

studi novecenteschi

*rivista di storia della letteratura
italiana contemporanea*

Direttore: *Cesare De Michelis*
Condirettori: *Armando Balduino,*
Saveria Chemotti, Silvio Lanaro,
Anco Marzio Mutterle, Giorgio Tinazzi
Redazione: *Beatrice Bartolomeo*

*

Indirizzare manoscritti, bozze, libri per recensioni
e quanto riguarda la Redazione a: «Studi Novecenteschi»,
Dipartimento di Italianistica, Università di Padova
(Palazzo Maldura), Via Beato Pellegrino, 1, 35137 Padova.

*

«Studi Novecenteschi» è redatto nel
Dipartimento di Italianistica, Università di Padova.
Registrato al Tribunale di Padova il 17 luglio 1972, n. 441.
Direttore responsabile: Cesare De Michelis.

*

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori
ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla Redazione
ed alla Casa editrice, alle norme specificate nel volume
Fabrizio Serra, *Regole redazionali, editoriali & tipografiche*, Pisa · Roma,
Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004
(Euro 34,00, ordini a: iepi@iepi.it). Il capitolo *Norme redazionali*,
estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online* alla pagina
«Pubblicare con noi» di www.libraweb.net.

*

Stampato in Italia · Printed in Italy

www.libraweb.net

ISSN 0303-4615
ISSN ELETTRONICO 1724-1804

studi novecenteschi

*rivista di storia della letteratura
italiana contemporanea*



Fabrizio Serra · Editore

Pisa · Roma

XXXV, numero 76, luglio · dicembre 2008

Indirizzare abbonamenti, inserzioni, versamenti e quanto riguarda
l'amministrazione a: *Accademia editoriale*[®], Casella postale n. 1,
Succursale n. 8, I 56123 Pisa.

*

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,
Tel. 050/542332, Fax 050/574888, email: iepi@iepi.it

Uffici di Roma: Via Ruggiero Bonghi 11/b, I 00184 Roma,
Tel. 06/70493456, Fax 06/70476605, email: iepi.roma@iepi.it

*

Prezzi di abbonamento 2008:

Italia € 260,00 (privati), € 495,00 (enti, con edizione *Online*).
Esteri: € 520,00 (*Individuals*), € 695,00 (*Institutions, with Online Edition*).

Questo fascicolo: € 250,00

Modalità di pagamento: versamento sul c/c postale n. 17154550
intestato alla casa editrice; contrassegno; mediante carta di credito
(*American Express, Eurocard, Mastercard, Visa*).

*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione,
l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con
qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm,
la memorizzazione elettronica, ecc.,

senza la preventiva autorizzazione scritta degli
Fabrizio Serra · Editore[®], Pisa · Roma,
un marchio della *Accademia editoriale*[®], Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

I diritti di riproduzione e traduzione sono riservati per tutti i paesi.

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2008 by

Fabrizio Serra · Editore[®], Pisa · Roma,
un marchio della *Accademia editoriale*[®], Pisa · Roma.

SOMMARIO

SCRITTORI DEL NOVECENTO

GIOVANNA STELLINI, *La ricerca artistica di Toti Scialoja* 325

SAGGI VARI

FILIPPO CABURLOTTO, *Libro segreto: d'Annunzio dall'autobiografia all'agiografia* 367

MATTEO M. PEDRONI, *La biblioteca di Mattia Pascal. Fonti, funzioni e figure* 377

GIANNA GARDENAL, *L'ebraismo in Umberto Saba* 401

ALBERTO CASADEI, «L'esile punta di grimaldello»: *Montale e la tradizione* 413

VALENTINO BALDI, «Gli atti tutti adempiuti». *Indagine sull'atemporalità del male ne La cognizione del dolore* 443

MARIALUIGIA SIPIONE, *Con la Pamela nello zaino e il fucile a tracolla: frammenti di un romanzo epistolare di Beppe Fenoglio* 461

GIUSEPPE VARONE, *Immagini in parallelo: il rinnovato impegno e la postuma utopia de Le città del mondo di Elio Vittorini* 483

GIUSEPPE DE MARCO, *Scaglie tematico-metaforiche in Caproni: l'esilio, il viaggio* 505

ELENA FUMI, *Quando il cacciatore è franco* 523

CARLO TENUTA, *L'egittologo e Rilke. Note sulla lettura jesiana della decima elegia di Duino* 551

ALVARO BARBIERI, LORENZO RENZI, *Bandini d'inverno* 579

RECENSIONI

FEDERICA G. PEDRIALI, *La farmacia degli incurabili. Da Collodi a Calvino* (Alberto Godioli) 593

LUIGI MENEGHELLO, *Opere scelte* (Matteo Giancotti) 597

BEPPE FENOGLIO, *Teatro* (Marialuigia Sipione) 602

All'amico editore (Pietro Gibellini) 604

Norme redazionali della casa editrice 609

«L'ESILE PUNTA DI GRIMALDELLO»: MONTALE E LA TRADIZIONE*

ALBERTO CASADEI

1.

SE osassi sperare che è ancora possibile *épater les critiques*, esordirei dicendo che Montale è uno scrittore senza classici. L'affermazione contiene un *quantum* di paradossalità di cui sono consapevole, ma, come tutti i paradossi, può anche contenere una verità di secondo grado. Infatti se il percorso poetico montaliano è andato, nella sua prima e fondamentale stagione, a riconquistare progressivamente un rapporto con i nostri classici assoluti, Dante e Petrarca, è vero che quello critico-interpretativo (senz'altro distinto ma non del tutto separato dal primo) si è quasi sempre tenuto lontano dalle riletture di questi e di altri grandi, compresi autori essenziali per la lirica di Montale stesso, come Foscolo e Leopardi. Quasi unica eccezione è la celebre *Esposizione sopra Dante* del 1965, che peraltro spicca proprio perché vi si afferma la lontananza e non-modernità (se non,

* Nel testo saranno impiegate le seguenti abbreviazioni: *OV*: *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980; *PR*: *Prose e racconti*, a cura di M. Forti e L. Previtera, Milano, Mondadori, 1995; *SM1* e *SM2*: *Il secondo mestiere: Prose 1920-1979*, e *Il secondo mestiere: Arte, musica e società*, a cura di G. Zampa, ivi, 1996. Quanto alla bibliografia, si segnalano qui alcuni lavori che contengono importanti considerazioni d'insieme di cui si terrà conto nel presente lavoro: R. LUPERINI, *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 1986 (specie per l'interpretazione culturale e ideologica del periodo fiorentino); P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, specie pp. 53-146; M. A. GRIGNANI, *Montale e la cultura europea*, ora in *La costanza della ragione*, Novara, Interlinea, 2002, pp. 11-23; F. D'ALESSANDRO, *Lo stile europeo di S. Solmi*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, specie pp. 69-140. Dedicato all'intertestualità (peraltro piuttosto generica) con i soli modelli classici, soprattutto con quello oraziano, è il contributo di G. NUZZO, *E. Montale o della classicità senza classicismo*, «Aevum», LXXVIII (gen.-apr. 2004), pp. 163-177. Per ulteriori integrazioni del discorso che verrà qui presentato in forma sintetica, mi permetto di rinviare alla mia monografia *Eugenio Montale*, Bologna, Il Mulino, in c.s. Questo testo rappresenta una versione ridotta della relazione tenuta a Napoli il 28 settembre 2007, nell'ambito del convegno *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria*, organizzato dall'Associazione degli Italianisti italiani.

significativamente, per vie indirette) del sommo poeta della nostra tradizione.¹

A parte gli ovvi motivi 'pratici' (la formazione di tipo tecnico e non liceale, le necessità del mestiere giornalistico, votato alla contemporaneità, ecc.), non tali peraltro da impedire qualche affondo almeno su alcuni dei classici più ammirati, si potrebbe innanzitutto ipotizzare una forma di 'angoscia dell'influenza', in grado di condurre a una paralisi nel momento in cui il poeta-critico Montale, intuitivo e 'sbirciatore', deve confrontarsi a tutto tondo con un suo implicito o esplicito modello.² Ma preferisco mantenermi sul piano delle scelte consapevoli, che in questo caso mi sembrano più significative. Perché è evidente che sin dai suoi esordi, ricchi, non va dimenticato, di tentativi spesso abbandonati (ma intuibili attraverso il prezioso *Quaderno genovese*), Montale ha sentito la necessità di distaccarsi dalla tradizione italiana in quanto monumentalità, nel senso nietzschiano di impedimento a uno sviluppo del presente. E in primo luogo, sia nei suoi appunti che nelle lettere, con tanto di proposte di nuove antologie, una costante è la consapevolezza di collocarsi 'dopo e lontano' dalla Triade di fine Otto-inizi Novecento, dalla quale, come vedremo

¹ Certa critica dantesca «ha almeno il merito di aver affermato una grande verità: che Dante *non* è un poeta moderno [...]. Il mio convincimento [...] è che Dante *non* è moderno [...]: il che non può impedirci di comprenderlo almeno in parte, e di sentirlo *stranamente* vicino a noi»: SM1, II, p. 2670 (corsivo mio; sulla 'stranezza' del rapporto con i classici si dovrà tornare a lungo). Sulla faticosa stesura del discorso dantesco si veda F. MAZZONI, *Elaborazione del discorso di E. Montale per il settimo centenario dantesco*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a cura di F. Gavazzoni e G. Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993, specie pp. 568 ss. Si specifica qui che, nel presente contributo, il termine 'tradizione' verrà inteso in senso ampio, come *summa* dei valori umanistici, al cui interno ovviamente si collocano la cultura e la letteratura italiane, ma anche, nella prospettiva montaliana, quelle nazionali europee che con la nostra hanno interagito strettamente, sino a diventare il tramite per un suo riuso non passivo-'tradizionalista'. Sulle connotazioni del termine 'tradizione' nell'ambito della modernità letteraria, cfr. R. DEIDIER, *La fondazione del moderno. Percorsi della poesia occidentale*, Roma, Carocci, 2001, specie pp. 15-45.

² Si potrebbe, a titolo di esempio, citare una lettera a Luciano Anceschi del 28 luglio 1945: «Purtroppo ho già dato un *Foscolo* a Corticelli (poesie e alcune prose) e *mai* mi è riuscito di farci su una prefazione. Mi ero molto preparato in argomento, ed è stato tempo perso. Ho fatto molto bene a non darmi all'insegnamento...» in F. CURI, *Lettere di E.M. a L. Anceschi*, in «Poetiche», 1, 1996), pp. 5-22: 16. Quanto agli interventi riservati ai classici, fra i pochissimi va segnalato quello, piuttosto dissacrante e in consonanza con l'ultima fase poetica, e comunque ricavato da dichiarazioni raccolte oralmente, intitolato *L'ardua sentenza su Manzoni* (1973), ora in SM1, II, pp. 3007-12.

meglio, la separazione era prima di tutto di sensibilità esistenziale (sul piano linguistico-stilistico, ovviamente, il discorso è ben diverso).

Di solito, e giustamente, a fronte di tale rifiuto viene evidenziata la pronta 'apertura europea' del giovane Montale, che è indubbia, ancorché incentrata all'inizio sulla cultura francese, semmai anche in funzione di mediatrice. Ma qui vorrei additare il versante per così dire negativo di questa apertura, e cioè la volontà di *non* essere uno 'scrittore italiano', ovvero di riproporre in termini filiali i valori umanistici e i loro *pendant* istituzionali in ambito lirico. In questo senso la dichiarazione di poetica pressoché incipitaria negli *Ossi di seppia* vale come forte spartiacque: «Ascoltami, i poeti laureati / si muovono soltanto fra le piante / dai nomi poco usati: bossi, ligustri o acanti. / Io, per me...».¹

D'altra parte, se gli argomenti scelti programmaticamente nel 1921-22 (periodo di composizione dei *Limoni*) dal nuovo poeta possono rientrare nell'ambito di quelli latamente crepuscolari, e più specificamente rintracciabili in Sbarbaro e nei liguri, oppure in Govoni, è però evidente che alle scelte formali complessive di questi antecedenti non possono essere ridotti. Perché Montale si è posto, molto più nettamente di loro, il problema fondamentale per ogni poeta italiano venuto dopo la Triade: ovvero, come inserirsi in una tradizione 'viva' che, senza rinnegare alcuni presupposti fondamentali dell'eredità italiana, non fosse al di fuori degli sviluppi più significativi della grande lirica europea.²

¹ E non conta che la movenza possa derivare, come è stato notato, da Carducci, *Giambi ed epodi*, *Intermezzo*, 6, vv. 201 ss. «Io, per me, no, non sono un organetto / che suoni a ogni portone / de i soliti ragazzi nel conspetto / la solita canzone»: le scelte concrete che ne conseguono sono ben distinte. Sui rapporti fra i due poeti, dopo vari interventi di Roncaglia, Blasucci e Serianni, è tornata da ultimo T. ARVIGO, *La linea Carducci-Montale*, relazione al Convegno *Carducci nel suo e nel nostro tempo* (Bologna, 26-27 maggio 2007), del quale sono in corso di stampa gli Atti. Una piccola postilla sul sintagma 'poeti laureati'. Benché di uso canonico in ambito italiano, non è improbabile, data la formazione culturale montaliana, che una spinta al suo riutilizzo sia venuta pure dal valore specifico nei Paesi anglosassoni, dove il 'Poet Laureate' restava anche ai primi del Novecento (e oltre) il prototipo dell'artista 'ufficiale', 'di corte', ancor più connotato in senso accademico del nostro 'Vate'.

² «Dovevo quindi inserirmi in una *tradizione viva* (corsivo mio), cioè passare da una porta che era l'unica (in quel momento) a me accessibile. Ritengo perciò di essermi espresso con piena onestà e non aspiro ad altro riconoscimento» (intervento del 1955 uscito nella «Fiera letteraria»: cfr. SM2, p. 1540). Ancor più chiaramente il modo di far poesia a partire dagli *Ossi* viene definito nell'intervista concessa a Giansiro Ferrara nel 1961: «In gioventù avevo scoperto la pittura di Cézanne, la musica di Debussy

Da questo punto di vista un aiuto alla focalizzazione ci viene ancora dal *Quaderno genovese*. Opportunamente la critica, a cominciare dalla curatrice Laura Barile e da Maria Antonietta Grignani, ne ha indagato molte tessere, specialmente francesi, per ricostruire almeno in parte il vasto se non indiscriminato bagaglio di letture 'formative' del Montale adolescente. Tuttavia, a livello più generale, emergono due aspetti di notevole importanza. Da un lato, il fenomeno del simbolismo in quanto corrente di rinnovamento poetico, indirettamente proseguito e non esautorato dalle avanguardie, è ormai alle spalle: e semmai si tratta di riattualizzarne le conquiste decisive, come il rapporto 'impressionista' (ossia, nella lettura montaliana dell'impressionismo, ricco di *joie de vivre*) fra interiorità e mondo esterno: ma in questo, la poetica del 'male di vivere' prenderà il sopravvento. Da un altro lato, la necessità di rileggere l'intera letteratura italiana è esposta sin dalle primissime pagine («Mancando in Italia una Storia della nostra letteratura scritta con serietà; e cioè con intendimenti di analisi puramente artistiche...»: cfr. SM2, p. 1283), ma si scontra con un'evidente incapacità di cogliere i fondamenti delle varietà poetiche storicamente susseguites, dovuta anche all'approccio implicitamente (e ingenuamente) idealistico-crociano alla materia.

Dati questi presupposti, un obiettivo del giovane Montale sino all'approdo degli *Ossi* nel 1925 sembra quello di trovare una maniera di riavvicinarsi ai classici che sia congrua con l'ormai pervasiva modernità, da intendersi prima di tutto come età del dubbio sistematico e, in specie, dell'insufficienza della Poesia (con la *p* maiuscola) a fornire risposte, con parole e forme univoche o assolute, ossia classiche. La linea scelta da Montale, quella di mostrare i punti di criticità 'nella' tradizione, secondo la formula, da lui stesso impiegata per Saba (ma più adatta ai suoi *Ossi*), di 'classicismo paradossale', si rivelerà alla lunga vincente, perché dotata di una capacità di risonanza storico-culturale ben più alta di quelle dei vari avanguardismi, e di una apertura alla sperimentazione superiore a quella dei vari neoclassicismi.

[...], ma non trovavo nella poesia, diciamo, nell'arte della parola, qualche cosa che vi corrispondesse. Si trattava di esprimermi con mezzi diversi da quelli della tradizione, con mezzi almeno parzialmente diversi» (SM2, p. 1611). Per un panorama d'insieme della generazione degli anni Ottanta, con alcune osservazioni sulla posizione di Montale solo in parte coincidenti con quelle qui espresse, cfr. A. BERARDINELLI, *Quando nascono i poeti moderni in Italia*, in *Sui primi poeti del Novecento: la generazione degli anni Ottanta*, a cura di G. Merlino, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 25-49.

Più in dettaglio: anziché accogliere il precetto di ogni neoclassicismo («su dei pensieri nuovi facciamo versi antichi»), o quello emblematico di gran parte delle avanguardie («make it new!»), Montale aspira a rinnovare la forma perché continui a essere una salvaguardia del 'poetico', una giustificazione e insieme una salvezza dei contenuti apparentemente poveri ai quali egli ha scelto di attenersi. Col risultato di riuscire a esprimere quanto, prima che nella letteratura, esisteva nella «condizione umana in sé considerata», argomento perenne della poesia e dell'arte, secondo quanto ripetutamente affermato dal poeta in saggi e interviste.

E qui soccorre una delle intuizioni ancora capitali del Contini montalista, emersa non a caso all'altezza della *Bufera*:

La differenza costitutiva fra Montale e i suoi coetanei sta in ciò che questi sono in pace con la realtà (a più forte ragione col mondo immaginario se il loro è un universo fittizio), mentre Montale non ha certezza del reale. Perciò quei poeti non derogano alla dominante eminentemente letteraria della tradizione italiana: il loro *primum* è formale [...] Il *primum* di Montale sta molto più addietro, è in un minimo di tollerabilità del vivere.¹

Dunque, l'approdo alla forma in quanto chiusura, oggettività, musicalità intrinseca, per Montale rappresenta un esito necessario per condividere una constatazione, che è poi quella dell'ineliminabilità del 'male di vivere'. Il tema per eccellenza degli *Ossi* implica la disgregazione di qualunque armonia che ancora resista sulla scorta dei classicismi ingenui. E 'disgregazione' non è un termine casuale, perché, se vogliamo definire meglio la condizione esistenziale da cui nasce la prima raccolta montaliana, proprio di un tentativo di non disgregarsi fra tensioni laceranti dobbiamo parlare, come ci segnala, se si vuole usare un referente esterno come spia (e non come spiegazione, *iuxta* una prassi critica che risulterebbe ottocentesca),² un

¹ Cfr. G. CONTINI, *Montale e la «Bufera»*, in *Una lunga fedeltà*, Torino, Einaudi, 1974, p. 82. Tale priorità non smentisce che, come Montale ha ripetutamente affermato, «l'arte sia la forma di vita di chi veramente non vive» (cfr. SM2, p. 1476): dove sarà da cogliere, soggiacente, la consapevolezza della necessità e insostituibilità dell'arte per poter 'parlare del vivere'.

² Occorre a questo punto porre una questione di metodo. Entro quali limiti è lecito appoggiarsi ai documenti esterni per l'interpretazione dei testi che Montale ha voluto proporre in forme ellittiche, e spesso 'aggiustate' rispetto ai fatti accertabili? Di sicuro, il problema è ben presente al poeta stesso, che ha cominciato a fornire, sin dall'immediato dopoguerra, spiegazioni sempre più dettagliate degli elementi taciuti

passo di una lettera poco citata, benché edita da vari anni, indirizzata al poeta Francesco Meriano il 18 settembre 1919: «Questi pomeriggi in riviera [a Monterosso] sono magici ma terribili col loro nirvana disgregante: sole sole e un mare immenso che bolle. Si diventa una forza qualunque del cosmo». ¹ Si potrebbe individuare qui un nucleo generatore della *suite* di *Mediterraneo*; ma il Montale più tipico degli *Ossi*, che non vuole diventare «una forza qualunque del cosmo» (implicitamente in opposizione all'Ungaretti che vuole essere «docile fibra / dell'universo»), e che nello stesso tempo si trova nel *mainstream* delle tensioni spiritualistiche continuamente revocate in dubbio da una razionalità *sui generis* ma già allora capace di affondi umoristico-dissacranti (esplicitati, in questa prima fase, soprattutto negli scritti privati, come il *Quaderno genovese*), sceglie come antidoto esistenziale e insieme gnoseologico alla digregazione la poesia e le arti (comprese quindi le 'sorelle' musica e pittura).

Se così è, il distacco non solo dal troppo esplicito Carducci, ma anche dal troppo autoconsolatorio e in fondo «insopportabile» Pascoli è prima di tutto di sensibilità e di *ethos*, e poi anche formale. Viceversa, rispetto a d'Annunzio il distacco è prioritariamente etico, se è vero, com'è dimostrato dagli studi di Mengaldo in poi, che comun-

nei suoi testi: caso canonico è quello del mottetto *La speranza di pure rivederti*, che si chiude con un riferimento a «due sciacalli al guinzaglio» visti a Modena, del tutto incomprensibile senza un paratesto esplicativo d'autore, ovvero, nella fattispecie, il celebre articolo uscito sul «Corriere della sera» del 16 febbraio 1950. In generale, possiamo dire che la poesia moderna vive della sua sempre più egocentrica oscurità, e tuttavia Montale ha scelto la strada di far intendere al suo lettore che una spiegazione dei testi persino criptici è possibile, ed è facilitata da una loro collocazione in un contesto – a sua volta delineato e, nell'ultima fase, addirittura falsificato dall'autore, magari attraverso racconti o interviste, oppure attraverso autocommenti (come quelli ricavabili dalle lettere a Guarnieri) o note puntuali (come quella a *Iride*, che già distingue tra Clizia e altre protagoniste: si veda l'apparato dell'*Opera in versi, ad locum*). Se così è, non si può negare neanche l'uso di documenti epistolari che, indirettamente, chiariscono i presupposti di alcune poesie, rivelano cioè l'«occasione-spinta» taciuta: salvo poi mantenere ogni rilievo interpretativo in un ambito strettamente testuale. In questa situazione più che mai i referenti extratestuali rappresentano quasi l'impalcatura 'neutra' che consente di sostenere i frammenti propriamente poetici: non a caso, Montale stesso ha accettato che venissero riprodotti negli apparati dell'*Opera in versi*.

¹ Cfr. F. MERIANO, *Arte e vita*, a cura di G. Manghetti, C.E. Meriano, V. Scheiwiller (1982), Reprint, Roma, Edd. di storia e letteratura, 2005, p. 152. Per altri aspetti della formazione montaliana a immediato ridosso della composizione degli *Ossi* nella loro forma-libro, cfr. E. MONTALE, *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina (1923-25)*, a cura di L. Barile, Milano, Scheiwiller, 1995, specie pp. 19-36.

que una componente essenziale negli *Ossi* per ottenere il sublime (sia pure *d'en bas*) resta quella dell'elaborazione linguistico-stilistica dannunziana.¹ Ma quanto a temi ed *ethos*, nel loro insieme, gli *Ossi* rappresentano la più decisiva e moderna riscrittura di quel detestabile capolavoro del simbolismo italiano che è l'*Alcyone*. Capolavoro, in primo luogo, di architettura, alla quale appunto se ne oppone un'altra, quella degli *Ossi* nel 1925, che non a caso presentavano l'io di fronte all'ineludibile constatazione dell'inutilità di ogni 'viaggio' esistenziale, lasciando aperto lo spiraglio solo di un'ipotetica salvezza per altri. Un percorso concluso solo nel '28 con l'entrata in scena dell'*alter ego* Arsenio (e, in maniera *refoulée*, del nuovo 'tu', Arletta), che, contrariamente all'io dannunziano, non agisce ma, come «giunco [...] che le radici / con sé trascina», si lascia trasportare, quando finalmente si prospetta l'epifania rapidissima di «un'altra orbita».²

Semplificando, si potrebbe affermare che la prima poesia di Montale si può leggere come ripresa della tradizione in quanto, *iuxta* Montale stesso, 'rapporto' (con un processo quindi opposto soprattutto all'uso incomparabile e assoluto che ne faceva d'Annunzio), ossia in quanto espressione non di valori eterni ma di tensioni giunte a un equilibrio instabile e sempre da riottenere. E si deve allora citare un passo della 'premessa esterna' agli *Ossi*, l'intervento su *Stile*

¹ Ora Mengaldo stesso sottolinea anche gli apporti pascoliani o di *koinè* pascoliano-dannunziana nella lingua di Montale: e porta a esempio di questa convivenza due *Ossi* come *Gloria...* e *Il canneto...*Cfr. P.V. MENGALDO, *Pascoli e la poesia italiana del Novecento*, in *Pascoli e la cultura del Novecento*, a cura di A. Battistini, G.M. Gori, C. Mazzotta, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 99-123. Va però rilevato che, da un punto di vista tematico, gli elementi dannunziani risultano ben più decisivi nell'insieme della prima raccolta, sia pure in negativo; e che quelli pascoliani, anche quando diventeranno consistenti, resteranno comunque parte di filoni intrecciati con altri modelli, come ben indicato già da Pietro Bonfiglioli. Che poi nei confronti di Pascoli agiscano impulsi inconsci, magari di similarità negata, sarebbe argomento da approfondire a parte.

² Sul rapporto di *Arsenio* con d'Annunzio (e Pascoli), si veda la seguente osservazione di Guido Guglielmi: «La parola di Montale è una parola della molteplicità, secondo la linea inaugurata da Pascoli, una linea quindi analitica, non sintetica, non classica. Ma gli oggetti concreti non sono assunti in un'atmosfera rarefatta, innalzati a simboli del poetico a spese del reale. Sono oggetti, per così dire, pesanti. Né Montale cita qui [in *Arsenio*] altri poeti. Se li riprende – e c'è una memoria di D'Annunzio e di Pascoli in questa terza strofe –, li riprende piegandoli alla propria intenzione, sviluppandoli secondo una propria direzione di senso» (*Montale, «Arsenio» e la linea allegorico-dantesca*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di M. A. Grignani e R. Luperini, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 369-381: 375).

e tradizione uscito sul gobettiano «Baretti» nel gennaio del 1925, al quale toccherà l'onore di aprire *Auto da fè* ben quarantun anni dopo: «Dove per tradizione non s'intenda un morto peso di schemi, di leggi estrinseche e di consuetudini – ma un intimo spirito, un genio di razza, una consonanza con gli spiriti più costanti espressi dalla nostra terra [certo non quelli della Triade]: allora riesce alquanto difficile proporsene un modello esteriore, trarne un preciso insegnamento. Non continua chi vuole la tradizione, ma chi può, talora chi meno lo sa»¹. La tradizione viene insomma riacquisita come frutto di un lungo lavoro svolto con il «buon costume» etico e con la consapevolezza intellettuale che solo attraverso la costruzione di una forma 'paradossalmente' classica la poesia può riuscire ancora a conservare una valenza intimamente umanistica: quella della «*bouteille à la mer*», secondo l'immagine di Alfred de Vigny spesso ricorrente negli scritti montaliani².

2.

Occorre adesso sottolineare che nel *recto* della poesia montaliana, peraltro 'sostanzialmente' distinto dal *verso*, esiste una separazione, non netta come una frattura, ma comunque sensibile, che può corrispondere, sul versante che qui ci interessa, al cambiamento dalla rilettura alla ricostruzione di una tradizione. È la fase, ancora da comprendere in tutti i suoi snodi, nella quale si attua il passaggio dal 'classicismo paradossale' degli *Ossi* alla poesia 'metafisica' delle *Ocasioni* e della *Bufèra*:³ benché sia senz'altro possibile ricompattare i

¹ Cfr. SM2, pp. 9-14, specie 11-12.

² Su questo punto, molto importante una dichiarazione successiva di Montale, contenuta in un intervento del 1940 dal titolo *Parliamo dell'ermetismo*: «Ma una resta, pur nelle infinite varianti, la tendenza, che è verso l'oggetto, verso l'arte investita, incarnata nel mezzo espressivo, verso la passione diventata *cosa*. E si avverta che qui non s'intende per *cosa* la metafora esteriore, la descrizione, ma solo la resistenza della parola nel suo nesso sintattico, il senso obiettivo, concluso e per nulla parnassiano di una forma *sui generis*, giudicabile caso per caso. Poesia antitradizionale? Anzi, della sola tradizione per la quale l'Italia, da secoli, conta nel mondo»: SM2, p. 1533.

³ Sulla distinzione fra la prima raccolta e le due successive insiste, da un punto di vista linguistico, V. COLETTI, *L'italiano di Montale*, in *Genova 1896-1996: il secolo di Montale*, Atti del Convegno Internazionale 9-12 ottobre 1996, a cura della Fondazione Mario Novaro, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 137-160, specie pp. 142-149. In generale si veda MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, cit., specie p. 54. Per un'interessante autodefinizione degli ideali poetici durante la fase compositiva degli

due momenti all'insegna del 'classicismo moderno', è innegabile che per qualche anno Montale, come ha dichiarato più volte, ha considerato esaurito il primo momento e ha stentato a trovare una forma che fosse convincentemente affine alla linea che da Eliot e, almeno in parte, Valéry poteva risalire sino a Donne e agli elisabettiani.¹ Lo testimoniano tanto i componimenti riusciti ma ancora in linea con gli ultimi sviluppi degli *Ossi*, come *Casa dei doganieri*, quanto i tentativi di giungere a una poesia in cui il ricordo e in genere la componente memorialistica non si risolve in un'elencazione di micro-situazioni come in vari testi del '31-'33.² E qui andrebbe notato, almeno per indicare una possibile pista di ricerca, che Montale, pur scegliendo vie autonome, si trova negli anni Trenta in continuo contatto con l'ermetismo fiorentino, dal quale poterono provenire suggestioni cultu-

Ossi, si veda il seguente passo di una lettera inviata ad Angelo Barile l'8 agosto 1924: «l'immagine di me che verrà fuori dal volume le parrà forse meno coerente ma più vasta e complessa; e il sottoscritto ne uscirà in luce più come 'troubadour' che come sofista o poeta da laboratorio. Ciò mi varrà gli strali dell'altra riva, caro amico: degli amanti della materia grigia cruda e nuda, stemperata sulla carta. Dei feticisti del 'viaggio in inferno'...» (le lettere a Barile sono edite col titolo *Giorni di libeccio*, a cura di D. Astengo e G. Costa, Milano, Archinto, 2002: cfr. p. 50).

¹ Doveroso ricordare, benché notissime, alcune affermazioni soprattutto relative a Eliot e alla spinta da lui data verso un cortocircuito che costringesse a rileggere l'intera tradizione italiana: «La verità è che Eliot, come Valéry prima di lui, hanno contribuito, almeno da noi, a quella presa di contatto con l'alta tradizione europea che da molti anni era andata perduta. Hanno richiamato i lettori italiani a una conoscenza meno superficiale del loro patrimonio poetico, a un senso più intimo del loro classicismo» (*Eliot e noi*, 1947, ora in *SM1*, 1, pp. 713-719: 717). O ancora – e varrà pure come dichiarazione di poetica: «L'originalità buona, ci ha ammonito Eliot, non è quella di chi non somiglia ad alcuno; è ciò che resta irriducibile alle somiglianze e ch'è da esse garantito e condizionato» (ivi, p. 718).

² Dopo i ben noti 'cartoni' costituiti da *Buffalo* e *Keepsake*, tentativi in parte eterogenei possono essere considerati *Lindau* (il cui inizio «La rondine vi porta», con riferimento alla località sul lago di Costanza indicata nel titolo, usa un espediente simile a quello del *Porto sepolto* di Ungaretti, che attacca «Vi arriva il poeta...»), o *Cave d'autunno* (con un'immagine finale «varcherà il cielo lontano / la ciurma luminosa che ci saccheggia», vv. 7-8, che si potrebbe valutare affine al gusto ermetico-surrealista, benché debitrice verso un testo latino del poeta barocco inglese Richard Crashaw, tradotto da Mario Praz (ma forse anche di un'immagine di Angelo Barile, secondo quanto ipotizza R. GIGLIUCCI, *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Nuova Cultura, 2005, p. 19; nella successiva edizione di quest'opera – Roma, Editori Riuniti, 2007 – non tutte le parti precedentemente edite sono state riproposte: ne sono state aggiunte comunque altre importanti, fra cui quelle introduttive sul rapporto Montale-Eliot).

rali. Per esempio, è noto che il finale di *Nel parco di Caserta*, in specie l'immagine delle «Madri», rimanda a Goethe, il quale veniva reinterpretato a Firenze anche grazie all'opera di mediazione che, con le sue traduzioni di poeti tedeschi del primo Novecento, cominciava a svolgere Leone Traverso (significativamente, nel componimento a lui dedicato nel *Diario del '71* si parla del «neoterista Goethe»: *A Leone Traverso*, I, v. 4). È interessante in particolare che il giovanissimo germanista pubblichi su «Letteratura» nel 1938 una serie di poesie di Stefan George, preludio della traduzione più ampia uscita nel 1939: e proprio George reinterpreta il *kairòs* in contrapposizione al *kronos* sulla scorta di Goethe. Al di là quindi delle già note suggestioni che poterono essere offerte a Montale dalla celebre affermazione goethiana secondo la quale «ogni poesia è poesia d'occasione», sussistevano vari motivi di interesse verso la poesia dell'autore del *Faust* (e anche, ricordiamolo, di *Xenia*): e forse non sarà un caso che, in un articolo del 1951, Montale stesso elogi perché sapeva «vedere negli eventi quotidiani occasioni inesauribili di poesia». ¹

Più in generale, com'è noto Montale ritorna a lavorare sulla traduzione italiana soprattutto nel periodo compreso fra il 1933 e il '39-'40, combinando letture o riletture di testi antichi (comprese le *Rime* di Dante, nell'edizione che veniva approntando Contini), ² e attività

¹ Cfr. *L'esilio terrestre di Nerval* (1951), in *SM1*, p. 1237 (corsivo mio; alla relativa banalità del sintagma fa da contrappeso il fatto che sarebbe stato piuttosto semplice trovare un sinonimo per evitare l'uso di un vocabolo così marcato per Montale). Questa possibile valenza del termine 'occasione', com'è ovvio, non ne esclude altre che sono state a più riprese segnalate: d'altronde, in questa fase le riprese acquisite da Montale si giustificano soprattutto in base delle loro potenzialità evocative, e non per una propensione allusivo-citatoria. Quanto alle traduzioni di Leone Traverso da George, oltre a quelle edite su «Letteratura» (II, 2 [1938], n. 6, pp. 116-8), si veda in specie l'edizione delle *Poesie* uscita a Modena per Guanda nel 1939. Per inciso, è sempre più frequente la scoperta di tasselli che Montale sembra aver ripreso dalla cultura coeva e da opere lette o recensite fra anni Venti o Trenta: si veda, da ultimo, L. ZAMPESE, *Una fonte solariana della «Casa dei doganieri»*, «Studi novecenteschi», XXXIV, 73, 2007, pp. 141-168. Sui possibili rapporti fra *Xenien* goethiani e *Satura*, cfr. n. 3, p. 438.

² Montale doveva aver letto in anteprima e poi nella *princeps* einaudiana del '39 il commento continiano, che fortunatamente è stato conservato nel Fondo Montale della Biblioteca Comunale di Milano (n. 2099 del *Catalogo*, a cura di V. Pritoni, Milano, 1996). Tuttavia, raccogliendo un'indicazione di Paolo De Caro (*Journey to Irma*, parte prima, Foggia, Matteo De Meo, 1999, pp. 254 ss.), è interessante notare che la spinta a (ri)leggere quell'edizione poté venire dall'uscita della seconda riveduta, il cui colophon porta la data «15 maggio 1946». In effetti, il nome di Clizia non compare negli scritti montaliani prima del 1946 avanzato (nel racconto *Solitudine*, cfr. n. 1, p. 435),

traduttiva, dapprima a scopo personale, eventualmente con Irma Brandeis, appassionata del «monsignore delle pulci» e in genere di «sonetti eufuisti»; poi per le ben note necessità materiali. Al termine di questa fase, nell'equilibrato riepilogo di poetica contenuto nell'*Intervista immaginaria* del '46, Montale afferma: «[...] anche nel nuovo libro ho continuato la mia lotta per scavare un'altra dimensione nel nostro pesante linguaggio polisillabico, che mi pareva rifiutarsi a un'esperienza come la mia. Ripeto che la lotta non fu programmatica. Forse mi ha assistito la mia forzata e sgradita attività di traduttore. Ho maledetto spesso la nostra lingua, ma in essa e per essa sono giunto a riconoscermi inguaribilmente italiano: e senza rimpianto». ¹

Se il riappropriarsi della nostra tradizione non può ormai essere che 'di ritorno', indiretto e, come sempre, non volontaristico, per il secondo Montale lo scatto decisivo si attua quando la modernità della tecnica del 'correlativo oggettivo' (o comunque la si voglia chiamare) si impone come unico modo per rappresentare colei che diventerà una donna-angelo di ascendenza stilnovistico-dantesca ma che, soprattutto nella sequenza che va dai *Mottetti* a *Finisterre*, è ancora collocata in un macrotesto petrarchesco-shakespeariano. ² Di fatto, sintetizzando una produzione critica ormai ricca di validi contributi e focalizzando solo alcuni punti qui essenziali, osserverei che il pro-

nemmeno là dove poteva essere opportunamente citato, per esempio nell'*Intervista immaginaria*, stampata nel gennaio del 1946, dove sono menzionati vari nomi-*senhal* di celebri ispiratrici, che risultano equivalenti-vicari di 'Clizia' (cfr. n. 2, p. 423).

¹ Cfr. SM2, p. 1482. Il passo è da ricollegarsi con la descrizione del processo svoltosi negli *Ossi*: «All'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza» (ivi, p. 1480); nella prima raccolta «Forse l'antidoto classicistico, sempre vivo negli italiani, agiva in me» (ivi, p. 1481).

² Su questo processo, cfr. ancora l'*Intervista immaginaria*: «[...] le poesie di *Finisterre*, che rappresentano la mia esperienza, diciamo così, petrarchesca. Ho proiettato la Selvaggia o la Mandetta o la Delia (la chiami come vuole [ma, significativamente, non ancora Clizia]) dei *Mottetti* sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre, senza scopo e senza ragione, e mi sono affidato a lei, donna o nube, angelo o procellaria»: SM2, p. 1483. Ma sulla funzione del petrarchismo 'metafisico', e su tutta la bibliografia progressiva, cfr. R. GIGLIUCCI, *Realismo metafisico e Montale*, cit., pp. 14-15, 27-56 (nonché 151-172), dove si puntualizzano i limiti e le caratteristiche del petrarchismo montaliano (e si veda ora la nuova edizione del saggio, citata in n. 2, p. 421, anche in questo caso assai modificata rispetto alla precedente, da cui si continuerà a citare: si vedano comunque, della nuova, le pp. 19 ss., nonché 11 ss. sui rapporti fra la poesia di Montale e quella di Eliot riguardo ai problemi qui affrontati). Si veda inoltre N. VACANTE, *Palinsesti montaliani*, Genova, Il Melangolo, 2006, specie pp. 37-49.

cesso di recupero (oggi sin troppo messo in discussione) del modello del *Canzoniere* per colei che sola 'par Donna' passa attraverso una 'dantizzazione' della figura femminile che sarebbe stata deputata al rapporto d'amore: nei confronti di Clizia-Beatrice, l'atteggiamento dell'io diventa quello della «venerazione», come confermerà un testo tardo quale *Clizia nel '34* («non era amore quello / era come oggi e sempre / venerazione», vv. 8-10). Il processo, una volta compiuto con la chiusura del ciclo di Clizia (grosso modo nel 1947), si rivela questo: la rappresentazione dell'assenza viene mediata attraverso l'affollamento degli eventi o degli oggetti-metonymie che, a livello macrotestuale, diventano metafore e poi allegorie di una presenza, sempre più definita, peraltro, in senso ultraterreno. Col che Montale si lascia da parte ogni residuo di lirica romantica, e giunge a far sì che la donna-Cristofora assuma su di sé quanto il suo 'io' non è in grado di compiere o di credere: perché, come vedremo meglio, il 'tu' nell'economia delle *Occasioni* (e, con vari distinguo, dell'*Opera in versi*) serve soprattutto a esprimere pulsioni o condizioni esistenziali che l'io non vuole o non può manifestare direttamente.

In questo complesso sviluppo di una poesia di tradizione al secondo grado, Dante viene ad assumere una funzione strutturante, come è stato notato a partire da Angelo Jacomuzzi,¹ o meglio ancora 'stabilizzante', tale da fornire certezze: Dante cioè insegna che l'allegoria (peraltro impiegata da Montale non pervasivamente ma puntualmente) non dipende dal singolo e può fondarsi sulle certezze di un oltremondo. Ma l'io delle *Occasioni* e della *Bufera* continua a non credere in prima persona, e riesce a resistere e a vivere il suo tempo

¹ Rispetto alle osservazioni di Jacomuzzi (si veda in particolare *Alcune premesse per uno studio sul tema 'Montale e Dante'*, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Bonacci, 1979, pp. 217-227), tuttavia, sono valide le indicazioni di Luigi Blausucci, che limita la portata allegorica dell'influsso dantesco (cfr. *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 73-86, anche per gli aspetti della rappresentazione 'numinosa' di Clizia). Per il rapporto Montale-Eliot riguardo a Dante si veda T. de ROGATIS, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002, pp. 95-123. Una messa a punto recente sul ruolo di Dante nelle prime raccolte montaliane si trova in E. TATASCIORE, 'Ezekiel saw the wheel...', «Voce giunta con le folaghe»: frammenti di una riflessione sulla memoria, «Italianistica», xxxv (2006), 2, pp. 75-99, con indicazione della principale bibliografia pregressa. Ricco di osservazioni sull'evoluzione (non sempre lineare) dell'immagine della donna-salvifica (anche in rapporto a Dante) il lavoro di C. RICCARDI, *Il punto su Clizia e su vecchie e nuove fonti dalla «Bufera» a «Gli orecchini»*, «Nuova rivista di letteratura italiana», vii, 2004, pp. 327-382, specie 367 ss.

delegando alla Donna l'azione di 'guardare in alto' – e semmai guardando lei, secondo un modello esplicitamente dantesco («Beatrice tutta nell'eterno rote / fissa con li occhi stava: ed io in lei / le luci fissi, di là su remote»: cfr. *Par.* I, vv. 64-6), palese nella *Primavera hitleriana*, per tanti aspetti conclusiva.

Andrà a questo proposito notato che il gesto della Donna finalmente nominata Clizia (e l'atto onomastico risulta, qui più che mai, insieme essenziale e distanziante) riprende e porta a compimento, quasi in senso figurale, quello già compiuto dall'amata a cominciare da *Corrispondenze*, quando la «pastora senza greggi» risulta misteriosa nel suo atto ermeneutico: «Ti riconosco; ma non so che leggi / oltre i voli che svariano sul passo» (vv. 15-6),¹ e proseguendo, in senso già più marcatamente metafisico (ma non ancora integralmente religioso), con *Palio*: «[...] Il presente s'allontana / ed il traguardo è là: fuor della selva / dei gonfaloni, su lo scampanio / del cielo irrefrenato, oltre lo sguardo / dell'uomo – e tu lo fissi» (vv. 59-63). In altri termini: Clizia diviene tale alla fine di un processo di cui per ora riusciamo a stabilire solo imperfettamente i termini esatti, nonostante le molte ricerche sempre più puntuali sulla sua figura, anche perché la pulsione alla sublimazione e al sacrificio, in lei incarnata, tende in molti casi a intersecarsi con quella verso l'(in)esistenza, rappresentata da Arletta – che, negli *Altri versi* posti a chiusura dell'intera *Opera* poetica montaliana, non a caso si alternerà con la prima, conquistando la posizione conclusiva con *Ah!*.² Ciò non toglie che le azio-

¹ A favore dell'identificazione della «pastora senza greggi» con la futura Clizia può valere, oltre ai riscontri offerti nel commento di Dante Isella alle *Occasioni* (Torino, Einaudi, 1996, pp. 182-185), il legame con testi cliziani come quelli qui citati, e compreso anche, probabilmente, *Eastbourne*, pubblicato per la prima volta assieme a *Corrispondenze* su «Letteratura», I.1, 1937, pp. 29-31, e dedicato a un soggiorno inglese, durante il quale il poeta scrisse, il 7 agosto 1933, una delle sue prime lettere a Irma, in cui si fa riferimento anche al *Bank Holiday*, come nel componimento: cfr. *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, con la coll. di G. Manghetti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2006, n. 3, p. 5.

² Saranno allora da rileggere senza ipoteche preventive non solo un testo 'duplicato' come *Il balcone*, ma anche componimenti nei quali la presenza femminile risulta inquietante, come *Il ritorno* o *Serenata indiana*. Sull'intera parabola di Clizia, nonostante gli inevitabili aggiornamenti da apportare in base alle scoperte documentarie e interpretative degli ultimi anni, si vedano: F. DE ROSA, *Riapparizioni di Clizia*, in *La virtù del nome*, Quinto quaderno di filologia..., Un. di Verona, 1996, pp. 103-147; L. SURDICH, *Clizia dal '34 al '40*, ora in *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, Genova, Il melangolo, 1998, pp. 35-87. Fra i lavori più recenti, anche per la bibliografia progressa,

ni definitive della Clizia 'solare' risultino scandite da alcune poesie particolarmente dense, nelle quali le funzioni tipiche di 'mediatrice' (annunziatrice, messaggera, trasmigratrice...) servono a superare la fase di oscuramento dell'*humanitas*, rappresentata da una guerra (per Montale storica e insieme meta-storica) che ha, innanzitutto, cancellato ogni punto di riferimento a quell'eternità-nel-tempo, indicata *in primis* dalla tradizione e dall'arte.

Proviamo a questo punto a riesaminare, fra i testi che nella loro sequenza configurano, ellitticamente, un percorso romanzesco-petrarchesco, quelli con ogni probabilità decisivi, al cui centro sta sempre l'io in rapporto con un tu che infine diventerà Clizia-Beatrice, al di là delle diverse ascendenze biografiche identificabili. Perché la biografia che davvero ci interessa è quella dell'io-testuale, completo solo se in contatto con un 'tu', con le figure che lo costringono a confrontarsi con una realtà altrimenti inattingibile.¹ Concentrandoci in par-

sono da vedersi, oltre al contributo di C. RICCARDI citato alla n. 1, p. 424, gli articoli di T. DE ROGATIS, «*Personae separatae*» di E. Montale, in «Per leggere», IV, 2004, 7, pp. 53-89, e di A. AMATO, «*Il balcone*» di E. Montale, ivi, VI, 10, 2006, pp. 67-88. Quanto all'organizzazione degli *Altri versi*, con la parte finale dedicata quasi interamente a Clizia e ad Arletta-Annetta, significativo quanto scrive Montale a Rosanna Bettarini il 31 marzo 1980: «Grazie dell'Indice [degli *Altri versi*]. Ne vien fuori qualcosa che è a mezza strada tra un commento ai libri precedenti e un libro nuovo. Quanto ai titoli già usati accetto tutte le possibili modifiche e invenzioni. Inter nos un possibile biografo si troverebbe imbarazzato, ma per colpa mia. La *Visita* [scil. con riferimento alla poesia *Una 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»: cfr. R. BETTARINI, *Retrosena montaliano di «Altri versi»*, in «Studi di filologia italiana», LXIII, 2005, pp. 333-395, specie 394-395, dove fra l'altro la curatrice aggiunge che in *Altri versi II* «il 'libretto' di Clizia, con decisione concordata e non senza molti ripensamenti, precede quello della Capinera», che appunto si chiude con *Ah!* (peraltro del 1976), ed esattamente con un ben montaliano «Mah?».

¹ Cfr. ancora *l'Intervista immaginaria*: «Mi pareva di vivere sotto a una campana di vetro [...] Un velo sottile, un filo appena mi separava dal *quid* definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: una esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione. Ma questo era un limite irraggiungibile»: SM2, p. 1480. In generale, allargando le osservazioni precedenti si può notare che il trittico *Ossi-Occasioni-Bufera* comincia (cfr. *In limine*) e si chiude (cfr. le *Conclusioni provvisorie*) con la rinuncia dell'io a vivere direttamente quanto può essere vissuto per interposta persona, per esempio la speranza e la fede, delegate ai 'tu' attivi (da quello corrispondente a Paola Nicoli negli *Ossi* sino a Clizia e Volpe), oppure la vita-morte, la tanto agognata 'inesistenza' che trova in Arletta-Annetta una sorta di sperimentatrice. A ognuna di queste pulsioni o più semplicemente componenti della psiche dell'io viene a corrispondere una gamma di immagini che assurgono

nicolare sul mito 'finale' di Clizia (cartina di tornasole per comprendere i modi della 'ricostruzione di una tradizione'), ossia quello della Beatrice che guida sino a un (im)possibile contatto con l'oltretempo, dobbiamo rilevare che esso nasce dall'abbozzo di un romanzo petrarchesco, in cui l'invadenza dell'esterno contribuisce a disperdere una potenziale storia d'amore, presto privata di ogni componente erotica. In altri termini, la 'costruzione' del mito risente della storia, e in questo si coglie la più rilevante intersezione tra l'essenza 'debole' di una poesia nata dal riconoscimento postsimbolistico dell'impossibilità dell'assoluto (dal che il suo continuo pescare dalla 'prosa'), e la spinta drammatica, di ascendenza baudelairiana, a rendere immagine appunto assoluta ogni singola epifania del divino nell'umano.

In questo campo di feconde tensioni nascono le geniali sovrapposizioni di antico e moderno, di perenne e transitorio: ecco l'ancora innominata donna, angelo sì, che però ha «le penne lacerate dai cicloni»; oppure ecco gli occhi che scrutano il destino e l'eterno, ma sono, in una civiltà delle macchine, «d'acciaio» (da Minerva o Sfinge, più che da angelo), come si legge in *Nuove stanze*. Proprio la breve allegoria finale di *Nuove stanze*, testo capitale dell'intera opera montaliana e non a caso oggetto di tanti interventi critici, a cominciare da quello di Luigi Blasucci, può rivelarci la condizione che ha reso imprescindibile il riappropriamento montaliano della tradizione: è nella grande prova della Guerra, prima imminente e poi effettiva, che tutte le domande dell'io arrivano al dunque (emblematici i versi: «Il mio dubbio d'un tempo [...] / Ora so ciò che vuoi»: *Nuove stanze*, vv. 17 e 25). Ed è a partire da questo *status* che la donna comincia a diventare figura salvifica, figlia di una cultura che, nel mito umanistico, aveva costruito una possibile interpretazione 'esemplare' delle biografie e in generale della storia. L'io che aveva manifestato i suoi dubbi e le sue negazioni è chiamato a conoscere con certezza, sulle orme della donna («so ciò che vuoi»): e in primo luogo a vedere gli effetti di una *bufera* che sta arrivando.

Seguiamo allora alcune tracce che legano non solo, com'è già stato notato, *Nuove stanze* e *La primavera hitleriana*, ma anche altri testi che risultano fondamentali nello spostamento dal petrarchismo di-

a emblemi di una diffrazione: la Donna unica, frutto, come è ben noto, di una tendenza all'idealizzazione, s'intride continuamente di donne diverse, ovvero di altre componenti dell'io che però l'io non osa manifestare in prima persona.

sgregato al dantismo addensante. Lo spunto tematico della 'buferra' ci ricorda che, prima di *Nuove stanze* ma dopo i *Mottetti*, la serie dell'impossibile amore, Montale ha collocato nella compagine delle *Occasioni* i *Tempi di Bellosguardo*.¹ Il trittico si fonda su un ipotesto, quello della *Grazie*, fruito alla maniera di Montale, senza citazioni esibite ma al massimo con qualche microriferimento. Direi che in particolare è concettualmente rilevante il ricordo della parte iniziale dell'*Inno secondo*:

[...] qui Galileo sedeva a spiar l'astro
della loro regina; e il disviava
col notturno rumor l'acqua remota,
che sotto a' pioppi delle rive d'Arno
furtiva e argentea gli volava al guardo.
Qui a lui l'alba, la luna e il sol mostrava,
gareggiando di tinte, or le severe
nubi su la cerulea alpe sedenti,
or il piano che fugge alle tirrene
Nereidi, immensa di città e di selve
scena e di templi e d'arator beati,
or cento colli, onde Appennin corona
d'ulivi e d'antri e di marmoree ville
l'elegante città, dove con Flora
le Grazie han serti e amabile idioma.²

¹ Inseriti solo al termine della preparazione della raccolta: cfr. la lettera a Einaudi del 13 giugno 1939 (in *Il carteggio Einaudi-Montale per le «Occasioni» (1938-1939)*, a cura di C. Sacchi, Torino, Einaudi, 1988, p. 16). Si noti che Montale, nel carteggio con Einaudi, si riferisce alle prime due raccolte chiamandole a più riprese 'canzonieri' (cfr. *ed. cit.*, soprattutto pp. 11 e 21).

² *Le Grazie*, *Inno* II, i, vv. 12-26. Si noti la presenza in *Tempi di Bellosguardo*, al di là di vari elementi più generici (come il «marmo» di *T.B.*, III, v. 8), del «pioppo / del Canadà» (ivi, vv. 4-5), immagine che riguarderebbe, nominalmente, la stessa pianta indicata nelle *Grazie*, però qui menzionata come specie precisa ('populus canadensis'), oltretutto legata agli spazi nordamericani che diventeranno tipici delle riapparizioni di Clizia. Per i rimandi a testi montaliani successivi, fondamentale è poi la prima occorrenza dell'albero nobile della magnolia, qui rappresentato in uno stato di prostrazione («Derelitte sul poggio / fronde della magnolia...». *T.B.*, II, vv. 1-2), ribadito implicitamente nel componimento eponimo della *Bufera* («La bufera che sgronda sulle foglie / dure della magnolia...», vv. 1-2), ma superato almeno sul versante 'larico' nella successiva *L'arca* («e li protegge in fondo la magnolia / se un soffio ve la getta», vv. 18-9), di contro appunto a un'ulteriore «tempesta». Poi, a conclusione del percorso cliziano e del tempo dell'emergenza, «l'ombra della magnolia» andrà a restringersi (cfr. *Nel parco*, vv. 1-2), mentre la pianta, questa volta di un'altra specie

Al di là dei contatti linguistici, è importante che sullo sfondo del poemetto montaliano si collochi, benché visibile solo in controtuce, la Firenze umanistica, già ripresa e eternata in una visione neoclassica da un poeta dotato di un 'superiore diletterantismo'.¹ Ma, nel 1939, su questa immagine si innesta, e profondamente, il sentimento di una 'precarietà', adesso storica e insieme letteraria. L'esigenza di una tradizione 'nuova' va a coincidere con la ricerca di punti saldi contro la distruzione imminente dovuta alla guerra. Questa mossa, prima esistenziale e poi poetica, si attua quando emerge un modello di poesia non lirica, applicabile appunto anche alla rilettura sapienziale della storia (e, in essa, degli eventi 'personali'). E, in questo caso, il modello che fa attribuire un senso nuovo alla tradizione è forse quello dell'Eliot dei *Quartetti*.

L'impronta eliotiana sembra infatti evidente nei *Tempi* non tanto, ancora una volta, per le microriprese, quanto per la funzione di forma generativa di un discorso poetico non incentrato, come di consueto, su un io ipoteticamente autobiografico, bensì su una voce impersonale-universale che adotta tonalità di tipo gnomico. Intanto, è plausibilissimo che Montale conoscesse il primo dei *Quattro quartetti*, *Burnt Norton*, edito nel 1935 e poi compreso, a chiudere la raccolta, nei *Poems 1909-1935* editi nel '36. Montale stesso lo ricorda (ma con un errore – involontario? – di date) nel fondamentale articolo *Eliot e noi* del '47: «sfogliamo il non pingue volume delle sue poesie complete del '39 [ma in realtà '36], quello che giunge fino a *Burnt Norton* inclusa» (*SM1*, I, p. 715): e proprio alcuni versi del primo *Quartetto* sono citati in chiusura: «*Quick, said the bird, find them find them, / round the corner... [...] Other echoes / (Will) inhabit the garden...*» (cfr. *Burnt Norton*, I, vv. 19-21). Ma i contatti non si fermano qui. Il quartetto eliotiano suggeriva innanzitutto una successione di 'tempi' diversi, propriamente in senso musicale, e con quel termine ben presto i cri-

precisa (la magnolia «giapponese»), perderà le sue prerogative assieme a Clizia nella conclusiva *L'ombra della magnolia*...

¹ Cfr. *Stile e tradizione*, in *SM2*, p. 12. Sulla funzione di Foscolo nel sistema poetico montaliano sono sempre fondamentali le pagine di G. LONARDI, *Il Vecchio e il Giovane*, Bologna, Zanichelli, 1980, specie pp. 73-100, ma anche 121-143 (per i rapporti con i poeti 'metafisici' e con quelli neoclassicisti) e 215. Si ricordi poi un'esplicita dichiarazione autobiografica: «Firenze per me è stata la terraferma della cultura, delle idee, della tradizione» (intervista del 1976, citata in G. MARCENARO, *E. Montale*, Milano, B. Mondadori, 1999, p. 34).

tici hanno cominciato a definire le parti del componimento. Il termine corrisponde a una distinzione metrica, fra adagi e andanti e *presto*, come mostra chiaramente l'alternanza fra I (lento), inizio del II (veloce) e sua fine (lento), che corrisponde quasi esattamente a quella dei *Tempi* (simili ma non identiche sono le realizzazioni del medesimo schema per es. nell'*Elegia di Pico Farnese* o nelle *Notizie dall'Amiata*). Ancor più nel dettaglio, nella riflessione sul tempo, che accomuna, in prima istanza, il testo eliotiano e quello montaliano, alcuni tasselli sembrano sovrapporsi: penso all'immagine della «fugace altalena tra vita / che passa e vita che sta» (*T.B.*, II, vv. 22-3), di sapore gnomico-sapienziale come tante di *Burnt Norton*, dove troviamo anche «a white light still and moving» (*B.N.*, II, v. 27); e poco oltre, nel finale del II movimento dei *Tempi* e del III di *Burnt Norton*, si innesca la metaforica 'discesa' che costituisce il correlativo di una riflessione sul valore delle azioni umane («E scende la cuna [...] E il gesto rimane [...]»; cfr. «Descend lower [...] Inoperancy of the world of spirit [...]).¹

In ogni caso, questo modello di poesia sapienziale consente a Montale di riflettere sul rapporto storia-tradizione senza inserire una valutazione soggettiva, ma facendo comprendere che si sta ormai realizzando l'immissione del tempo nella tradizione 'assoluta': in altre parole, è emersa la consapevolezza che la «precarietà [...] entra in quel luogo [Bellosguardo] umanistico e quasi fisso a un'eterna perfezione»,² come per via poetica 'dimostra' l'immagine delle bibliche «locuste» che «arrancano piovute / sui libri dalle pergole» (*T.B.*, III,

¹ Si può ancora osservare che l'attacco di tipico gnomico-sapienziale, tipico dei *Quartetti* (in *Burnt Norton*: «Time present and time past / are both perhaps present in time future...»), ricorre varie volte nell'*Opera in versi*, come in «I grandi fiumi sono l'immagine del tempo, / crudele e impersonale...» di *L'Arno a Rovezzano* in *Satura*, o «Non sempre o quasi mai la nostra identità personale coincide / col tempo misurabile dagli strumenti che abbiamo» dei *Miraggi* nel *Quaderno di quattro anni*, su cui tornerò più avanti. Si tratta di una modalità diversa rispetto alla poesia 'filosofica', verso la quale Montale nutre sempre sospetti: «No, non penso a una poesia filosofica, che diffonda idee. Chi ci pensa più? Il bisogno di un poeta è la ricerca di una verità puntuale, non di una verità generale. Una verità del poeta-soggetto che non rinneghi quella dell'uomo-soggetto empirico» (*Intervista immaginaria*, cit., in *SM2*, p. 1479). Per una puntualizzazione dei riferimenti eliotiani nella poesia di Montale, con riferimenti a *Burnt Norton*, si veda R. LEPORATTI, *Intorno ai mottetti IV-VI di Montale*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a cura di I. Becherucci, S. Giusti, N. Tonelli, Firenze, Le Lettere, 2000, specie pp. 215-224; e cfr. anche n. 2, p. 421.

² Così si legge in una nota autoesegetica inviata a Silvio Guarnieri, ora in *SM2*, p. 1513.

vv. 18-9). Perché, come insegna l'intero movimento finale dei *Tempi*, la bufera è già arrivata in assenza della Donna (qui infatti 'non' presente), e non è ancora finita, tanto che il poemetto si chiude con un allusivo-profetico: «E domani...».

Dall'immagine della *bufera* riparte il percorso poetico montaliano, che prosegue, prima, con il microcanzoniere di *Finisterre* (1943 e 1945), nel fitto della guerra; poi, con la raccolta definitiva del 1956, in un tempo apparentemente lontano. Tale percorso, romanzesco o meno che sia, di fatto riconduce con le sue tappe decisive (le poesie delle *Silvae*) al periodo in cui il sentimento della precarietà è penetrato dalla vita dell'io nella cultura umanistica. Ma già nel componimento eponimo della terza raccolta, il «lampo» della bufera ha fissato ogni oggetto (compresi i «mogani» e i «libri rilegati» del «nido notturno» di Clizia) in un'«eternità d'istante» che porta in sé anche la «distruzione», poi esemplificata con le metafore di un ballo infernale («e poi lo schianto rude...»). Tutto ciò, quanto a intensità drammatica, è paragonabile all'addio di Clizia («Come quando... / mi salutasti per entrar nel buio»), a sottolineare preliminarmente l'intersezione forte di storia pubblica e storia privata, ri-vissuta rispetto al primo dei *Mottetti*, inizio del ciclo cliziano.

La donna campeggerà alla fine di questo tragitto, ormai come Clizia-Cristofora-Beatrice, nella seconda parte della *Primavera hitleriana* (non a caso datata nell'indice 1939-46),¹ in cui il ruolo di salvatrice del

¹ La datazione è tanto più decisiva se si tiene conto di un dubbio di Montale, espresso in una lettera a Neri Pozza del maggio 1956 (dalla quale fra l'altro si ricava che il titolo «La bufera e altro» fu definitivamente deciso dal poeta solo in quel periodo): «Puoi controllare [chiede Montale a Pozza] se la visita ufficiale di Hitler a Firenze avvenne nella primavera del '43?» (in N. POZZA, *Saranno idee d'arte e di poesia. Carteggi con Buzzati, Gadda, Montale e Parise*, a cura di P. Di Palmo, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2006, p. 216; secondo l'ordine dato dal curatore, la lettera sarebbe successiva al 22 maggio, ma è invece probabile che sia antecedente, all'incirca della metà del mese, e riguardi un'integrazione alle prime bozze). Il notevole errore sembra distaccare la *Primavera* dal contesto pre-bellico, ma in realtà corrisponde forse a un'idea implicita nel testo, e cioè che, dopo un momento di afflizione ormai completa, si doveva avvicinare il momento della rinascita, che nel 1943 poteva essere sentito come ben più prossimo, specie *a posteriori*. In quest'ottica, ancora una volta si conferma che i dati esterni servono solo parzialmente a collocare e interpretare i testi montaliani, e si deve di volta in volta valutarli in rapporto alle loro implicazioni: in questo caso, la logica testuale porta ad accostare l'evento 'terribile' (fissato nella memoria del poeta, indipendentemente dalle date) e quello 'salvifico', facendo rifulgere il nuovo e decisivo ruolo di Clizia.

poeta e di «tutti» è a lei definitivamente assegnato. Assegnato però nell'ambito di una lunga 'visione' che, partendo da un evento reale, la visita di Hitler e Mussolini a Firenze nel maggio del 1938 (ma cfr. n. 1, p. 431) evocata allusivamente in *Nuove stanze*, crea una sequenza in cui, sul modello degli ultimi canti del *Purgatorio* e del biblico *Libro di Ezechiele*¹, la storia avvenuta si deforma sino a diventare un possibile presente e un ipotetico futuro:

Forse le sirene, i rintocchi
che salutano i mostri nella sera
della loro tregenda [ripreso da *Nuove stanze*, 13], si confondono già
col suono che slegato dal cielo, scende, vince –
col respiro di un'alba che domani per tutti
si riaffacci, bianca ma senz'ali
di raccapriccio, ai greti arsi del sud... (vv. 37-43).

E si noti che la descrizione 'realistica' comprendeva, oltre ai numerosi già notati, alcuni elementi intertestuali che rimandano ai *Tempi di Bellosguardo*, in primo luogo il tema del freddo-gelo:² tema significativamente assunto a paradigma dell'intera situazione storica ed esistenziale negli anni Trenta, secondo quanto ci fa capire la citazione dal v sonetto shakespeariano («Sap check'd with frost, and lusty

¹ I precisi riferimenti alla tradizione ebraica in questo componimento («gli angeli di Tobia, i sette, la semina dell'avvenire»: *P.H.*, vv. 26-7), sono da mettersi in corrispondenza almeno con *Ezekiel saw the Wheel*, *spiritual* che riprende immagini del profeta Ezechiele, il quale nei primi capitoli del suo libro, dichiara di aver visto quattro cherubini con ruote chiamate «turbine» (per un'ampia serie di possibili riscontri gnostici, cfr. P. De CARO, *Journey to Irma*, cit., specie pp. 192 ss.). Per i rapporti della *Primavera* con *Nuove stanze* si veda Blasucci, *Gli oggetti...*, cit., pp. 162 ss., e anche F. CROCE, «*La primavera hitleriana*» e altri saggi su *Montale*, Genova, Marietti, 1997, pp. 76 ss. Sull'aspetto 'visionario' di Dante, cfr. la già citata *Esposizione sopra Dante*: «Il nostro mondo non conosce più visioni ma il mondo di Dante è ancora quello di un visionario. Dante crea gli oggetti nominandoli e le sue sintesi sono fulminee. Di qui il suo particolare classicismo, legato a una filosofia creazionista e finalista. Dal pertugio del sensibile, dall'esaltazione delle forme Dante evade così dalle strette del pensiero scolastico [...] Non di questo, comunque, parla Eliot: bensì del pensiero religioso o meglio della fede che l'allegoria sottintende» (*SM1*, II, p. 2685).

² Cfr. *T.B.*, II, vv. 4-5 e *P.H.*, vv. 4-7, coincidenza già segnalata da Isella nel suo commento alle *Occasioni* (cit., p. 133); da integrarsi, per il contesto, con altri tasselli, come la «rena», nominata in *T.B.*, I, v. 5, e i «renai» di *P.H.*, v. 7; o ancora l'immagine delle «acque composte sotto padiglioni / e non più irose a ritentar fondali / di pomice», in *T.B.*, III, vv. 13-5, che viene ripresa e modificata in «l'acqua séguita a rodere / le sponde» di *P.H.*, vv. 18-9.

leaves quite gone / Beauty o'ersnow'd and bareness every where», ovvero, nella traduzione di Alessandro Serpiéri, «linfa fermata dal gelo e forti foglie perdute, / bellezza sommersa da neve e nudità ovunque» – ancora una citazione usata in senso 'universalizzante'.

La consacrazione di Clizia a nuova Beatrice (dopo essere stata, transitoriamente, «Iri del Canaan» in *Iride*, II, v. 10) avviene qui, in un contesto infernale e poi purgatorio, e solo a lei è riservato il destino di «abbacinarsi nell'Altro». Solo a lei, in quanto Donna nelle poesie che formano il nucleo essenziale del canzoniere montaliano: non in quanto Irma Brandeis perché, in base alle notizie in nostro possesso sulle sue vicende biografiche, l'8 e il 9 maggio del '38, giorni dell'incontro fiorentino tra i dittatori, Irma era nelle sue Americhe, assai incerta sul futuro del rapporto con Arsenio. Il mito di Clizia si forma quando le vicende biografiche si sono compiute, ma per Montale resta da costruire, dentro quello che poteva essere un canzoniere d'amore, un omaggio più duraturo, un'apoteosi che completa dantesca un lungo, terreno addio.

Insomma, seguendo l'intreccio fra lavoro 'della' e lavoro 'sulla' tradizione può essere riletto il nucleo fondamentale della poesia montaliana nella fase delle *Occasioni* e della *Buferà*. Il distacco effettivo dalla donna, descritto sin dal primo mottetto (ancor più significativo, quanto a tipologia del riuso dei dati autobiografici, se pensato in prima istanza per Maria Rosa Solari e non per Irma),¹ segnala 'in avvio' l'assenza dell'oggetto d'amore, al cui posto si collocherà la Donna-Sfinge-Minerva, che appare già in *Nuove stanze* lontana da ogni possibile tangibilità erotica: baluardo contro le potenze del male *non* attraverso l'amore bensì attraverso il comando. Sul versante dell'io, la constatazione che la precarietà è il tratto essenziale del vivere moderno, persino nello stato, supposto come assoluto, della tradizione umanistica, conduce, a partire da *Tempi di Bellosguardo* e dal componimento eponimo della *Buferà*, alla progressiva rivelazione di una storia in cui «più nessuno è incolpevole». È a questo punto, nella revisione implicita della propria storia e insieme della storia 'generale', che le parabole dell'io e della Donna devono tornare a incrociarsi, e definitivamente:

¹ Sulla figura di Maria Rosa Solari e sulla sua presenza in testi montaliani cfr. F. CONTORBLA, *Una Donna Velata tra Lucia e Irma*, in *Lucia Rodocanachi*, a cura di F. C., Firenze, Società editrice fiorentina, 2006, pp. 101-128, e P. DE CARO, *Invenzioni di ricordi*, Foggia, Edd. Centro grafico francescano, 2007, specie pp. 189-244.

se così non fosse, se non esistesse salvezza, tutto sarebbe stato per nulla e davvero le 'fronde dei vivi' sarebbero rimaste derelitte per sempre.

Ma le parabole si intrecciano, e dal punto più basso di quella dell'io parte, nell'ultima strofa della *Primavera hitleriana*, l'altra parabola che conduce alla *climax* della mitizzazione di Clizia e della sua «sorte»: lei *non* amante terrena, votata al «guardare in alto» fino a distruggere nell'Altro il «cieco sole» che sostituisce, «per tutti», l'amore che poteva essere riservato a uno solo. Nella compagine dell'*Opera in versi*, il sacrificio di sé per ottenere una certezza di fatto si compie attraverso la donna-sostituta. Dopodiché, se si esclude la chiusura del ciclo propriamente cliziano (con l'aiuto a placare lo spirito paterno in *Voce giunta con le folaghe* e con i 'rendiconti' di *L'ombra della magnolia...* e, in forma diversa, dell'*Anguilla*), e se si esclude la parentesi della donna sostitutiva, secondo un modulo ancora dantesco,¹ è l'io che ridiventa protagonista, senza sublimazioni.

3.

Il percorso poetico di questo nuovo io comincia effettivamente nel 1971 con *Satura*. Ma le premesse sono ben antecedenti, e risalgono soprattutto al comportamento di Montale che, tra il 1944 e il '46, persegue un impegno etico-civile senza ipoteche politico-confessionali. A quegli ideali fatti di 'decenza' e di 'indipendenza intellettuale', su cui si è già a lungo riflettuto,² il Montale 'vecchio', che comincia la

¹ Si vedano le risposte fornite ad Annalisa Cima nel volume da lei curato assieme a Cesare Segre: «Clizia e la Volpe sono messe in contrasto, una salvifica, come si direbbe adesso, l'altra terrena... dantesche, dantesche» (cfr. *E. Montale*, n. ed. Milano, Bompiani, 1996, p. 182). E già la lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965: «Qui [nei *Madrigali privati*] appare l'Antibeatrice come nella Vita Nuova» (ora in *SM2*, p. 1519). In generale, anche in rapporto a considerazioni precedenti, si veda poi la lettera del 12 febbraio 1966 al medesimo Guarnieri: «La mia poesia non è vera, non è vissuta, non è autobiografica; non serve a nulla identificare questa o quella donna perché nelle mie cose il *tu* è istituzionale [evidente l'anticipazione della poesia liminare di *Satura*]. Comunque autorizzo a veder Clizia nelle Nuove stanze, in Iride, nella Primavera hitleriana e in altre dov'essa è nominata. In tutte le altre poesie (eccettuate due o tre degli Ossi: In limine, Casa sul mare, Crisalide, dove appare una figura reale che non è Clizia) non c'è niente di identificabile. Si tratta di esperienze che vengono da tutte le parti della mia vita e spesso sono inventate» (ora in *SM2*, p. 1520). Cfr. anche n. 2, p. 425.

² Sulle posizioni politiche di Montale si veda innanzitutto, anche per una sintesi della bibliografia relativa, R. LUPERINI, *Montale o l'identità negata*, Napoli, Liguori, 1984, ma pure F. CROCE, «*La primavera hitleriana*»..., cit., specie pp. 102 ss. Più di re-

sua opera di auto-presentazione come scrittore nuovo con *Auto da fè* (1966), si rifà esplicitamente. Qui ci interessa ripercorrere brevemente alcune tappe, per poter calibrare alla fine il rapporto con la tradizione 'umanistica', così come si configura nell'insieme dell'*Opera in versi* intesa come libro unico a due facce.

Intanto, già in data molto alta alcune movenze proprie della lirica montaliana si colgono pure, e non senza qualche stupore, in prose apparentemente assegnate alla mera fruizione quotidiana, come *Augurio* (19-20 settembre 1944): «*In noi e per noi si realizza così una divinità, terrestre dapprima e poi forse celeste e incomprensibile ai nostri sensi, che senza di noi non potrebbe formarsi e riconoscersi*». E Montale prosegue con un programma che pare riguardarlo da vicino: «*Dir di no, semplicemente [ricordando che il tradimento degli intellettuali rese possibile il Fascismo]. Bisogna che un fatto simile non possa ripetersi, in Italia. Bisogna che gl'intellettuali italiani, fin che ogni pericolo non sia sventato, non si dipartano più da un'intransigenza che noi vorremmo addirittura manichea nel campo dei valori morali, e da una posizione che nel campo dell'arte augureremmo realistica nel metodo e nelle forme, ma di significato essenziale e persino esistenziale nel senso ultimo o nel soprasenso*».¹

A ciò si lega un'analisi della condizione storico-letteraria perfettamente compatibile con quella sopra enunciata: «*Bisogna che chi ha sofferto parli ed esprima per sé e per tutti il dramma e la volontà di rinascita del nostro tempo. Solo allora la letteratura italiana – oggi viva solo a guizzi e a barlumi, in quanto reagisce al nostro tempo e non in quanto lo interpreta direttamente – solo allora la nostra narrativa, la nostra poesia, la nostra prosa d'arte, ritroveranno in Italia e fuori il consenso che pur meritano [...]. E Paese umano, più che umanistico, è rimasta l'Italia dopo tante prove*».²

cente, considerazioni affini e complementari a quelle che verranno qui espresse si trovano in C. SCARPATI, *Da «Finisterre» alle «Silvae», in Invenzione e scrittura. Saggi di letteratura italiana*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 289-311.

¹ Cfr. SM2, pp. 66-7 (corsivi miei). Per altri contatti impliciti con la rielaborazione poetica del rapporto con Irma, si noti la menzione di Clizia come possibile destinataria di una *Lettere à l'Amazone* (citata in apertura della prosa *Solitudine*, risalente al 28-29 dicembre 1946, e riedita in *Auto da fè*: cfr. SM2, p. 83), secondo il modello di un autore caro al giovane Montale come Remy de Gourmont, opportunamente rievocato da P. DE CARO in *Clizia politica*, Foggia, Renzulli, 2001, pp. 106 ss.

² Cfr. *Il fascismo e la letteratura*, 7 aprile 1945: SM2, p. 21 (corsivi miei).

Nel 'secondo tempo' di *Auto da fè*, quello che inizia con i «raglianti» anni Cinquanta, emerge invece la fine di ogni ricerca sulla tradizione letteraria (e in genere artistica), così come di ogni fermento della tradizione stessa. Ecco cosa si legge in *Né in Dio né in Marx* (1956): «Immaginate la posizione di un uomo che si sia affacciato alla vita della letteratura e dell'arte appena trenta o quaranta anni fa. [...] L'Italia pareva imprigionata in una cultura sua, difesa da compartimenti stagni [...]. E in arte, chissà poi perché, la nostra tradizione era indicata come anti-intellettuale [...]. Avvenute le prime rotture, tornate in evidenza le ragioni vitali del presunto intellettualismo, i custodi della (recente) tradizione furono obbligati a laboriosi processi di revisione interna. Ma più contò il fatto che le rotture avvenissero da parte di scrittori e di artisti, e che l'aria della nostra letteratura – tra il 1910 e il 1940 – tornasse ad essere, dopo lunghissimi anni, un'aria europea. // Oggi questo processo sembra da noi interrotto e coloro che hanno partecipato sono spesso indicati come superstiti esemplari della specie dell'arcade tradizionale, del parruccone».¹

La «totale industrializzazione della cultura e delle arti, che è il fatto nuovo del nostro tempo» viene ormai considerata dal poeta come un carattere evidente sin dall'inizio del Novecento.² Contro di essa, Montale tenta una difesa, accettando forme artistiche che un tempo avrebbe considerato poco affini, come quelle del cosiddetto 'decadentismo' (ma occorrerebbe un'esegesi puntuale della gamma di significati attribuiti a questo termine da Montale). Inoltre, nell'ambito dei viaggi culturali raccontati in *Fuori di casa* (1969) si coglie spesso la ricerca di elementi nazionali o transnazionali che consentano di radicare le arti in un preciso ambiente, come in Francia,³ oppure che usino le proprie armi di tradizione etico-letteraria «per distinguersi dalla massa amorfa», come avviene in Inghilterra grazie all'umori-

¹ Cfr. SM2, pp. 63-64 (corsivo mio). E già in precedenza, nelle *Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)* del 1951: «In Italia la poesia lirica è rimasta classica. Non elimina, cioè, il controllo della ragione ma cerca di superarlo sconfinando su un altro piano, che è appunto quello dell'intuizione alogica della lirica [...]. Da noi la poesia sfiora l'incomprensibile restando tuttavia comprensibile [... L'Italia ha avuto] poeti in cui il meglio del simbolismo francese (che fu in poesia ciò che in pittura fu l'impressionismo) si innesta in forme italiane assai originalmente. Bisogna però aggiungere che la recente poesia italiana è minacciata d'esaurimento. Ed è propriamente il suo lato classico che sembra in pericolo» (cfr. SM2, 1594-5, corsivo mio).

² Cfr. *Oggi e domani*, 14 marzo 1962: SM2, p. 211.

³ Cfr. PR, p. 348 (art. *Cucina e pittura*, CS, 26 marzo 1953).

smo.¹ Soprattutto, si distinguono luoghi, per esempio St. Moritz e l'Engadina di inizio Novecento, che, per molti, sono stati «soprattutto un fatto spirituale».²

Tale ricerca di una tradizione perduta, per certi aspetti analoga al Mito asburgico – nato, secondo un celebre saggio di Claudio Magris apprezzato da Montale, quando i suoi presupposti erano ormai scomparsi –, diventa un filone poetico tipico del Vecchio, il quale, dopo le celebrazioni per i settant'anni, la nomina a senatore e infine l'assegnazione del Nobel, si trova a essere (e per certi aspetti vuole essere, nonostante le tante assicurazioni in senso contrario) un nuovo e *sui generis* 'scrittore italiano', ossia interprete 'anche' della nostra condizione socio-politico-culturale (magari letta in contrapposizione a qualche altro modello o antimodello, a cominciare dal Pasolini storicista e presentista della *Lettera a Malvolio*). Solo che, non potendo far più riferimento a nessuna tradizione umanistica, il Vecchio decide di affidarsi a un progressivo allentamento di ogni tensione formale, di ogni chiusura classica: imposta perciò un discorso continuo che, al di là delle dichiarazioni d'autore, è comico-dantesco unicamente per la sua disponibilità ad accogliere ogni aspetto della quotidianità, ed è satirico *in primis* per la sua implicita distanza dal materiale tematico, trattato con notevoli escursioni stilistiche.³

¹ Cfr. PR, p. 268 (art. *Paradiso delle donne e degli snob*, CS, 23 giugno 1948).

² Cfr. PR, pp. 301-6 (art. *Da Saint-Moritz*, CS, 1 luglio 1949).

³ Un'idea della necessità della satira si può rintracciare sin da un pezzo uscito il 20 aprile 1946, poi ripreso in *Auto da fè* col titolo *Variazioni VII* (cfr. SM2, pp. 195-196) – ma allora problemi di ordine estetico (soprattutto riguardo alla distinzione poesia/letteratura di Croce) assorbivano quasi tutta la discussione sul genere. Poi il modo satirico diventa la base per una poesia che penetri nel suo tempo, quando l'aura, nel bene e nel male, è perduta; delle opere dei nuovi poeti 'inclusivi' si dice «Non manca la satira, che è l'elemento più persuasivo. (E magari sorgesse un moderno Giovenale)»: *Si parla poco dei poeti*, 7 febbraio 1965: SM2, p. 337. Ma interessanti sono anche altri accenni, come quello, che amplia già il valore del termine, contenuto nella prefazione all'edizione einaudiana di *Liriche cinesi* del 1943: «Una poesia, dunque, ma in particolarissimo senso, civile, sociale, direi quasi umanitaria. Non vi mancano le nostre, del resto relative, partizioni di genere; ma per lo più la lirica e la satira sembrano affiancarsi liberamente in questa vastissima *satira* [...]» (SM1, p. 589; molto importante anche l'attacco di questo scritto, dove Montale riflette sul rapporto contenuto/forma nella poesia occidentale, concludendo ancora a favore della durata della lirica, la quale riflette un mondo che sarà sempre «compatto, gremito, abitato da *divinità umane* che ne rifanno e ne consumano il tempo perpetuamente; *il tempo è legato all'uomo, è fatto dall'uomo*», ivi, p. 587, corsivi miei).

Questi ingredienti non si fondono più in una rilettura o in una ricostruzione della tradizione (eventualmente 'rivolta contro se stessa', per mutuare una categoria di Adorno), ma anzi configurano una sua decostruzione.¹ La sostanziale coincidenza di poesia e prosa, al di là degli effetti di *witz*, non produce una poesia interpretativa bensì idiosincratca: e in ciò si coglie la diversità dal più diretto prosecutore della fase delle *Occasioni*, il Sereni degli *Strumenti umani*, dove la prosa del mondo è prima accettata sino all'estremo, poi ritradotta in una poesia-non-poesia, di forte *contemporaneità* rispetto al suo tempo. Nell'ultimo Montale prevale invece la demistificazione facile (come nelle 'citazioni parodiate', sul tipo: «Muore Giove, Eccellenze, e l'inno del poeta / NON resta»: *Diario del '71 e del '72, L'élan vital*, 18-9). La parodia investe cioè il cuore stesso del fare poesia, la possibilità di interpretare baudelairianamente l'eterno nel presente. Non basta che si possano trovare addentellati importanti non solo a livello ideologico (e in questo, a parte le opportune ricostruzioni interne ai testi proposte da Franco Croce, occorrerebbe una nuova verifica di tangenze interessanti, come quella con gli scritti di Nicola Chiaromonte degli anni Cinquanta e Sessanta),² ma anche stilistico-argomentativo, in specie con i già citati *Xenien* goethiani, che potevano fornire un significativo avallo per la svolta stilistica del Vecchio.³ I testi a partire

¹ Diversa ma parallela a quella che sarebbe necessaria anche per la prosa: così si legge nel testo originale della Prefazione all'ed. inglese della *Farfalla di Dinard* del 1970: «Forse occorrerebbero altre e più grandi «Farfalle» (scritte da altri) per conferire alla nostra prosa nazionale – la poesia ha già fatto notevoli passi in questa direzione – quella flessibilità che una troppo illustre tradizione letteraria in passato le ha impedito di ottenere» (cfr. *SM2*, p. 1913).

² Sui possibili rapporti con Chiaromonte, definito come «amico» già nella prima delle *Variazioni* raccolte in *Auto da fè* (cfr. *SM2*, p. 161: l'articolo risale al 17-18 settembre 1956), cfr. P. DE CARO, *Irma politica*, cit., pp. 85 ss. Si noti che nel Fondo montaliano della Biblioteca comunale di Milano è rimasto, con dedica dell'autore, un saggio fondamentale di Chiaromonte, *Credere e non credere*, pubblicato nel 1971 (*Catalogo...*, cit., n. 458).

³ Sul rapporto con questi testi goethiani, al di là di alcuni accenni rintracciabili in interviste o conversazioni private, un preciso riferimento è stato fatto da Maurizio Bettini nel suo articolo *Gli «Xenia» di Eugenio Montale*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXII, 1985, pp. 401-406. Si può tuttavia aggiungere che le traduzioni degli *Xenien* scritti con Schiller nel 1797 e degli *Zahme Xenien* senili erano più numerose di quanto non segnali Bettini, e sarebbe interessante verificare in quali si trovano modelli più vicini ai testi montaliani, non solo per i veri e propri *Xenia* ma anche per l'intera *Satura*. A titolo di esempio, il volume di F. AMOROSO *Lirica e gnomica dell'ultimo Goethe. Versioni poetiche con un saggio introduttivo* (Bari, Gius. Laterza & Figli, 1946)

da *Satura*, al di là di alcuni sottili *distinguo*, sono volutamente pensati in senso anti-tradizionale e appaiono sempre più caratterizzati dalla coincidenza fra scrittura e 'voce' del Vecchio: da questo punto di vista il limite estremo potrebbe essere costituito, ma al di fuori dell'*Opera in versi*, dall'identificazione dei meri eventi 'qualunque' con la poesia stessa, prospettata nel *Diario postumo* (su cui sarebbe importante riaprire il *dossier* interpretativo).¹

propone esempi interessanti di traduzioni che presentano un voluto abbassamento tonale e tratti ironico-satirici molto simili a quelli del vecchio Montale: «Si critica il concetto / di personalità. / Ma c'è maggior diletto / di questo nostro schietto / senso d'unicità? » (p. 156); «Gazzette mie care, / a che siete intese, / se non a gabbare / il bravo borghese? » (p. 188); «Però, se avesser dittatura, / t'obbligherebbero all'abiura! » (p. 200); «Spogliarmi della storia, / mostrarmi originale! / Ma quest'impresa è un risico, / e causa più d'un male. // Essere un ente autoctono / sarebbe la mia gloria, / se per un fato illogico / non foss'io stesso storia! » (pp. 206-207); o ancora, dalle *Massime*: «Esaltano il mio Faust / e sfoghi affini, / da cui tirano l'acqua / ai lor mulini. / Il vecchio *mic* e *mac* / tanto è gradito! / Quella genia mi dà / già per finito» (p. 225). Gli esempi potrebbero essere moltiplicati, ma è evidente che, depurate della scansione chiusa delle rime perfette, queste poesiole contengono molte affinità (in qualche caso anche tematico-ideologica) con quelle della stagione da *Satura* in poi.

¹ Si veda l'edizione del *Diario postumo* a cura di R. Bettarini, Milano, Mondadori, 1996. Quanto alla ben nota *querelle* attributiva, si può affermare che la pubblicazione delle foto degli originali, assieme alle concordanze della raccolta curate da Giuseppe Savoca (*Concordanza del 'Diario postumo' di E. Montale*, con il facsimile dei manoscritti, Firenze, Olschki, 1997), non ha fugato tutti i dubbi, dato che questi manoscritti sembrano molto diversi per *ductus* rispetto a quelli sicuramente autografi coevi. Ciò non toglie che, nonostante la necessità di un supplemento d'indagine, per ora non sussistano motivi tali da contestare l'autenticità dell'opera, che anzi, almeno per la progettazione, può essere corroborata da alcuni piccoli indizi. Il primo è che già in un racconto poco noto di Montale (*In un albergo scozzese*, edito nel «Corriere della Sera» del 28 agosto 1946, si parlava di un personaggio, un commerciante di Aberdeen, il quale, dopo aver sostenuto che «chi scrive deve farsi avanti in vita, non dopo morto», forse si ritira «nell'abbazia di Montrose per curarvi le sue opere 'postume'») (cfr. *PR*, pp. 687-690, specie 690). La scelta, sottolineata sia dal cambiamento di opinione tra l'inizio e la fine del racconto, sia dalle virgolette assegnate all'aggettivo «postume», è adeguatamente paradossale, e quindi Montale, approvandola, potrebbe aver pensato di metterla in pratica anche per sé; d'altra parte, essendo praticamente sconosciuto quel testo prima dell'uscita del Meridiano *Prose e racconti*, è piuttosto difficile che qualcun altro abbia potuto recuperarlo, appropriandosi della trovata. E si può aggiungere che lo stesso Montale in un'intervista concessa nel 1961 a Giansiro Ferrara parla della preparazione di un suo volume di scritti musicali «da pubblicare postumo» (cfr. *SM2*, p. 1619). Inoltre, il fatto che nelle poesie del *Diario postumo* si trovino numerose e in alcuni casi 'facili' autocitazioni non risulta scandaloso rispetto a procedimenti analoghi più volte messi in pratica nell'ultima fase. Piuttosto andrà notato che non mancano le allusioni anche a testi minori o poco noti, come nel caso di

Insomma, con una battuta si potrebbe concludere che la lirica rappresenta per l'ultimo Montale un proseguimento dell'ideologia (nel senso più ampio del termine) con altri mezzi. E tuttavia, la persistenza di una ricerca e di un lavoro sulla tradizione, sia pure nei modi dispersivi dell'ultimo Montale, si coglie in alcuni testi che ci sembrano oggi fra i più significativi della seconda stagione. Penso soprattutto a *I miraggi*, testo del 1977 raccolto nel *Quaderno di quattro anni*, che ho avuto occasione di esaminare ormai parecchi anni fa. Senza ripetere cose già scritte,¹ osserverò solo che l'evoluzione dell'arte viene considerata parallela a quella dell'«identità personale», e in sostanza a un passo dall'annullamento. Ma proprio in chiusura della poesia si coglie un estremo guizzo, forse solo utopico ma almeno percepibile: «Resta lo spiraglio / del quasi fotografico pittore [Vermeer] ad ammonirci / che se qualcosa fu non c'è distanza / tra il millennio e l'istante, tra chi apparve / e non apparve, tra chi visse e chi / non giunse al fuoco del suo cannocchiale. È poco / e forse è tutto» (vv. 29-35).

Certo si tratta di una prospettiva minimalista, però anche di un modo di valicare i limiti del tempo, della storia, della vita. Riprendere la tradizione ha allora un senso, persino per questo Montale quasi estremo, se tale opera conduce a superare i propri presupposti, spostando a ritroso il presente e modificando i valori già dati (secondo una trafila che aveva già trovato il consenso di Eliot e di tanti altri). In quest'ottica, la poesia non avrebbe esclusivamente una funzione 'narcisistica', secondo un processo tipico della lirica moderna sottolineato da Guido Mazzoni,² e manterrebbe invece quella sapienziale e cognitiva implicitamente sostenuta da Montale. Per vie indirette e magari involontarie, allora, la poetica che ha individuato la precarietà dell'io e della storia anche dentro l'«eternità» dell'Umanesimo

L'inafferrabile tua amica... (DP, p. 14), in cui il nome dell'anglista Bulgheroni, Marisa, viene indicato con una perifrasi («Oppure quel suo nome che muove / da incertezza e finisce in risa», vv. 12-13), che assomiglia molto, per tipologia, a una usata in un testo montaliano minore e davvero poco noto, *Ventaglio per S.F.* (cfr. *OV, Poesie disperse*, p. 785), dove il nome di Sandra (Fagioli) viene indicato in questo modo: «[...] chi col suo nome decapitò Cassandra» (v. 7). Sull'intera questione, si veda ora N. SCAFFAI, *Un apocrifo d'autore: il «Diario postumo» di Montale*, in *La regola e l'invenzione*, Firenze, Le Monnier, 2007, pp. 120-139.

¹ Cfr. il mio *Prospettive montaliane*, Pisa, Giardini, 1992, pp. 93-110.

² Cfr. G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, specie pp. 211 ss.

«L'esile punta di grimaldello»: Montale e la tradizione

continua a essere attiva come ricerca di un *quid* che incida.¹ Dopo la lunga fase di monumentalizzazione, oggi probabilmente Montale ci appare come uno 'scrittore d'Italia' *sui generis*. Proprio per questo, ora più che mai è necessario rileggerlo guardando il *recto*, e in controllo il *verso*, della sua poesia, per comprendere come recuperare la tradizione senza assolutizzarla, bensì incidendola, per citare ancora e conclusivamente *Tempi di Bellosguardo*, con un'ossimorica «esile / [...] punta di grimaldello».

¹ Nell'*Opera in versi* ricorre più volte l'immagine-tema dell'*incidere*, che indica la tensione a una durevolezza non più soggetta a cambiamenti, prima di tutto a livello esistenziale (in ipotetico contrasto con la posizione manifestata in *Non chiederci la parola...*): a titolo di esempio, e tralasciando i vari antecedenti degli *Ossi*, dal finale di *Palio* («Così, alzati, / finché spunti la trottola il suo perno / ma il solco resti inciso», vv. 63-5) si può arrivare a *Lagunare* nel *Quaderno* («Non per me né per te se un punteruolo di diaspro / incide in noi lo stemma di chi resiste», vv. 9-10).

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
ACCADEMIA EDITORIALE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Dicembre 2008

(CZ 2 · FG 3)

