforizzato per mezzo di immagini come quelle relative all'acqua.⁴⁰⁸ Il tempo negli *Ossi*, nelle *Occasioni* e nella *Bufera*, anche quando appariva immobile per il soggetto, veniva inteso comunque come mobile e inarrestabile oggettivamente, coincidendo in parte con la Storia. Da *Satura* in poi la visione della temporalità in Montale sembra appiattirsi: il dopoguerra diventa non solo l'epoca dell'omologazione culturale ma anche di quella temporale e spirituale. Significativo dunque il distico in cui il poeta invita a diffidare

408 Casadei 1984.

delle stesse coordinate spazio-temporali: «Amici, non credete agli anni-luce/ al tempo e allo spazio curvo o piatto».

Altri due termini particolarmente interessanti in *Altri versi* sono «ridicolo» (6 occorrenze) e «nulla» (14 occorrenze), che significativamente compaiono insieme nel verso finale di *Prosa per A. M.*: «Tra l'orrore e il ridicolo il passo è un nulla». Significativo è che la prima occorrenza di «ridicolo» nel corpus poetico montaliano sia in *Satura* (*Xenia* I, 2) e che in essa compaia solo 4 volte, le altre tre tutte nella stessa poesia, a partire dal titolo, *È ridicolo credere*. Assente nei *Diari*, torna con sole 2 occorrenze nel *Quaderno*, di cui è particolarmente interessante la seconda, in *Terminare la vita...*, dove si legge «Il peggio dell'orrore è il suo ridicolo», un verso che pare proprio una riformulazione di quello che chiudeva *Prosa per A. M.* Dunque almeno questo concetto, dominante in *Altri versi*, è uno degli elementi di autonomia e novità della raccolta estrema. Anche «nulla», che contra 8 occorrenze negli *Ossi*, 6 nelle *Occasioni*, 6 nella *Buferà*, ricorre molto più spesso da *Satura* in poi, nella quarta raccolta con 20 occorrenze, 26 nei *Diari* e ben 36 nel *Quaderno*. Certo andrebbe distinto tra l'uso di *nulla* come concetto astratto e quello usato in locuzioni e costrutti tipici dell'italiano. Senza scendere troppo nei particolari, basta dire che l'introduzione del *Nulla* come concetto, talvolta infatti adoperato con la maiuscola, è una dominante nella lirica di Montale dopo *Satura* (una delle grandi eccezioni è *Forse un mattino andando...* negli *Ossi di seppia*).

Si vedano ad esempio i casi seguenti in *Satura*: «Piove/ sul nulla che si fa/ in queste ore di sciopero/ generale» (*Piove*), «Non apparirai più dal portello/ dell'aliscafo o da fondali d'alghè,/ sommozzatrice di fangose rapide/ per dare un senso al nulla» (*Gli uomini che si voltano*), «in bilico/ tra il tutto e il nulla si annoiava» (*Dopo una fuga*, I); nel *Diario del '71 e del '72*, dove è costantemente controbilanciato da un *tutto*: «È la parte di me che riesce a sopravvivere/ del nulla ch'era in me, del tutto ch'eri/ tu, inconsapevole» (*L'arte povera*), «pietà per chi non sa che il nulla e il tutto/ sono due veli dell'Impronunciabile» (*Il tuffatore*), «Essere pronti non vuol dire scegliere/ tra due sventure o due venture oppure/ tra il tutto e il nulla» (*Sono pronto ripeto, ma pronto a che?...*); nel *Quaderno di quattro anni*: «Tra chiaro e oscuro c'è un velo sottile./ Tra buio e notte il velo si assottiglia./ Tra notte e nulla il velo è quasi impalpabile./ La nostra

mente fa corporeo anche il nulla» (*Tra chiaro e scuro*), «Un nulla se n'è andato ch'era anche parte/ di me [...]» (*Riflessi nell'acqua*), «Io, sovrano di nulla, neppure di me stesso» (*Leggendo Kavafis*), «Non c'è stato/ nulla, assolutamente nulla dietro di noi,/ e nulla abbiamo disperatamente amato più di quel nulla» (*In negativo*), «quel nulla/ che fu vivente perché fu tangibile» (*Ai tuoi piedi*), «Le prove generali sono la parodia/ dell'intero spettacolo se mai dovremo/ vederne alcuno prima di sparire/ nel più profondo nulla. A meno che/ le idee di tutto e nulla, di io e di non io/ non siano che bagagli da buttarsi via» (*Le prove generali*, dove i concetti vengono inseriti all'interno della metaforica teatrale ricorrente del tardo montale), «Lassù/laggiù nemmeno troveremo/ il Nulla e non è poco» (*Ci si rivede mi disse qualcuno...*).

Si comprende bene da ciò come i concetti metafisici di *tempo* e *tutto/nulla* diventino progressivamente sempre più determinanti nel definire la nuova identità poetica di Montale; con questi l'introduzione del *ridicolo*, che è un concetto specialmente sfruttato in *Altri versi*, sottolinea la doppiezza e l'ambiguità della prospettiva metafisica, che se da un lato appare tragica nei suoi risvolti etici e umani, dall'altro non può che svelare un volto comico, ridicolo. La legge dell'assurdo che sembrerebbe dominare nell'universo, il senso della vita umana che è destinata a finire con la morte e la dissoluzione dei ricordi e della stessa poesia per mezzo della forza logorante del Tempo, non è e non può essere solo tragica e seria: anzi forse è proprio nel cercarvi un'alternativa che si trova la medicina per sottrarsi all'*orrore*, e questa sta nel trovarci il *ridicolo*: scoprire, per mezzo dell'ironia il lato ridicolo dell'esistenza, della vita, di dio e dell'universo permette di giustificare la creazione come fosse un gioco, e in ciò è funzionale l'utilizzo del discorso metateatrale tanto dominante, che fa della realtà una recita o, per dirla con il *Macbeth* di Shakespeare, certamente tenuto presente da Montale:

Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury
Signifying nothing.⁴⁰⁹

409 Shakespeare 2018, p. 1992.

Infine, una delle parole che ricorre più spesso in *Altri versi*, come avevamo anticipato nel paragrafo 2.1, è l'avverbio «forse», che più di ogni altro lemma esprime il senso di incertezza e di dubbio entro cui si iscrive il ragionamento, a tratti solipsistico, del tardo Montale; questo avverbio è un vero e proprio termine chiave della raccolta estrema e ricorre 13 volte nella prima parte e 17 volte nella seconda, per un totale di 30 occorrenze in tutto; confrontando la presenza di questa parola nelle altre raccolte precedenti salta subito all'occhio come compaia con una certa frequenza solo in *Satura* e in *Quaderno di quattro anni*, dove si ripete in entrambi per 26 volte, ma va considerato anche il numero maggiore di testi, spesso anche più distesi di quelli di *Altri versi*; «forse» occorre 19 volte in *Ossi di seppia*, 8 volte in *Le occasioni* e 12 volte in *La bufera e altro* e nei *Diari*; quindi la maggiore frequenza del termine, che va anche rapportata alla brevità di *Altri versi* rispetto a *Satura* e *Quaderno di quattro anni*, è attestata proprio nella raccolta finale e ne lega anche linguisticamente e concettualmente le due parti: apparentemente opposte sul piano tematico, esse risultano invece legate su quello linguistico e retorico proprio all'insegna di un monolinguisimo forse memore dei *Fragmenta* di Petrarca.

L'uso di ripetere parole concettualmente rilevanti in un'opera è pratica comune in diversi autori della tradizione letteraria e nella letteratura italiana un modello a tal riguardo è sicuramente lo stesso Petrarca; ma forse il poeta a cui Montale guarda è ancor di più Shakespeare, per l'uso insistito di parole chiave caratteristiche all'interno dei suoi drammi, come «hear» e altre relative al campo semantico dell'udito in *Hamlet*, quelle relative alla vista in *King Lear*, o le parole «moon» e «night» in *A Midsummer Night's Dream*⁴¹⁰. Montale aveva già fatto uso di un campo semantico particolarmente caratterizzante in *Ossi di seppia*, lì relativo ai quattro elementi, messi in relazione con la realtà marina della vita (l'aria e l'acqua) e con l'arsura della terra ferma, coincidente con la paralisi spirituale (la terra e il fuoco, attraverso il calore e il sole);⁴¹¹ allo stesso

410 Fra i pionieri di queste interpretazioni, concentrate sullo studio delle immagini poetiche e sul linguaggio simbolico del Bardo, sono da annoverare George Wilson Knight e Caroline Spurgeon, per cui cfr. Knight 1932 e Spurgeon 1935. Anche Mario Praz, nella sua storia letteraria, certamente nota a Montale, fra l'altro grande amico del critico, offre largo spazio all'interpretazione dell'opera shakespeariana (che copre circa 100 delle complessive 600 pagine dei due volumi nell'edizione definitiva, cfr. Praz 1967 e Praz 1968) e accenna all'interpretazione stilistica relativa alle parole chiave dei drammi di Shakespeare.

411 Candela 2023, pp. 157-166.

modo che in *Ossi di seppia*, *Altri versi*, tutta giocata all'insegna dell'incertezza e dell'irrisolutezza, oltre ad essere disseminata di «forse», è ricca di formule retoriche relative all'incertezza, a cui va aggiunto l'uso frequente dei puntini di sospensione, significativamente già posti in apertura e chiusura del primo testo, ... *cupole di fogliame da cui sprizza...*, quasi a prefigurare l'intero impianto concettuale dell'opera, e assurgendo così alla funzione di proemio, la cui protasi è praticamente tutta in quei segni di punteggiatura iniziali e finali.⁴¹²

412 Butcher 2002, pp. 96-98.

4. Conclusioni

Con questo studio si è voluto porre l'attenzione sull'ultima raccolta di Eugenio Montale, che è ormai unanimemente considerato il poeta più importante del Novecento italiano e su cui la bibliografia critica, veramente sterminata, ha riguardato in minima parte *Altri versi*, per molti aspetti a torto. Il settimo libro di poesie del genovese è infatti ricco di nuove suggestioni, di approfondimenti di quanto accennato e appena elaborato in quelli precedenti e presenta alcuni tratti di originalità, oltre che poesie decisamente di grande interesse, tra le quali vanno soprattutto messe in primo piano quelle dedicate alle figure femminili e che costituiscono l'ultimo tratto della seconda parte della raccolta.

L'idea di offrire un commento a ciascuna poesia è sorto dalla considerazione che le precedenti sei raccolte poetiche avevano avuto tutte almeno un commento integrale, e nel caso degli *Ossi di seppia*, della *Bufera*, del *Diario del '71 e del '72* ne esistono anche più d'uno. La convinzione di fondo era che solo leggendo attentamente e studiando dettagliatamente la raccolta potevano emergere con forza i suoi elementi di novità all'interno della produzione di Montale, su alcuni dei quali è poi dedicato, nello specifico, il terzo capitolo. Come è emerso dal commento ai singoli testi, i tratti più rilevanti e significativi dell'ultima silloge sono: la struttura bipartita di natura tematica, che si riflette anche nello bifrontismo - come propongo - della raccolta e nella sua contraddittoria pretesa di unitarietà; l'organizzazione dell'ordine delle poesie e della stessa struttura del libro attraverso la mediazione e la collaborazione con gli editori Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini; il ritorno di Mosca, Clizia e Annetta sotto una nuova luce quotidiana pur senza perdere, nel caso della seconda figura, alcuni connotati "divini" che la caratterizzavano e che in parte sono trasferiti alla terza musa, quella stessa che era già tra le grandi protagoniste degli *Ossi* e che diventa così il punto di riferimento entro cui si conchiude circolarmente la parabola lirica montaliana. Di una certa rilevanza, si è detto, è la presenza della grande tradizione letteraria nei versi di

quest'ultima raccolta, tradizione con la quale ancora Montale non si stanca di dialogare e che include anche il se stesso poeta delle origini; diverse le allusioni a John Donne, alla musica lirica e ad altri poeti (Dante, Leopardi, Rilke, Dylan Thomas) come il commento ha rilevato. L'analisi stilistica del dettato lirico ha poi permesso di comprendere come specialmente in *Altri versi* l'io lirico tenda sempre più ad assumere, da un lato, il tono filosofeggiante del metafisico disincantato e non privo di ironia, dall'altro come mostri un lato nostalgico e ancora sentimentale nella seconda sezione, che raccoglie le poesie memoriali. Queste due sezioni, che sono come due facce della stessa medaglia, il recto e il verso, mostrano come ancora negli ultimi anni la lirica montaliana fosse lucida tanto nel suo potere argomentativo e raziocinante quanto nella precisione e nella vividezza del ricordo. E su questo dualismo si fonda ancora quel *bifrontismo* che alterna comico e tragico e specialmente trova il tragico nel comico e il comico nel tragico; in altre parole la tendenza a trattare il dramma dell'esistenza con comicità e ironia, sapendovi scovare il *ridicolo*, e nello stesso tempo ricercando anche nel più insignificante fatto quotidiano un significato o una molla che rimandi a una dimensione tragica dell'esistenza. Come si è già detto altre volte in questo studio, Montale cerca di assorbire queste tendenze contrastanti in una ricercata unitarietà di linguaggio e di temi: le due sezioni di *Altri versi* presentano, indipendentemente l'una dall'altra, le stesse identiche situazioni che si ripetono come un "tema e variazioni", forma tipica della composizione musicale, tanto cara al poeta, che nella storia della musica aveva sempre trovato ispirazione per la sua poesia fin dagli *Ossi di seppia*.

Il lavoro che ho portato avanti nella forma di un commento e di un'analisi di *Altri versi*, ha perciò permesso di far emergere una visione della raccolta estrema di Montale del tutto inedita, che trova fondamento nella ricchezza della sua contraddittorietà, nel suo gioco ironico di riferimenti intertestuali, nella compresenza di pessimismo cosmico e suo abbassamento grottesco, nella metamorfosi inedita delle figure femminili in un loro contrario (Clizia in veste quotidiana, Arletta da figura infera diventa Annetta, la Capinera «assunta in cielo»); queste scelte di poetica, mi sembra che si leghino l'una all'altra sotto il segno di una compresenza di *bifrontismo* e *monismo*, un tentativo di porsi contemporaneamente come "uno e bino": nell'ultima raccolta assistiamo a una scrittura talmente raziocinante da toccare il delirio del solipsismo, ed è

proprio qui che si coniugano le due tendenze; il monismo con la sua pretesa di razionalità, di unità e controllo espressivo, che anche a livello metrico e formale si manifesta per mezzo dell'uso degli endecasillabi, sembra un pretesto per nascondere un lacerante bifrontismo che si esplica già a partire dall'indecisione che prevale in molti discorsi (abbiamo messo in evidenza la frequenza di particelle dubitative e le molteplici occorrenze di avverbi come «forse») e che a un livello macrostrutturale si esplica nell'opposizione di due sezioni, una rivolta al presente e alla fugacità del pensiero, ai tentativi di decifrazione della realtà in un razionalismo delirante, e una rivolta alla contemplazione malinconica eppure ironica del passato, dal quale emergono i fantasmi dei cari estinti e soprattutto delle donne più importanti della vita e della poesia del genovese. A un livello più sottile, invece, questo bifrontismo si rintraccia nella contraddittorietà di fondo che muove Montale alla scrittura poetica tra pretesa di una teologia negativa da affrontare con le armi della dialettica e il ripiegamento nell'ironia e nell'abbassamento comico-grottesco che polverizza ogni tentativo di stabilire i principi di una possibile filosofia o cosmologia.

Il presente lavoro dunque contribuisce a rivalutare criticamente *Altri versi* e al contempo invita gli studiosi a ulteriori e fruttuose ricerche, anche sulla base di quanto rilevato in questa sede.

Bibliografia e abbreviazioni bibliografiche

Opere di Montale (in ordine cronologico)

La presente bibliografia, relativamente alle raccolte poetiche montaliane, riporta solo l'indicazione della prima edizione e dell'ultima, tralasciando tutte quelle intermedie che ripropongono la silloge senza variazioni.

RACCOLTE POETICHE

- Ossi di seppia* I^a ed. Gobetti, Torino 1925; II^a ed. Ribet, Torino 1928, dove viene eliminata *Musica sognata* - poi reinserita in TP 1977 col titolo definitivo *Minstrels* - e vengono aggiunti nella prima sezione *Vento a bandiere, Fuscello teso dal muro*, mentre nella quarta sezione, rinominata *Meriggi e ombre* [prima solo *Meriggi*] e divisa ora in tre sotto-sezioni, sono aggiunti i testi *Arsenio, I morti, Delta e Incontro*; ed. definitiva in OV, pp. 1-102.
- Le occasioni* I^a ed. Einaudi, Torino 1939; poi in OV, pp. 103-183.
- La Bufera e altro* I^a ed. Neri Pozza, Venezia 1956; II^a ed. Mondadori, Milano 1957, in cui è aggiunto il primo dei *Madrigali privati, Se t'hanno assomigliato...*; l'edizione definitiva è però in TP 1977 dove sono inseriti nei *Madrigali privati*, alle prime due posizioni, *So che un raggio di sole (di Dio?) ancora...* e *Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco...*, poi riprodotta in OV, pp. 184-269.
- Satura* I^a ed. 1971; poi OV, pp. 271-407.
- Diario del '71 e del '72* I^a ed. 1973, poi OV, pp. 409-508.
- Quaderno di quattro anni* I^a ed. 1977, poi OV, pp. 509-625.

- TP 1977 *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1977.
- OV *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980.
- Altri versi* I^a ed. 1980, in OV, pp. 627-708.
- Quaderno di traduzioni* in OV, pp. 709-754.
- Poesie disperse* I^a ed. 1980, in OV, pp. 755-828; II^a ed. accresciuta in TP 1984, pp. 775-880
- TP 1984 *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984.
- Diario postumo* *Diario postumo. 66 poesie e altre*, a cura di A. Cima e apparato critico di R. Bettarini, Mondadori, Milano 1996.
- CO *La casa di Olgiate e altre poesie*, a cura di R. Cremante e G. Lavezzi, Mondadori, Milano 2006.
- QT *Quaderno di traduzioni*, a cura di E. Testa, Mondadori, Milano 2021.
- PROSE E TRADUZIONI
- SP E. Montale, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976.
- PR E. Montale, *Prose e racconti*, a cura di Marco Forti, Mondadori, Milano 1995.
- SM 1 E. Montale, *Il secondo mestiere*, vol. 1: *Prose (1920-1979)*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano

1996.

SM 2

E. Montale, *Il secondo mestiere*, vol. 2: *Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1996.

CARTEGGI

Montale-Brandeis

Lettere a Clizia, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli, Mondadori, Milano 2006.

Montale-Contini

D. Isella (a cura di), *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, Adelphi, Milano 1997.

Montale-Dalmati

Divinità in incognito. Lettere a Margherita Dalmati (1956-1974), a cura di A. Cenni, Archinto, Milano 2021.

Montale-Larbaud

Caro Maestro e Amico. Carteggio con Valery Larbaud (1926-1937), a cura di M. Sonzogni, Archinto, Milano 2003.

Montale-Solmi

E. Montale, S. Solmi, *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai. Carteggio 1918-1980*, a cura di Francesca D'Alessandro, appendice a cura di Letizia Rossi, Quodlibet, Macerata, 2021.

Montale-Tanzi-Tiozzi

«*Moscerilla diletta, cara Gina*». *Lettere inedite*, a cura di M.A. Grignani e G. B. Boccardo, San Marco dei Giustiniani-Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, Genova 2017.

Studi

- Afribo 1989 A. Afribo, *Consistenza e testura delle strofe in «Satura»*, in Mengaldo 1989, pp. 41-65.
- Agosti 1972 S. Agosti, *Forme trans-comunicative in «Xenia»*, in *Id., Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Rizzoli, Milano 1972, pp. 193-207.
- Anceschi 1966 L. Anceschi, *Osservazioni su Montale come critico*, in Ramat 1966, pp. 308-310.
- Arvigo 2001 T. Arvigo, *Guida alla lettura di Montale. Ossi di seppia*, Carocci, Roma 2001.
- Arvigo 2005 T. Arvigo, *Il "locus amoenus" di Montale. Un topos tra «Ossi di seppia» e «Le occasioni»*, in G. M. Anselmi e altri (a cura di), *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, Gedit, Bologna 2005, pp. 759-774.
- Assante 2019 M.S. Assante, *L'analfabeta musicale. Eugenio Montale da «Accordi» a «Prime alla Scala»*, Liguori, Napoli 2019.
- Avalle 1990 D'A. S. Avalle, *«Satura»: «Il Grillo di Strasburgo» (1977)*, in *Id. Tre saggi su Montale*, Einaudi, Torino 1990, pp. 9-90.
- Aversano 1984 M. Aversano, *Montale e il libretto d'opera*, Ferraro, Napoli 1984.
- Bald 1970 R.C. Bald, *John Donne: A Life*, ed. by W. Milgate,

- Clarendon Press, Oxford 1970, reprinted with corrections 1986
- Baldissone 1979 G. Baldissone, *Il male di scrivere. L'inconscio e Montale*, Einaudi, Torino 1979.
- Barbierato 1989 M. Barbierato, *Tradizione e rinnovamento nella versificazione di «Satura»*, in Mengaldo 1989, pp. 67-100.
- Bàrberi Squarotti 1983 G. Bàrberi Squarotti *et alii* (a cura di), *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale (Milano 12-13-14 settembre , Genova 15 settembre 1982)*, Librex, Milano-Genova 1983.
- Barile 1998 L. Barile, *Montale, Londra e la luna*, Le Lettere, Firenze 1998.
- Barile 1990a L. Barile, *Adorate mie larve. Montale e la poesia anglosassone*, il Mulino, Bologna 1990.
- Barile 1990b L. Barile, *Sparviero o procellaria?* (1985), in Id. 1990a, pp. 15-50.
- Barile 1990c L. Barile, *Gli occhiali di Mosca*, in Id. 1990a, pp. 51-67.
- Barile 1990d L. Barile, *Adorate mie larve* (1989), in Id. 1990a, pp. 91-126.
- Barile 1990e L. Barile, *Appendice. Il "romance" e la poesia*, in Barile 1990a, pp. 127-146.
- Barile 2003 L. Barile, *Eugenio Montale*, in C. Segre e C. Ossola

- (direzione), *Antologia della poesia italiana. Novecento*, tomo 1, Einaudi, Torino 2003, pp. 392-458 (I^a ed. 1999).
- Barile 2017a L. Barile, *Il ritmo del pensiero. Montale Sereni Zanzotto*, Quodlibet, Macerata 2017.
- Barile 2017b L. Barile, *Sentirsi inglese: dalle «Satires of circumstance» di Thomas Hardy a «Satura»* (2010), in Id. 2017a, pp. 21-34.
- Bausi 1994 F. Bausi, *Una donna di Montale: Esterina*, in «Studi italiani» VI (1994), n. 2, pp. 119-27.
- Bertoni-Gallerani 2015 A. Bertoni, G. M. Gallerani, commento a E. Montale, *Quaderno di quattro anni*, con un saggio di C. Garboli e uno scritto di G. Orelli, Mondadori, Milano 2015.
- Bertoni 2019 A. Bertoni, *Gli ultimi libri*, in Marini-Scaffai 2019, pp. 117-140.
- Bettarini 1982 R. Bettarini, *Piccola cronistoria di «Altri versi»*, in M. Forti (cur.), *Per conoscere Montale*, Mondadori, Milano 1982, pp. 417-426.
- Bettarini 1998a R. Bettarini, *Sacro e profano*, in Grignani-Luperini 1998, pp. 33-46.
- Bettarini 1998b R. Bettarini, *Clizia e la vita che fugge*, in G. Chiappini (cur.) *Echi di memoria. Studi di varia filologia, critica e linguistica in ricordo di Giorgio Chiarini*, Alinea, Firenze 1998, pp. 255-263.
- Bettarini 2005 R. Bettarini, *Retrosceca montaliano di «Altri versi»*, in

- «Studi di filologia italiana», LXIII (2005), pp. 333-395.
- Bettarini 2009 R. Bettarini, *Appunti sul «Taccuino» del 1926 di Eugenio Montale* [1978], in Id., *Scritti montaliani*, a cura di A. Panchieri, Le lettere, Firenze 2009, pp. 1-56.
- Bettini 1985 M. Bettini, *Gli «Xenia» di Eugenio Montale*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», CLXII (1985), pp. 401-406.
- Biasin 1983 G.P. Biasin, *Il Vento di Debussy*, in «Studi Italiani» I (1983), n. 2, pp. 50-74.
- Biasin 1985 G.P. Biasin, *Il Vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, il Mulino, Bologna 1985.
- Blasucci 1998a L. Blasucci, *Appunti per un commento montaliano*, in Grignani-Luperini 1998, pp. 11-32.
- Blasucci 1998b L. Blasucci, *Storia della lingua e critica letteraria (per una diacronia dell'oggetto poetico di Montale)*, in AA. VV., *Storia della lingua italiana e storia letteraria*, Cesati, Firenze 1998.
- Blasucci 2002a L. Blasucci, *Gli oggetti di Montale*, il Mulino, Bologna 2002.
- Blasucci 2002b L. Blasucci, *Storia della lingua e critica letteraria (Per una diacronia dell'oggetto poetico in Montale)* (1998), in Id. 2002a, pp. 49-70.
- Blasucci 2002c L. Blasucci, *Dantismo e presenze dantesche nella poesia montaliana* (1982), in Id. 2002a, pp. 73-84.

- Blasucci 2002d L. Blasucci, *Percorso di un tema montaliano: il tempo* (2001), in Id. 2002a, pp. 87-111.
- Blasucci 2002e L. Balsucci, *Un aspetto del leopardismo montaliano. Lettura di «Fine dell'infanzia»* (2000), in Id. 2002a, pp. 115-131.
- Blasucci 2002f L. Balsucci, *Appunti per un commento montaliano* (1998), in Id. 2002a, pp. 203-227.
- Blasucci 2006 L. Blasucci, *Chiose a L'educazione intellettuale*, in N. Merola (a cura di), *Poesia italiana del secondo Novecento*, Atti del Convegno di Arcavata di Rende (27-29 maggio 2004), Rubbettino, Soveria Mannelli 2006, pp. 1-17.
- Blasucci 2023 L. Blasucci, *Nuovi studi montaliani*, a cura e con una postfazione di N. Scaffai, Edizioni della Normale, Pisa 2023.
- Boine 2007 G. Boine, *Frantumi*, a cura di V. Pesce, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2007.
- Bonora 1981 E. Bonora, *Anelli del ciclo di Arletta nelle «Occasioni»*, in Id., *Metafore del vero. Saggio sulle «Occasioni» di Eugenio Montale*, Bonacci, Roma 1981, pp. 9-38.
- Brandeis 1960 I. Brandeis, *The Ladder of the Vision: a Study of Dante's Comedy*, Chatto & Windus, London 1960.
- Butcher 2002 J. Butcher, *A 'lauro rinsecchito'? The poet Montale and self-deprecation from Satura to Altri versi*, in «The Italianist» XXI-XXII (2001-2002), pp.82-102.
- Butcher 2007 J. Butcher, *Poetry and Intertextuality: Eugenio*

Montale's Later Verse, Volumnia, Perugia 2007.

- Campeggiani 2015 I. Campeggiani, *John Donne e il barocco ne "La bufera e altro"*, in «Annali della Scuola Normale Superiore. Classe di Lettere e Filosofia», 2015/1 [parte 1], pp. 33-65.
- Campeggiani-Scaffai 2019 I. Campeggiani, N. Scaffai, commento a E. Montale, *La Bufera e altro*, Mondadori, Milano 2019.
- Campailla-Goffis 1984 S. Campailla-C.F. Goffis (a cura di), *La poesia di Eugenio Montale, Atti del Convegno internazionale (Genova, 25-28 novembre 1982)*, Le Monnier, Firenze 1984.
- Candela 2023 G. Candela, *Gli «Ossi di seppia» di Eugenio Montale. Genesi, struttura, temi, stile*, Ledizioni, Milano 2023.
- Capri 1966 U. Carpi, *Contributo per Montale critico*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», LXX (1966), pp. 352-376.
- Carpi 1971 U. Carpi, *Montale dopo il fascismo. Dalla «Bufera» a «Satura»*, Liviana, Padova 1971.
- Carrai 2019 S. Carrai, *Montale e Dante*, in Marini-Scaffai 2019, pp. 193-208.
- Casadei 1984 A. Casadei, *La rappresentazione del tempo in Montale. Per una lettura tematica di «Flussi»*, in «Studi novecenteschi», XI, 28, (1984), pp. 253-267.
- Castellana 1994 R. Castellana, *Introduzione, commento e apparati a Eugenio Montale, «L'alluvione ha sommerso il pack*

- dei mobili» («Xenia», II, 14), in «Allegoria», 18 (1994), pp. 95-105.*
- Castellana 2000 R. Castellana, *«L'alluvione» («Xenia» II, 14)*, in E. O'Ceallachain, F. Pedriali (a cura di), *Montale Readings*, University of Glasgow Press, Glasgow 2000, pp. 103-126.
- Castellana 2009 R. Castellana, commento a E. Montale, *Satura*, con scritti di R. Luperini e F. Fortini, Mondadori, Milano 2009.
- Castellana 2011 R. Castellana, *Satura*, in P. Guaragnella e S. De Toma (a cura di), *L'incipit e la tradizione letteraria. Il Novecento*, Pensa Multimedia, Lecce 2011, pp. 293-300.
- Castellana 2019 R. Castellana, *Satura*, in Marini-Scaffai 2019, pp. 93-115.
- Castellani 2006 A. Castellani, *Montale e Blake: il caso dell'«Angelo nero»*, in «Strumenti critici», XXI (2006), pp. 447-452.
- Cataldi 1991 P. Cataldi, *Montale*, Palumbo, Palermo 1991.
- Cataldi-d'Amely 2003 P. Cataldi, F. d'Amely, commento a E. Montale, *Ossi di seppia*, con un saggio di P. V. Mengaldo e uno scritto di S. Solmi, Mondadori, Milano 2003.
- Cencetti 2013 C. Cencetti, *Fonti, genesi e significato dei «Limoni» montaliani*, in «Studi e Problemi di Critica testuale», LXXXVII (2013), pp. 199-214.
- CFM *Catalogo del Fondo Montale*, a cura di Valerio Pritoni,

- Biblioteca comunale, Milano 1996.
- Chiusano 2018 F. Kafka, *Quaderni in ottavo*, traduzione di Italo Alighiero Chiusano, Feltrinelli, Milano 2018 (I ed. SE, Milano 1991).
- Ciccuto 2019 M. Ciccuto, «*Rifare Poussin d'après nature*». *Montale e l'arte nel nostro tempo*, Aragno, Torino 2019.
- Coletti 1993 V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario*, Einaudi, Torino 1993.
- Coletti 1997 V. Coletti, *Montale, la poesia, la morte*, in *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 539-557.
- Comitangelo 2016 M. Comitangelo, «*La musica ha sette lettere e l'alfabeto venticinque note*». *Montale, Rosselli, la musica della poesia*, in «*Quaderni del '900*», XVI (2016), pp. 73-84.
- Condello 2014 F. Condello, *I filologi e gli angeli. È di Eugenio Montale il «Diario postumo»?*, Bologna University Press, Bologna 2014.
- Condello-Garulli-Tomasi 2016 F. Condello-V. Garulli-F. Tomasi (a cura di), *Montale e pseudo-Montale. Autopsia del «Diario postumo»*, Bologna University Press, Bologna 2016.
- Confalonieri 2012 C. Confalonieri, «... un niente / che è tutto». *Sulla parola di «Satura»*, in «*Italian Poetry Review*», VIII (2012), pp. 311-332.
- Conte 1979 G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*.

- Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Einaudi, Torino 1979.
- Contini 1970. G. Contini, *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino 1970.
- Contini 1974a G. Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino 2002 (I ed. 1974).
- Contini 1974b G. Contini, *Introduzione a «Ossi di seppia»* (1933), in Contini 1974a, pp. 3-16.
- Contini 1974c G. Contini, *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»* (1938), in Contini 1974a, pp. 17-45.
- Contini 1974d G. Contini, *Montale e «La bufera»* (1956), in Contini 1974a, pp. 77-94.
- Contini 1974e G. Contini, *Sul «Diario del '71 e del '72»* (1973), in Contini 1974a, pp. 95-98.
- Contorbia 1970 F. Contorbia (1970), *Aggiunte per Montale critico*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», LXXIV (1970), pp. 417-438.
- Contorbia 1998 F. Contorbia, *Montale critico nello specchio delle lettere: una approssimazione*, in Grignani-Luperini 1998, pp. 261-275.
- Corti 1971 M. Corti, *Un nuovo messaggio di Montale: Satura*, in «Strumenti critici», V (1971), n. 15, pp. 217-236.
- Cristofaro 2011 G. Cristofaro, *Avenues of feeling: il Dante umanista di Irma Brandeis*, in «Lettere Italiane», LXIII (2011), n. 2, pp. 282-301.

- Croce 1974 F. Croce, *L'ultimo Montale. II. Gli «Xenia»*, in «Rassegna della Letteratura italiana», LXXVIII (1974), pp. 378-401.
- Croce 1991 F. Croce, *Storia della poesia di Eugenio Montale*, Costa & Nolan, Venezia 2005.
- D'Alessandro 2004a F. D'Alessandro, *Solmi e Montale di fronte a Leopardi*, in «Otto/Novecento», XXVIII (2004), n. 1, pp. 29-68.
- D'Alessandro 2004b F. D'Alessandro, *Solmi e Montale fra «Il Baretto» e «Il Convegno»*, in «Rivista di Letteratura italiana», XXII (2004), n. 3, pp. 185-190.
- De Caro 1999 P. De Caro, *Journey to Irma. Un'approssimazione all'ispiratrice italiana di Eugenio Montale. Parte prima, Irma, un "romanzo"*, De Meo, Foggia 1999 (I^a ed. 1996).
- De Caro 2001 P. De Caro, *Irma politica. L'ispiratrice di Eugenio Montale dall'americanismo all'antifascismo*, Renzulli, Foggia 2001.
- De Caro 2005 P. De Caro, *Tracce di Anna, la prima grande ispiratrice di Montale*, in «Italianistica» XXXIV (2005), n. 1, pp. 69-92.
- De Caro 2007 P. De Caro, *Invenzioni di ricordi. Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*, Edizioni Centro Grafico Francescano, Foggia 2007.
- De Caro 2011 P. De Caro, *Quel giorno troppo folto di Montale: una lettura di Eastbourne*, Koine comunicazione, Foggia

- 2011.
- De Feijter 1994 M. De Feijter, *Montale e Valéry, un caso di intertestualità*, in «Italianistica» XXIII (1994), n. 1, pp. 91-102.
- De Luca 2015 B. De Luca, *Versi saturi. Modi della satira nella poesia del Novecento*, in G. Alfano (a cura di), *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, Carocci, Roma 2015, pp. 251-271.
- De Man 1975 P. de Man, *La retorica della temporalità*, in Id., *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, a cura di E. Saccone, Liguori, Napoli 1975, pp. 237-93; ed. originale in Id., *The Rhetoric of Temporality*, in AA. VV., *Interpretation. Theory and Practice*, a cura di Ch. S. Singleton, The John Hopkins University Press, Baltimore-London, 1969.
- De Poli 2014 F. De Poli, *Un Maître caché. Étude du leopardisme de Montale*, Chemins de tr@verse, Lyon 2014.
- De Rogatis 1998 T. De Rogatis, *Alle origini del dantismo di Montale*, in Grignani-Luperini 1998, pp. 189-201.
- De Rogatis 2002a T. De Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2002.
- De Rogatis 2002c T. De Rogatis, *La «sensualità ragionata» di Baudelaire* (1999), in Id. 2002a, pp. 157-186.
- De Rogatis 2011 T. De Rogatis, commento a E. Montale, *Le Occasioni*, con un saggio di L. Blasucci e uno scritto di V. Sereni, Mondadori, Milano 2011.

- De Rosa 1998 F. De Rosa, *Scansioni dell'ultimo Montale*, in Grignani-Luperini 1998, pp. 47-72.
- De Rosa 1999 F. De Rosa, *Profilo di «Satura»*, in «Chroniques italiennes», LVII (1999), pp. 111-128.
- De Rosa 2000 F. De Rosa, *Dal quarto al quinto Montale*, in «Italianistica», XXIX (2000), n. 3, pp. 395-421.
- Del Puppo 2019 A. Del Puppo, *Montale e le arti figurative*, in Marini-Scaffai 2019, pp. 267-279.
- Di Girolamo 1973 C. Di Girolamo, *Appunti per l'ultimo Montale*, in «Belfagor» XXVIII (1973), pp. 350-363.
- Dolfi 2009 A. Dolfi, *Montale secondo Leopardi: un caso limite di intertestualità* (1999), in Id., *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Le Lettere, Firenze, 2009, pp. 45-59.
- Duretto 2017a I. Duretto, *Antologia da «Altri versi»*, prefazione di Alberto Casadei, ETS, Pisa, 2017.
- Duretto 2017b I. Duretto, «*Quel poco che ancora oggi resiste*». *Per un commento ad «Altri versi» di Eugenio Montale*, in «Italianistica», XLVI (2017), n. 3, pp. 31-45.
- Eco 1962 U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.
- Erspamer 1990 F. Erspamer, *I sonetti dell'esperienza. Montale traduttore di Shakespeare*, in «Quaderni di Italianistica» XI (1990), n. 2, pp. 269-285
- Fabrizi 1999 A. Fabrizi, *Montale e Proust*, Polistampa, Firenze 1999.

- Fenoglio 2003 C. Fenoglio, *Il servo gallonato: da Proust a Montale*, in «Letterature italiane» LV (2003), pp. 106-113.
- Fenoglio 2019 C. Fenoglio, *Montale critico letterario*, in Marini-Scaffai 2019, pp. 249-265.
- Ferrucci 1997 F. Ferrucci, *Montale e Leopardi*, in «Strumenti critici», n.s., XII (1997), pp. 193-197.
- Ferrucci 1998 F. Ferrucci, *Il sogno del prigioniero*, in Id., *Il formidabile deserto. Lettura di Giacomo Leopardi*, Fazi Editore, Roma 1998, pp. 60-82.
- Fortini 1985 F. Fortini, *Per l'edizione di «Satura» del 1971*, in «L'ombra d'Argo», II (1985), n. 4, pp. 7-21.
- Fortini 1991 F. Fortini, *Oscurità e difficoltà*, in «L'asino d'oro», II (1991), 3, pp. 84-88.
- Genette 1982 G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris 1982.
- Gezzi 2010 M. Gezzi, commento a E. Montale, *Diario del '71 e del '72*, con scritti di A. Jacomuzzi e A. Zanzotto, Mondadori, Milano 2010.
- Giachery 1989 E. Giachery, *Figure di Montale: l'ossimoro*, in G. Savoca (a cura di), *Per la lingua di Montale, Atti dell'incontro di studio* (Firenze, 26 novembre 1987), Olschki, Firenze, pp. 45-52.
- Gide 2019 A. Gide, *I sotterranei del Vaticano*, a cura di P. Gelli, Bompiani, Milano 2019.

- Gigliucci 2004 R. Gigliucci, *Petrarchismo metafisico e Montale*, in «Sincronie», XV (2004), pp. 69-84.
- Giordanelli 2011 S. Giordanelli, *Mario Maria Martini*, Università degli Studi di Genova (PhD thesis), 2011.
- Giudici 1971 G. Giudici, *Nell'«armistizio meteorologico»* [1971], in Giudici 1976, pp. 278-281.
- Giudici 1976 G. Giudici, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti (1959-1975)*, Editori Riuniti, Roma 1976.
- Gradit T. De Mauro, *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, UTET, Torino 2000.
- Grazzini 1976 A.F. Grazzini, *Le Cene*, a cura di R. Buscagli, Salerno, Roma 1976.
- Greco 1980 L. Greco, *Montale commenta Montale*, Pratiche, Parma 1980.
- Grignani 1974 M.A. Grignani, “*Xenia*”: *per uno studio dei materiali elaborativi*, in «Strumenti critici», XXV (ottobre 1974), pp. 356-357.
- Grignani 1987a M.A. Grignani, *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale. Con una prosa inedita*, Longo, Ravenna 1987.
- Grignani 1987b M.A. Grignani, *Flatus vocis?* [1987], in Grignani 1987a, pp. 11-47.
- Grignani 1987c M.A. Grignani, *Occasioni diacroniche nella poesia* [1983], in Grignani 1987a, pp. 49-70.

- Grignani 1987d M.A. Grignani, *Storia di «Xenia»* [1974], in Grignani 1987a, pp. 85-115.
- Grignani 1987e M.A. Grignani, *Satura: da miscellanea a libro* [1980], in Grignani 1987a, pp. 117-137.
- Grignani 1987f M.A. Grignani, *Per una conclusione provvisoria: «Gli uomini che [non] si voltano»* [1979], in Grignani 1987a, pp. 169-193.
- Grignani 1998a M.A. Grignani, *Montale, Solmi, Praz e la cultura europea: dalla Francia all'Inghilterra*, in Grignani-Luperini 1998, pp. 165-188.
- Grignani 1998b M. A. Grignani, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Manni, Lecce 1998.
- Grignani 2002a M.A. Grignani, *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Interlinea, Novara 2002.
- Grignani 2002b M.A. Grignani, *Tecniche argomentative dell'ultimo Montale*, in Id. 2002a, pp. 69-85.
- Grignani 2014 M.A. Grignani, *Ricordo personale di Gina Tiozzi (Cavriglia 1922-Firenze 2014)*, Centro Manoscritti Unipv, pdf consultabile all'indirizzo: [http://centromanoscritti.unipv.it/images/Images/Ricordo di Gina Tiozzi - MA Grignani.pdf](http://centromanoscritti.unipv.it/images/Images/Ricordo_di_Gina_Tiozzi_-_MA_Grignani.pdf)
- Grignani-Luperini 1998 M.A. Grignani — R. Luperini (cur.), *Montale e il canone poetico del Novecento*, Laterza, Bari-Roma 1998.

- Grimal P. Grimal, *Enciclopedia della Mitologia*, tr. it., Garzanti, Milano 1990.
- Hawthorne 1947 N. Hawthorne, *Il volto di pietra*, a cura di E. Montale e L. Berti, Bompiani, Milano 1947.
- Inglese 2016 Dante Alighieri, *Commedia*, revisione del testo e note di G. Inglese, Carocci, Roma 2016.
- Levi 1990 P. Levi, *Opere*, vol. III. *Racconti e saggi*, a cura di M. Belboliti, Einaudi, Torino 1990.
- Ioli 1996 G. Ioli, *Frantumi e rottami: note su Boine e Montale*, in Contorbias-Surdich (a cura di), *La Liguria di Montale*, Atti del Convegno (La Spezia e Monterosso al Mare, 11-13 ottobre 1991), Sabatelli, Savona 1996, pp. 147-58.
- Ioli 2002 G. Ioli, *Montale*, Salerno, Roma 2002.
- Ioli 2018 G. Ioli, *Dante, Singleton, Montale e il "Caso"*, in E. Ferrarini, P. Pellegrini, S. Pregnolato (a cura di), *Dante a Verona 2015-2021*, Longo, Ravenna 2018, pp. 225-46.
- Isella 1980 E. Montale, *Mottetti*, Il Saggiatore, Milano 1980.
- Isella 1994a D. Isella, *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Einaudi, Torino, 1994.
- Isella 1994b D. Isella, *Sulla struttura di «Satura»* (1990), in Isella 1994a, pp. 244-59.
- Isella 1996 E. Montale, *Le occasioni*, Einaudi, Torino 1996.

- Isella 2003 E. Montale, *Finisterre*, Einaudi, Torino 2003.
- Jacomuzzi 1978a A. Jacomuzzi, *La poesia di Montale. Dagli «Ossi» ai «Diari»*, Einaudi, Torino 1978.
- Jacomuzzi 1978b A. Jacomuzzi, «*Le Stalle di Augia*» (1968), in Jacomuzzi 1978a, pp. 58-91.
- Knight 1932 G.W. Knight, *The Shakespearean "Tempest"*, Oxford University Press, Oxford 1932.
- Kuhn 1979 T. Khun, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino 1979.
- Lavezzi 2022 G. Lavezzi, (a cura di), *Le carte di Eugenio Montale negli archivi italiani. Atti del Convegno di Pavia, 3-4 aprile 2019*, Interlinea, Novara 2019.
- Leoncini 2014 P. Leoncini, «*Critique religieuse*» di Gianfranco Contini: *Cecchi, Montale, Proust*, in «*Ermeneutica letteraria*» X (2014), pp. 127-140.
- Leporatti 1998 R. Leporatti, *Per una lettura critica delle «Occasioni»: «Buffalo» e «Keepsake»*, in «*Proteo*», 1998, 2, pp. 27-44.
- Lonardi 1980a G. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980.
- Lonardi 1980b G. Lonardi, *Montale da Cecchi a Svevo* (1974), in Lonardi 1980a, pp. 1-32.
- Lonardi 1980c G. Lonardi, *Il grande semenzaio: qualche trovata*, in Lonardi 1980a, pp. 33-72.

- Lonardi 1980d G. Lonardi, *Lungo l'asse leopardiano* (1972-1976), in Lonardi 1980a, pp. 73-120.
- Lonardi 1980e G. Lonardi, *I padri metafisici* (1976), in Lonardi 1980a, pp. 121-143.
- Lonardi 1980f G. Lonardi, «*Presto o tardi*»: *la fine del romanzo mitologico*, in Lonardi 1980a, pp. 190-202.
- Lonardi 1990 G. Lonardi, *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Sansoni, Firenze 1990 (I^a ed. 1974).
- Lonardi 2003a G. Lonardi, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, il Mulino, Bologna 2003.
- Lonardi 2003b G. Lonardi, *La memoria del vecchio: Manon, il passero solitario, la capinera*, in Lonardi 2003a, pp. 239-258.
- Lonardi 2011a G. Lonardi, *Winston Churchill e il bulldog. La «Ballata» e altri saggi montaliani*, Marsilio, Venezia 2011.
- Lonardi 2011b G. Lonardi, *La lunga scia della cometa: il Leopardi di Montale* (2000), in Lonardi 2011a, pp. 19-48.
- Lonardi 2011c G. Lonardi, *Un padre metafisico* (1991), in Lonardi 2011a, pp. 49-60.
- Luperini 1984 R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, Liguori, Napoli, 1984.
- Luperini 1986 R. Luperini, *Storia di Montale*, Laterza, Roma-Bari

- 1986.
- Luperini 2012a R. Luperini, *Montale e l'allegoria moderna*, Liguori, Napoli 2012.
- Luperini 2012b R. Luperini, *Schiappino e l'allegoria vuota dell'ultimo Montale*, in Luperini 2012a, pp. 159-180.
- Macrì 1977 O. Macrì, *L'“improprietas” tra sublimità e satira nella poesia di Montale*, in «L'Albero», 58, 1947, pp. 33-82.
- Macrì 1983 O. Macrì, *Sulla poetica di Eugenio Montale attraverso gli scritti critici*, in Bàrberi Squarotti 1983, pp. 413-433.
- Marchese 1991 A. Marchese, commento a E. Montale, *Poesie*, Mondadori, Milano 1991.
- Marchese 2006a A. Marchese, *Amico dell'invisibile. La personalità e la poesia di Eugenio Montale*, a cura di S. Verdino, Interlinea, Novara 2006 (1ª ed. 1996).
- Marchese 2006b A. Marchese, *Postille sull'ultimo Montale*, in Marchese 2006a, pp. 291-314.
- Marchese 2006c A. Marchese, *Leopardi, Montale e la poesia metafisica* (1993), in Marchese 2006, pp. 397-414.
- Marchese 2006d A. Marchese, *L'ottavo libro di Eugenio Montale: Diario postumo*, in Marchese 2006, pp. 479-502.
- Marini-Scaffai 2019 P. Marini, N. Scaffai (a cura di), *Montale*, Carocci, Roma 2019.
- Martelli 1977 M. Martelli, *Il rovescio della poesia. Interpretazioni*

- montaliane*, Longanesi, Milano 1977.
- Martelli 1982 M. Martelli, *Eugenio Montale*, Le Monnier, Firenze 1982.
- Martelli 1991 M. Martelli, *Le glosse dello scoliasta. Pretesti montaliani*, Vallecchi, Firenze 1991.
- Mazzoni 2002a G. Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2002.
- Mazzoni 2002b G. Mazzoni, *Il posto di Montale nella poesia moderna* (1998), in Id. 2002a, pp. 29-61.
- Mazzoni 2002c G. Mazzoni, *L'ultimo Montale e la poesia del Novecento* (1993), in Id. 2002a, pp. 63-118.
- Mengaldo 1977 P.V. Mengaldo, *La «Lettera a Malvolio»* [1977], in Id., *La tradizione del Novecento, nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987.
- Mengaldo 1989 P.V. Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, Liviana, Padova 1989.
- Mengaldo 1995 P.V. Mengaldo, «*L'opera in versi*» di *Eugenio Montale*, in A. Asor Rosa (dir.), *La letteratura italiana. Le Opere. IV. Il Novecento. I. L'età della crisi*, Einaudi, Torino 1995, pp. 625- 668, poi in Mengaldo 2000a, pp. 66-120.
- Mengaldo 2000a P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- Mengaldo 2000b P.V. Mengaldo, *Montale critico di poesia* (1998), in Mengaldo 2000a, pp. 121-146.

- Montale 1968 E. Montale, *Prefazione* in T. Hardy, *Poesie*, a cura di G. Singh, Guanda, Parma 1968 (precedentemente in «Corriere della Sera», 10 agosto 1968).
- Mosena 2006 R. Mosena, *Le affinità di Montale. Letteratura ligure del Novecento*, Studium, Roma 2006.
- Mosena 2022 R. Mosena, *Introduzione a G. Boine*, Frantumi, a cura di S. Bocchetta, Studium, Roma 2022.
- Musatti 1978 M.P. Musatti, *Le strutture dell'aggettivo in «Satura» di Eugenio Montale*, in «Strumenti critici», XII (1978), pp. 76-98.
- Natale 2019 M. Natale, *Montale e i moderni: gli italiani*, in Marini-Scaffai 2019, pp. 211-228.
- Nava 1998 G. Nava, *Montale critico di narrativa*, in Grignani-Luperini 1998, pp. 240-260.
- Nosenzo 1995 F. Nosenzo, *Storia di Arletta. La figura della "fanciulla morta" nella «Bufera»*, in «Lingua e letteratura», XI, 24-25 (1995), pp. 89-113.
- Nosenzo 1998 F. Nosenzo, *Saggio di un commento a «Finisterre» 1945: [I.II] «Lungomare»*, in Grignani-Luperini 1998, pp. 73-94.
- Ó Ceallacháin 1995 É. Ó Ceallacháin, *Montale's retreat: The home as privileged poetic space in Diario del '71 e del '72 and Quaderno di quattro anni*, in P. Hainsworth - E. Tanelo (a cura di), *Italian Poetry since 1956*, supplement to «The Italianist», XV (1995), pp. 52-70.

- Ó Ceallacháin 1997 É. Ó Ceallacháin, *Il vecchio e l'Altro: la tematica pseudo-religiosa nell'ultimo Montale*, «Allegoria» IX (1997), n. 25, pp. 145-158.
- Ó Ceallacháin 2001 É. Ó Ceallacháin, *Eugenio Montale. The Poetry of Later Years*, Legenda-European Humanities Research Centre, University of Oxford, Oxford 2001.
- Orelli 1984 G. Orelli, *Tra le ultime poesie*, in *Accertamenti montaliani*, il Mulino, Bologna 1984, pp. 95-136.
- Orlando 1998 R. Orlando, «*O maledette reminiscenze*». *Per una tipologia della citazione distintiva nell'ultimo Montale*, in Grignani-Luperini 1998, pp. 95-120.
- Orlando 2001a R. Orlando, *Applicazioni montaliane*, Pacini Fazzi, Lucca 2001.
- Orlando 2001b R. Orlando, *Montale e i «Sonnets» shakespeariani* (1992), in Id. 2001a, pp. 3-40.
- Orlando 2001c R. Orlando, *Il "razionalismo" di Montale tra Bergson e Šestov* (1994), in Id. 2001a, pp. 137-177.
- Pacca 1994 V. Pacca, *La voce del Bisagno: un'immagine montaliana*, in «Rivista di letteratura italiana», XII (1994), pp. 429-440.
- Pacca 2005 V. Pacca, «*Tuo fratello morì giovane*»: *la famiglia della Mosca e la genesi degli Xenia*, in «Nuova rivista di Letteratura italiana», VIII (2005), n. 1-2, pp. 157-186.

- Pasolini 1971 P.P. Pasolini, «Satura», in «Nuovi Argomenti», XXI (1971), pp. 17-20.
- Pasquali 1968 G. Pasquali, *Pagine stravaganti II*, Sansoni, Firenze 1968.
- Pasquini 1985 E. Pasquini, *Una suite romanzesca: «Dopo una fuga»*, in «Satura», in *Scrittura e società. Studi in onore di Gaetano Mariani*, Herder Editrice e Libreria Roma 1985, pp. 269-288.
- Pellini 2004 P. Pellini, *L'ultimo Montale: donne miracoli treni telefoni sciopero generale* (1982), in *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli, Vecchiarelli*, Manziana 2004, pp. 13-49.
- Pichois 1975-76 C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, publiée par Claude Pichois, 2 voll., Gallimard, Parigi 1975-1976.
- Popper 1970 K. Popper, *Logica della scoperta scientifica. Il carattere autocorrettivo della scienza*, a cura di M. Trincherò, Einaudi, Torino 1970.
- Pound 1934 E. Pound, *ABC of Reading*, Faber and Faber, Londra 1934.
- Pound 1963 E. Pound, *Canti pisani*, traduzione di A. Rizzardi, Guanda, Parma 1953.
- Praz 1954 M. Praz, *Letteratura inglese*, Sansoni, Firenze 1954.
- Praz 1967 M. Praz, *Letteratura inglese. Dal medioevo all'illuminismo*, Accademia, Milano 1967.

- Praz 1968 M. Praz, *Letteratura inglese. Dai romantici al novecento*, Accademia, Milano 1968.
- Ramat 1966 S. Ramat (a cura di), *Omaggio a Montale*, Mondadori, Milano 1966.
- Ramat 1986a S. Ramat, *L'acacia ferita e altri saggi su Montale*, Marsilio, Venezia 1986.
- Ramat 1986b S. Ramat, *Verso il quarto libro: indicazioni per gli «Xenia»* (1968), in Id. 1986a, pp. 137-143.
- Ramat 1986c S. Ramat, «*L'opera in versi*» (1981), in Id. 1986a, pp. 215-219.
- Ravazzoli 1991 F. Ravazzoli, *Figure etimologiche, tautologie e altri contagi in «Satura» di Eugenio Montale* (1983), in Id., *Il testo perpetuo. Studi sui movimenti retorici del linguaggio*, Bompiani, Milano 1991, pp. 37-67.
- Rebay 1976 L. Rebay, *Sull'autobiografismo di Montale*, in V. Branca, R. Clemens, C De Michelis, S. Di Scala, O. Ragusa, M. Ricciardelli (a cura di), *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*, Olschki, Firenze 1976, pp.73-83.
- Ricci 1997 F. Ricci, *La «Musa comica» di Montale nel Diario del '71 e del '72*, in «Studi e problemi di critica testuale», LIV-LV (1997), pp. 169-185.
- Ricci 2000 F. Ricci, *Tra poeti: il caso Pasolini-Montale*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXI (2000), pp. 143-155.

- Ricci 2002 F. Ricci, *Il prisma di Arsenio. Montale tra Sereni e Luzi*, Gedit, Bologna 2002.
- Ricci 2005 F. Ricci, *Guida alla lettura di Montale. «Diario del '71 e del '72»*, Carocci, Roma 2005.
- Rilke 1994 R. M. Rilke, *Elegie duinesi*, a cura di F. Rella, Rizzoli, Milano, 1994.
- Rizzo Cardolini 2015 C. Rizzo Cardolini, *Saturare Saturata. La s-volta nera e contingente di Clizia. Commento ai versi montaliani dell'Angelo nero*, in «Studi Novecenteschi», LXXXIX (2015), pp. 101-4.
- Romolini 2012 M. Romolini, *Commento a «La Bufera e altro» di Montale*, Firenze University Press, Firenze 2012.
- Rossi 1971 A. Rossi, *Il punto su Montale dopo il quarto libro: «Satura»*, in «L'Approdo letterario», LIII (1971), pp. 3-20.
- Rossi 1990 A. Rossi, *I grilli di Breton e di Montale*, in «Poliorama», 7 (1990), pp. 215-228.
- Ruozzi 2001 G. Ruozzi, *Epigrammi italiani. Da Macchiavelli e Ariosto a Montale e Pasolini*, Einaudi, Torino 2001.
- Sangirardi 2021 G. Sangirardi, *Variazioni su Leopardi e Montale*, in M.V. Dominoni — L. Chiurchiù (cur.), *Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza. Atti del XIV Convegno internazionale di studi leopardiani* (Recanati, 27-30 settembre 2017), Olschki, Firenze 2021, pp. 241-258.
- Sansone 1984 M. Sansone, *Croce e Montale*, in Campailla-Goffis

- 1984, pp. 286-98.
- Santagata 2022 E. Santagata, «*Col rovescio del binocolo*». *Montale e il sublime del comico*, Carocci, Roma 2022.
- Savoca 1987 G. Savoca, *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale. Concordanza, liste di frequenza, indici*, 2 voll., Olschki, Firenze 1987.
- Scaffai 2002 N. Scaffai, *Montale e il libro di poesia*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2002.
- Scaffai 2021 Commento a E. Montale, *Farfalla di Dinard*, a cura di N. Scaffai, Mondadori, Milano 2021.
- Scarpati 1997 C. Scarpati, *Sulla cultura di Montale: tre conversazioni*, Vita e pensiero, Milano 1997.
- Scudieri 2007 A. Scudieri, *I versi sonori di Eugenio Montale*, in «Poetiche» III (2007), pp. 555-586.
- Serpieri-Bigliuzzi 2007 J. Donne, *Poesie*, a cura e con traduzione di Alessandro Serpieri e Silvia Bigliuzzi, Bur, Milano 2007.
- Shakespeare 1949 W. Shakespeare, *Amleto principe di Danimarca*, traduzione di E. Montale, Cederna, Milano 1949.
- Shakespeare 2018 W. Shakespeare, *Tutte le opere. Volume I. Le Tragedie*, a cura di F. Marengo, Bompiani, Milano 2018.
- Sielo 2016 F. Sielo, *Montale Anglista. Il critico, il traduttore e la «fine del mondo*, ETS, Pisa 2016.
- Singleton 1978 C. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, a cura di G. Prampolini, Il Mulino, Bologna 1978.

- Spurgeon 1935 C. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge University Press, Cambridge 1935.
- Surdich 1998 L. Surdich, *Clizia dal '34 al '40*, in *Le idee e la poesia, Il melangolo*, Genova, 1998, pp. 35-88.
- Testa 2016 E. Testa, *Montale*, Le Monnier, Firenze 2016.
- Testa 2018 E. Montale, *Quaderno di traduzioni*, Il Canneto, Genova 2018.
- Thompson-Taylor 2016 [W. Shakespeare], *The Arden Shakespeare. Hamlet*, edited by A. Thompson and N. Taylor, Bloomsbury, London 2016 (I ed. 2006).
- Tommasin 1996 L. Tommasin, *Forestierismi e dialettismi nella poesia di Montale*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», IV serie, vol. I (1996), 2, pp. 763-796.
- Tortora 2015 M. Tortora, *Vivere la propria contraddizione. Immanenza e trascendenza in «Ossi di seppia» di Eugenio Montale*, Pacini, Pisa 2015.
- Tuccini 2012 G. Tuccini (cur.), *Enrico Pea: bibliografia completa (1910-2010) e nuovi saggi critici*, Bibliografia e informazione, Pontedera 2012.
- Valéry 1989 P. Valéry, *Opere poetiche*, a cura di G. Pontiggia, Ugo Guanda Editore, Parma 1989.
- Varvaro 1993 A. Varvaro, *Avviamento alla filologia francese medievale*, La Nuova Italia Scientifica, Firenze 1993 (ora Carocci, Roma 2021).

- Verdino 2019 S. Verdino, *Montale e la musica*, in Marini-Scaffai 2019, pp. 281-295.
- Zambon 1998 F. Zambon, *Il problema del commento montaliano*, in Grignani-Luperini 1998, pp. 121-127.
- Zanzotto 1983 A. Zanzotto, *La freccia dei «Diari»* (1983), in Gezzi 2010, pp. 431-436, precedentemente in Id. *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*, Mondadori, Milano 1991.
- Zublena 2019 P. Zublena, *Lingua e metrica*, in Marini-Scaffai 2019, pp. 169-191.
- Zuffetti 2006 Z. Zuffetti (a cura di), *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, Àncora, Milano 2006, pp. 62-63.