

GIBELLINI Pietro Prove di commento a Montale: i primi "Xenia" in Autori Vari, Studi di storia e critica della letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento in onore di Giuseppe Farinelli, Milano, Otto/Novecento, pp. 753-770

PIETRO GIBELLINI

Prove di commento a Montale: i primi *Xenia*

Xenia, che dà titolo alla prima sezione della raccolta montaliana *Satura*, indicava com'è noto nella poesia antica i doni e gli epigrammi votivi offerti all'amico partente per un lungo viaggio: anche oltremondano, come quello intrapreso dalla Mosca, la moglie morta di Montale cui il poeta dedica quei versi. Non dispiacerà, spero, al destinatario di questo omaggio, da semore dedito oltre che agli studi all'insegnamento e alla formazione di futuri ricercatori, che io tragga tragga le pagine che seguono da mio lavoro di docente a "Ca' Foscari", dove - fra il 1996 e il 1999 - lavorai a un commento di *Satura* in lezioni, seminari e tesi di laurea (in particolare quella di Francesca Gabrielli, cui le pagine che seguono devono non poco): date che denunciano la necessità di qualche aggiornamento critico-bibliografico. Il testo è della prima delle due serie degli *Xenia*, secondo l'edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini (*L'Opera in versi*, Torino, Einaudi, 1981). Ecco infine gli estremi bibliografici e le sigle dei testi citati nelle pagine che seguono: Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996 (AV = *Altri versi*, BU = *La bufera e altro*, DI = *Diario del '71 e del '72*, OC = *Le occasioni*, OS = *Ossi di seppia*, QQ = *Quaderno di quattro anni*, QT = *Quaderno di traduzioni*, SA = *Satura*: le sigle X I e X II indicano rispettivamente la prima e la seconda sezione di *Xenia* che costituiscono la porzione iniziale di SA); Eugenio Montale, *Prose e racconti*, a cura e con introduzione di Marco Forti, Milano, Mondadori, 1996 (PR); Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996 (AMS). Gli studi su Montale sono citati con solo cognome dell'autore e l'anno di pubblicazione; nelle poche pagine qui riportate compaiono: Marco Forti, *Eugenio Montale, la poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Milano, Mursia, 1983 (Forti 1983); Gilberto Lonardi, *Montale, il fantasma dell'opera*, in «*Lenere Italiauc*», L, 1998, pp. 186-219 (Lonardi 1998), Angelo Marchese, *Visiting angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, Torino, SEI, 1977 (Marchese 1977); Mario Martelli, *Eugenio Montale. Introduzione e guida allo studio dell'opera montaliana*, Fitcuzc, LeMonnier, 1982 (Martelli 1982).

XENIA, 1

«Nel 1963 ci fu la morte di mia moglie. Mi venne la spinta a scrivere qualche ricordo di lei. Sono i versi di *Xenia*. Così ho ripreso, come uno che abbia smesso di fumare e a un certo punto, dopo qualche anno, un amico gli offre una sigaretta, e lui ricomincia. Chiedo scusa della volgarità del paragone» (da *La poesia e il resto*, intervista di Raffaello Baldini, 1971, AMS, p. 1705).

Datato 10 aprile 1964, questo è il primo testo di *Xenia*, ed è quello che segna il ritorno di Montale alla poesia dopo quindici anni di silenzio (*La bufera e altro* era uscita nel 1956) interrotto esclusivamente dalla pubblicazione, in tiratura limitata, di *Satura* nel 1963.

Il motivo scatenante, l'«occasione-spinta», è questa volta, la morte della moglie, Drusilla Tanzi, ex-consorte del critico d'arte Matteo Marangoni, conosciuta a Firenze nel 1927 (come dimostra una lettera di Montale a Svevo). Nella loro casa Montale restò come ospite pagante fino al 1939, anno in cui il poeta e Drusilla, chiamata affettuosamente Mosca oltre che dal poeta anche dagli amici, decidono di convivere. Si sposeranno solo molti anni dopo, con rito religioso, a Montereggi, nei pressi di Fiesole, il 23 luglio 1962 e civilmente, a Firenze, il 30 aprile dell'anno seguente. Negli anni Quaranta, Drusilla, già fortemente miope, fu colpita dal morbo di Pott (sorta di tubercolosi ossea) che la costrinse, nel 1944, ad un lungo periodo di immobilità e degenza in ospedale (Montale ricorda la vicenda nella *Ballata scritta in una clinica di Bufera*) e che, nel 1963, il 20 ottobre, la condusse alla morte.

Sin dai primi versi, percepiamo in questo testo un'atmosfera di intimità, di quotidianità e di abitudine al dialogo con qualcuno che per lungo tempo è stato vicino all'io narrante. La confidenzialità traspare dai termini («caro piccolo insetto»); da un linguaggio apparentemente dimesso, ma in realtà oltremodo attento all'aspetto musicale, dal momento della giornata in cui questo dialogo, questo tentativo di comunicazione, inizia: quella sera che, come fa notare Marchese -1977, p. 199), è la «condizione spazio-temporale tipica della grande poesia di Montale» e che si accompagna al buio, alla protezione della casa, ad una lettura che, non a caso, è quella del Deuterocanone, il libro biblico della consolazione nel quale si legge (Isaia 41, 12) «Non temere, perché io sono con te» (e che dire della «bibbia sfasciata» di Mosca che incontreremo nello *xenion* immediatamente successivo, composto lo stesso giorno?). È in queste condizioni così quotidiane e quasi banali che si verifica il «miracolo» (e Montale, nell'Autointervista del 1971, afferma «Io credo che i miracoli esistano qui su questa terra. Pochi se ne accorgono.», AMS, p. 1502) della ricomparsa

(parola chiave del testo e, non a caso, messa in posizione centrale). Eppure, al verso immediatamente successivo, il poeta capisce l'assurdità e l'inutilità dell'apparizione. Il fantasma, l'ombra, è altro da ciò che era, non ha più ciò che caratterizzava l'amata (e si noti la presenza di tre negazioni in tre versi successivi): quegli occhiali che già avevamo incontrato nella *Ballata* e che ne permettevano il riconoscimento. Con chi può dialogare il poeta se non è in grado di riconoscere il suo interlocutore? Tutto, dunque, non può che ridursi ad un monologo rievocativo nella speranza di essere ascoltato e, ancor più, in quella di una risposta che non verrà mai.

Metrica: strofa unica di versi liberi con rime (vv. 4-9, *DeuteroisaIA: foschia*; vv. 6-7, *avEVI-potEVI*); allitterazioni: *buIO: occhIALi: luccichIO: IO: foschia*; *RicompaRsa: vedeRmi: RiconosceRe*.

1

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.

1 *insetto*: cfr. X I, 2 v. 2 e X I, 5 v. 4; in SA, *Gli ultimi spari*, v. 1.

4 *Deuteroisaia*: si tratta dei capitoli 40-55 del libro di *Isaia*.

6 *ma ... occhiali*: sono gli occhiali di tartaruga di *Ballata scritta in una clinica*, nella *Buferà*, che ora Mosca non indossa più; li ritroveremo in X I, 5 e nella prima delle *Due prose veneziane*.

8 *luccichìo*: interessante è il confronto con i primi versi di *Piccolo testamento*, di *Buferà*, nei quali domina la dimensione della luminescenza, che in *Xenia* è una delle caratteristiche di Mosca vivente (il luccicare degli occhiali e delle lenti, visibile appunto nella foschia; elemento che permette una visione appena velata della realtà, creando un'atmosfera quasi da sogno, adatta ad una apparizione). La sfera semantica del luccichìo, *hàpax* nella poesia di Montale (ma presente in Sbarbaro, del quale Montale stesso ha riconosciuto l'influenza, in *Una felicità fatta di nulla*, nella raccolta *Primizie*, v. 18: «Una ventata, un

luccichìo d'ottoni»), in direzione di un linguaggio piú vicino al quotidiano, piú prosastico, voluto dall'autore in questa raccolta, è presente già nelle raccolte precedenti con termini (ripresi, peraltro, anche in SA) quali «barbaglio», «guizzo», «luce», «lampo», ecc.

XENIA I, 2

Ad avvicinare questo secondo *xenion* al primo non è solo la data di composizione (10 aprile 1964), ma anche la struttura e le affinità di situazione, tanto che si ha quasi l'impressione di leggere un séguito del precedente.

Anzitutto vi è la ripresa dell'oggetto che caratterizza Mosca già dalla *Bufera*, quegli occhiali di cui immediatamente Montale sottolinea l'assenza; poi, il «caro insetto» diviene «povero insetto», spostando perciò l'accento dall'affetto alla compassione, un insetto privo d'ali se non nella fantasia e quindi in grado di volare solo con l'immaginazione.

Ma continuiamo a rilevare le analogie tra i due testi: incontriamo la «bibbia sfasciata» che, molto probabilmente, è la stessa nella quale il poeta aveva letto il «Deuteroisaia» nel primo componimento, rovinata dal troppo uso; tuttavia l'elemento al quale credo si debba prestare maggiore attenzione è il fatto che quella Bibbia sia anche poco attendibile: nell'inchiesta a cura di Silvio Bertoldi, *Le grandi domande della fede*, del 1971, Montale afferma la bontà di tutte le religioni «perché aiutano l'uomo a vincere il terrore della solitudine, a dargli la speranza che (in qualche modo per noi impossibile da concepire) la vita abbia un significato» (AMS, p. 1570). Ma in questo testo, e nel precedente, è chiara nel poeta la consapevolezza dell'impossibilità di un ritorno di Mosca (in qualunque aspetto) e di una solitudine totale; sono evidenti la sua disillusione, la sua impossibilità di sperare e perciò, infine, l'inutilità della consolazione religiosa che può dargli la Bibbia.

Fondamentale collegamento tra i due testi è dato anche dalla dimensione temporale: la «sera» del primo è ora divenuta notte e di questa viene ad assumere tutte le caratteristiche negative (evidenziate anche dalle forti allitterazioni in -t e in -r, nonché dai numerosi *enjambements* che frantumano il testo creando tensione). Non più, dunque, la «foschia» che permetteva di intravedere delle ombre attraverso un'atmosfera velata, ma il buio percorso da lampi e tuoni, preludio di una tempesta che, però, arriverà.

Altra è, rispetto a questa, l'interpretazione che del testo dà Martelli 1982, p. 130: Mosca è metafora della poesia (naturalmente di Montale) che non ebbe mai ali e fu perciò illusione, inganno. «In Mosca -continua- si simboleggia la poesia e l'attività poetica si attua nella trasformazione fantastica della realtà, può anche voler dire che la poesia, in quanto attività fantastica ebbe la potenza di innalzarsi a volo al di sopra della terra, nella regione metafisica che fu (o è ancora?) la sua. [...] Ci troviamo qui di fronte, come si vede, ad un'altra caratteristica di questo inesauribile libro: «l'ambiguità del testo» diviene volontaria e funzionale». Non credo tuttavia che sia questa, se pure suggestiva, l'interpretazione più corretta: Montale stesso afferma che questi testi gli sono stati ispirati da una precisa

circostanza (la morte di Mosca).

Metrica: strofa unica di versi liberi con rime (vv. 1-2, *occhiALI: ALI*; vv. 9-10, *parlARE: pensARE; imperfetta* vv. 7-8, *tempESTA: prESTO*); assonanze (*occhIAli: sfascIAta*); consonanze (*laMPo: teMPesta*); allitterazioni (*fantasIA: bibbIA; BIBBia: attendIBIle; NerO: NOTte; lampO: tuOnO: pOi; lamPo: nePPure; tUono: neppUre; laMPo: teMPesta; temPeSTa: PreSTo; PReSto: PaRlaRe: Ridicolo: ancoRa: labbRa*).

2

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. Forse che

1 *Senza ... antenne*: l'elemento dell'assenza è subito presente a caratterizzare che Mosca ha perduto gli elementi che la identificavano; le antenne (*hàpax* nella poesia di Montale), per Marchese 1977, p. 200, potrebbero anche essere il mezzo per un «ipotetico contatto».

2 *ali*: non sono più quelle della creatura aerea angelo-uccello, ma sono semplici ali di insetto (una variante segnala infatti la scelta, in un primo momento, di *élite*, termine più preciso, lontano da quello 'quotidiano' di *Xenia*, evidenziando la scelta di una lingua più prosastica rispetto a quella della produzione precedente; *élite*, del resto, Montale l'aveva usato in *Gli orecchini*, v. 9, di BU. È da considerare che le *élite* sono il paio d'ali che durante il volo stanno ferme, ad evidenziare ancora l'idea di immobilità).

3 *bibbia*: per Forti 1983, p. 362, è «l'elemento generatore di rimpianto».

7 *tempesta*: in questa situazione viene a mancare, impedendo l'apparizione; si ricordino altre tempeste della poesia di Montale come quelle di *Arsenio*, OS; *Dora Markus I*, OC; *L'arca*, BU; e *La tempesta*, di Emily Dickinson, QT. «te n'eri andata così presto senza / parlare? Ma è ridicolo / pensare che tu avessi ancora labbra».

9 *ridicolo*: per Marchese 1977, p. 200, è la «disperata accettazione della realtà, l'annichilimento della donna amata che rimane viva e presente solo nel ricordo».

10 *labbra*: Forti 1983, p. 362, afferma che ora, per la prima volta, è

accennato il vero tema «la realissima, paradossale assenza dell'ispiratrice presente come non mai nella non realtà o nella «diversa» realtà della morte».

XENIA I, 3

Siamo ancora al 10 aprile 1964, ma in questo componimento non compare più, la disillusione del poeta per un'apparizione mai avvenuta (o, se avvenuta, non còlta, come in *Xenia I*, 1) quanto l'abbandono alla constatazione della propria solitudine osservando come i gesti quotidiani, le abitudini di anni, siano stravolti dall'improvviso ritrovarsi da solo.

Ora Montale esce dalla dimensione casalinga che avevamo incontrata nelle poesie precedenti per introdurci in un ambiente che è quello della sua vita mondana, delle sue visite di lavoro e di piacere nelle quali è percepibile l'assenza di Mosca. Il poeta in un'intervista rilasciata a Corrado Stajano nel 1964 (*Il profeta dell'Apocalisse*), afferma che «Anche fuori è tutto un ricordo. Alla Scala ho dovuto farmi mutare la poltrona; a Venezia non potrò più andarci come facevo ogni autunno dopo il festival cinematografico. C'era lei, c'erano tanti amici. Mah, adesso non so più cosa farò. Ho comprato la mia tomba in Toscana, vedrò cosa decidere» (AMS, p. 1636).

Quindi, gesti che erano una piacevole consuetudine (come scendere sempre allo stesso albergo e recarsi al centralino) ora si svuotano, perdono senso, si velano quasi di ostilità (vv. 2-3), e la voce dell'uomo rimasto solo sembra quasi voler rimproverare (pur se affettuosamente) chi l'ha lasciato (l'impressione è data dal «dovrò» del v. 1).

Tutto il componimento si svolge, comunque, in funzione dei versi conclusivi (ai quali si giunge dopo otto versi ricchi di *enjambements* che spezzano il discorso prosastico dandogli ritmo poetico) nei quali torna quella che Marchese 1977, p. 203, ha definito «angoscia della solitudine dello 'spaiato'».

Metrica: strofa unica di versi liberi con assonanze (*ripartiRE: abitudInE; carIcA: meccanIcA*); allitterazioni (*SAInt: SpAIAti; BisAnZIo: veneZIANo; sgabuZZino; PaRigi: dovRò: chiedeRe: puRe: albeRgo: ceRcaRe: sempRe: RipaRtiRe: esauRita: caRica: desideRio: RiaveRti*).

Al Saint James di Parigi dovrò chiedere
 una camera 'singola'. (Non amano
 i clienti spaiati). E così pure
 nella falsa Bisanzio del tuo albergo
 veneziano; per poi cercare subito
 lo sgabuzzino delle telefoniste,
 le tue amiche di sempre; e ripartire,
 esaurita la carica meccanica,
 il desiderio di riaverti, fosse,
 pure in un solo gesto o un'abitudine.

1 *Al Saint James*: in una variante leggiamo il nome dell'«Hôtel d'Albany».
 3 *spaiati*: *hàpax*.

4 *falsa Bisanzio*: Montale stesso afferma trattarsi del Danieli, il famoso albergo veneziano, cosa confermata, del resto, dalla variante che preferiva, nominare direttamente l'albergo («al Danieli») in luogo della metafora definitiva, reperibile anche in una prosa del 1959, «*Francesca da Rimini*» di Zandonai, nella quale si legge: «di quel traforato stile bizantino che si ammira ancora nella sala d'ingresso del Danieli di Venezia.», AMS, p. 704), Troveremo un altro riferimento al Danieli (questa volta esplicito) in X II, 3 v. 5.

6 *lo sgabuzzino*: in una variante Montale parla esplicitamente di «centralino», con termine più specifico: il poeta preferì, nella stesura definitiva, un termine più allusivo, (nonché *hàpax*), proprio di un linguaggio più quotidiano, espressivo e familiare, suggerendo così l'idea di una maggiore intimità e confidenza di Mosca con le centraliniste (quelle telefoniste che introducono uno degli elementi più frequenti della raccolta, la comunicazione telefonica), cosa del resto confermata al verso seguente.

8 *esaurita ... meccanica*: il poeta ormai è stanco, finito, quasi inerte (sensazione che è data dalla negatività di «meccanica»), privo di qualsiasi entusiasmo e curiosità; cfr. *Il frullato*, v. 30, e *La pendola a carillon*, v. 22, DI

XENIA I, 4

In questa breve poesia, composta di appena quattro versi, e datata 2 dicembre 1965, siamo ancora di fronte al tema della comunicazione del poeta con l'ombra di Mosca. Come afferma Forti 1983, p. 363, in questo testo si osserva «un grande salto in su del discorso che rovescia esemplarmente in funzione attiva e paradossalmente comunicativa fra i due «partners» amorosi i termini abitudinari di vita e di morte». E, in effetti, mentre nelle composizioni precedenti era Mosca ad apparire al poeta, ora è il poeta che vorrebbe mettersi in contatto con lei attraverso quel fischio che realmente i due avevano studiato per comunicare anche oltre la morte. Tuttavia, come i componimenti precedenti hanno dimostrato, Montale non crede affatto, che sia possibile una comunicazione tra vivi e morti; «il fischio di riconoscimento per l'aldilà è un'illusoria meditazione, un ennesimo tentativo di contatto, ma, modulato nel tempo, è un assaggio della consistenza del reale, essendo più che mai precari i confini tra vita e morte, fra qui e là, fra l'apparente e l'invisibile» (Forti 1983, p. 363). Forse l'unica comunicazione possibile è, dunque, quella tra morti e, in questa direzione, si accende quella che, ancora da Forti 1983, p. 363, è stata definita come la «fantasia paradossale del poeta che vorrebbe essere già morto per comunicare con l'amata».

Metrica: quartina di versi liberi con assonanza (*avevAmO: studiAtO; riconoscimEntO: sapErlO*); consonanza (*modulaRLo:sapeRLo*); allitterazioni (*Studiato: fiSchio: Segno: RiconoScimento: SperanZa: Siamo: SenZa: SapeRlo; riconosciMento: ModulaRlo: MoRti*).

4

Avevamo studiato per l'aldilà
un fischio, un segno di riconoscimento.
Mi provo a modularlo nella speranza
che tutti siamo già morti senza saperlo.

2 un fischio ... riconoscimento: cfr. Pasqua senza week-end, v. 1, SA; Delta, v. 19, OS; «Addii, fischi nel buio...», v. 1, OC; Sulla greve, v. 2, BU; «Quando il fischio del pipistrello...», v. 1 e Nel dubbio, v. 17, AV.

XENIA I, 5

In una lettera scritta a Guarnieri il 29 aprile 1964, Montale afferma: «Io ho

sempre vissuto per far vivere qualche altro e più di tutto la povera Mosca che era cieca ma aveva un fiuto infallibile e non si è mai sbagliata nel giudicare gli uomini.» (AMS, p. 1512), e il «fiuto» di Mosca è il tema di questo componimento scritto l'anno successivo, il 15 dicembre 1965. È fondamentale evidenziare come, nei tre versi introduttivi, sia sottolineata la quasi interscambiabilità tra il poeta e Mosca: «Non ho mai capito se io fossi / il tuo cane fedele e incimurrato / o tu lo fossi per me, dove il termine-chiave, che il poeta attribuisce ora a sé, ora alla moglie, è cane, animale che, tra quelli del bestiario montaliano, ha valenza assolutamente positiva» (Forti 1983, p. 363, afferma che «l'estesissimo bestiario della poesia di Montale rassicura sul senso positivo di questo incipit solo in parte ironico»). Agli occhi degli altri, del mondo esterno ed estraneo ai due, Mosca riprende però l'aspetto di un insetto miope divenendo per coloro che non la conoscono, per gli altri, insetto nel senso deteriore del termine, colpevole di non inserirsi nel contesto artificioso e vuoto (e il neologismo «blabla» del v. 5 ne è una prova) di quella alta società che Montale frequentava spesso per motivi di lavoro. Una società di ingenui, che si considerano furbi, intelligenti, al sicuro da ogni derisione (e da notare è l'ossimoro evidenziato dall'*enjambement*, al centro della poesia, tra i vv. 6-7). Gli altri sono, dunque, ciechi, e non Mosca che capace smascherarli, di farne il suo zimbello grazie alla sua metamorfosi in pipistrello si eleva al di sopra di coloro che si credono più furbi di lei.

Mosca, quindi, è superiore a tutto ciò che la circonda e il componimento non si conclude, come i precedenti, con un'amara riflessione del poeta sul proprio stato di tristezza e solitudine, bensì, con un tono di ironia, sulle qualità della sua amata.

Metrica: strofa unica di versi liberi con iterazione di *fossi* (vv. 1-3) e *tuo* (vv. 2-10); rime (vv. 2-5, *incimurrITO: smarrITO*; vv. 8-11, *zimbELLO: pipistrELLO*); allitterazioni (*Fossi: Fedele; incimuRRito: peR: altRi: SmaRRito: eRano: fuRbi; eSSeRe: eSSeR: SmascheRati: pipiStRello*).

Non ho mai capito se io fossi
 il tuo cane fedele e incimurrito
 o tu lo fossi per me.
 Per gli altri no, eri un insetto miope
 smarrito nel blabla
 dell'alta società. Erano ingenui
 quei furbi e non sapevano
 di essere loro il tuo zimbello:
 di esser visti anche al buio e smascherati
 da un tuosenso infallibile, dal tuo
 radar di pipistrello.

2 *incimurrito*: ossia malato di cimurro, malattia frequente dei cani prodotta da virus; interessante il confronto con il racconto *L'angoscia*, nella *Farfalla di Dinard*: «il terzo cane fu Buck, un lupo [...]. Quando fu incimurrito riuscii a mandarlo presso certi contadini, in Val di Pesa, presso Firenze.» (PR, p. 209); è inoltre da notare che, *hàpax* nella poesia di Montale, il termine si incontra in Bacchelli nel senso di «follemente innamorato», accezione che, in questa poesia dedicata al ricordo della moglie, non è da escludere.

4 *insetto miope*: cfr. X I, 1 v. 1; X I, 2 v. 2.

5 *blabla*: *hàpax*.

11 *radar ... pipistrello*: *radar* è un *hàpax*; il pipistrello, nel quale Mosca ora si trasforma, è un animale considerato negativamente dalla maggior parte delle persone, emblema in numerose culture, del Male (come, del resto, la mosca che, da animale sacro ad Apollo e a Zeus, è divenuta simbolo del demonio); non è così, però, per il poeta, come si può capire leggendo il racconto *Il pipistrello*, nella *Farfalla di Dinard* (PR, p. 133) dove l'animale, dopo un'estenuante lotta per cacciarlo dalla stanza nella quale è accidentalmente entrato, viene lasciato in pace poiché il protagonista crede di riconoscere in esso l'anima del padre defunto venuto a visitarlo, perdendo così, dunque, ogni connotazione negativa.

XENIA I, 6

«La mia vita è stata felice, ma non avrebbe potuto essere diversa. Non ne vedo un'altra possibile. Ho vissuto come dovevo, come potevo vivere. Il rimedio sarebbe stato quello di non scrivere niente. Io ho molto rispetto per chi non scrive.» (*Il profeta dell'Apocalisse*, intervista di Corrado Stajano, 1964, AMS, p. 1634). Basterebbero queste poche righe a farci capire che per Montale la necessità di scrivere non è affatto un pregio quanto un difetto, ossia per spiegare il contenuto di questo componimento del 10 aprile 1964.

Dal primo verso incontriamo il consueto riferimento al 'tu', all'ombra di Mosca con la quale il poeta dialoga: ella non ha pensato mai di lasciar traccia, termine che, ritroviamo nell'intervista di Stajano quando il poeta afferma: «Mi riferisco a chi ha la sensibilità e la capacità di scrivere e non lo fa e non presume di lasciar traccia» (AMS, p. 1634): la positività assoluta di Mosca, il suo incanto, dipendono dal suo rifiuto a scrivere, dal rifiuto all'artificialità della scrittura, dal voler vivere la vita direttamente e non, come fa invece il poeta, attraverso l'arte, surrogato di vita. È questa consapevolezza che fa provare al poeta nausea di sé, e la paura di essere disprezzato per la sua inettitudine da colei che vive pienamente e profondamente, non sostituendo la letteratura all'esperienza reale, la propria esistenza. E alla nausea si aggiunge il terrore di poter essere paragonato e assimilato ai poeti della nuova generazione che Montale, nell'intervista di A. Millo, *A vent'anni sapevo soltanto ciò che non volevo*, del 1968, disprezza affermando che questi *neòteroi* scrivono «qualche parola e la poesia è fatta. Questa facilità di esecuzione rende talmente agevole la composizione della poesia, che da sola basta a spiegare questo immenso proliferare di poeti. Ma la poesia [...] esige una cultura ad hoc che molti non possono avere. Così è estremamente difficile valutare la cosiddetta produzione contemporanea. Bisogna che questa immensa marea si plachi.» (AMS, p. 1682).

Metrica: sestina di versi liberi con rime (v. 1, *hAI: mAI*; vv. 2-3, *tE: mE*); assonanze (*hAI: mAI: lascIAr: trAcCIa; pOI: neOteroI*); consonanze (*incaNTo:gracidaNTE*); allitterazioni (*lasciaR: tRaccia: scRivendo: pRosa: veRsi: puRe: teRRoRe: esseR: Ricacciato: gRacidante: neòteRoi; pensaTo: Traccia: Te: Tuo: incanTo: Terrore: ricacciaTo: Te: gracidanTe: neòTeròi*).

6

Non hai pensato mai di lasciar traccia
di te scrivendo prosa o versi. E fu
il tuo incanto - e dopo la mia nausea di me.

Fu pure il mio terrore: di esser poi
ricacciato da te nel gradiente
limo dei neòteri.

6 *limo*: cfr. *Il gallo cedrone*, v.8, BU.

XENIA I, 7

Come fa notare Marchese 1977, p. 201, in questo componimento, scritto il 9 dicembre 1965, «torna ancora il rapporto penoso e pietoso fra il quaggiù e l'altro mondo, sul filo della speranza e della disperazione». Emergono infatti da questi versi la disperazione e l'ansia dell'uomo rimasto da solo a riflettere sulla propria vita e sul senso della morte, nella speranza che possa esistere un aldilà e nella certezza che non ci sia in realtà nulla oltre la morte. È una tesi che Montale sosterrà in un'inchiesta a cura di Silvo Bertoldi, *Le grandi domande della fede*, del 1971, affermando che, per quanto riguarda la sopravvivenza «essa è legata alla dimensione in cui vive l'uomo: se viene a mancare il concetto di tempo e di spazio, allora non è immaginabile nulla dopo la morte [...]. La scomparsa dell'uomo con la morte è la sua uscita dal tempo e dallo spazio. È possibile concepire qualcosa fuori dal tempo e dallo spazio eppure che esista? Non so dare una risposta».

Metrica: quartina di endecasillabi con anafora di *pietà* ai vv. 1-4; rime (vv. 3-4, *mONDO: secONDO*; v. 2, *SPERA: diSPERA*); allitterazioni (*PieTà: infiniTa: Pena; adoRa: speRa: dispeRa: diRe: altRo: stRana*).

7

Pietà di sé, infinita pena e angoscia
di chi adora il quaggiù e spera e dispera
di un altro ...(Chi osa dire un altro mondo?).

.....

‘Strana pietà...’ (Azucena, atto secondo).

4 *Azucena*: è il personaggio della zingara ne *Il trovatore*, dramma lirico di A. Cammarano musicato da G. Verdi e rappresentato per la prima volta il 19 gennaio 1853 al teatro Apollo di Roma. Montale ne parla in una recensione del 1962, «Il Trovatore» di Verdi, scritta in occasione della rappresentazione scaligera, nella quale afferma «che la figura della zingara Azucena è da porsi tra i più grandi personaggi verdiani» (AMS, p. 798); interessante quanto afferma Lonardi 1998, p. 202, a proposito della citazione: «In altre parole questo Montale, se non in casi radi e specifici (diverso il comportamento dell'ultimo Montale) propriamente non incastona, non cita. Lo farà semmai a partire da quel

luogo-spartiacque che sono gli *Xenia*: dove uno dei più «virtuosi» endecasillabi suoi: «Strana pietà...», è anche il luogo in cui per la prima volta si incontra un'esplicita citazione testuale [...] nel percorso poetico montaliano».

XENIA I, 8

Di questo *xenion* esistono due redazioni senza sostanziali differenze: la prima, datata 9 dicembre 1965, di appena cinque versi (*Di poco, quasi nulla, ormai mi appago. / Mi abituerò a parlarti / col ticchettio della telescrivente, / con le volute lente del mio sigaro / di Brissago*), e quella che leggiamo noi, datata 14 dicembre 1965.

Ancora una volta argomento chiave del componimento è quello della comunicazione, del dialogo tra Mosca e il poeta. Ora, tuttavia, non si tratta più di «materia memoriale», come afferma Agosti 1977, p. 207, ma presente, in atto, ed infatti è l'unico *xenion* che, assieme al precedente, usa i tempi verbali al presente e al futuro: non è più necessario rievocare, ma si deve solo ascoltare.

È una parola carica di valore sebbene sia stenta, quasi balbettata, ed imprudente, impertinente, in morte così come lo era in vita; ma poiché non più di parola reale si tratta (è mutato l'accento, altro il colore), cambia anche il mezzo attraverso il quale questa parola viene emessa: non più la voce umana, reale anche se balbettante (stenta), ma un altrettanto balbettante telescrivente che con il suo ticchettio (evidenziato anche dalle numerose allitterazioni di *-ti* ai vv. 4-5), rientra a pieno titolo nella tematica di quegli «oggetti comunicativi», come li definisce Agosti 1977, p. 206-7, che popolano gli *Xenia*. Non più, dunque, una figura reale davanti a sé, ma un'apparizione velata dal fumo dei sigari attraverso il quale il poeta crede di vedere la sua amata.

Metrica: strofa unica di versi liberi con rime (vv. 1-5, *imprudENTE: telescrivENTE*; vv. 2-7 *appAGO: BrissAGO*); consonanze (*steNTa: imprudENTE: accenTo; sentiRTi: decifraRTi*); assonanza (*decifraRTi: sigArI*); allitterazioni (*Tua: paRola: sTenTa: impRudenTe: ResTa: accenTo: coloRe: abiTueRò: senTiRTi: decifRaRTi: TiccheTTiò: TelescRivenTe: sigari: bRissago*).

8

La tua parola così stenta e imprudente
resta la sola di cui mi appago.
Ma è mutato l'accento, altro il colore.
Mi abituerò a sentirti o a decifrarti
nel ticchettio della telescrivente,
nel volubile fumo dei miei sigari
di Brissago.

5 telescrivente: è un hâpax.

6-7 sigari / di Brissago: è da notare la raffinatezza stilistica di questo enjambement e dell'anagramma di sigaro-Brissago; Brissago Valtravaglia è un piccolo centro in provincia di Varese.

XENIA I, 9

Questo brevissimo componimento (un distico), che non presenta alcuna variante, è datato 6 febbraio 1966. Rispetto al precedente *xenion*, l'attenzione si sposta ora dall'ascolto del poeta (intento a percepire ciò che l'ombra della moglie, da un aldilà molto prossimo al nostro mondo, gli dice), all'ascolto di Mosca quand'era in vita. Che Mosca fosse una grande ascoltatrice è detto al primo verso con la quasi sinestesia dei verbi ascoltare e vedere, posti significativamente all'inizio ed alla fine del verso: Mosca non vede con gli occhi (come si affermava anche nei componimenti precedenti), ma ascolta (come già in *Xenia* I, 3, vv. 6-7), penetrando nel vero nucleo della realtà, riuscendo a capire ciò che altri ignorano. E proprio da Mosca, come sostiene Forti 1983, p. 364, il poeta apprende «la lezione umile di sciogliere i piccoli enigmi quotidiani ascoltando, riducendo ancora la sua ora ridotta visione delle cerniere del mondo fino a coglierne il nodo vero».

La conclusione è riservata ad uno sgradevole presente nel quale il telefono, che teneva Mosca in contatto col mondo, sostituendo i suoi occhi, oramai serve a ben poco.

Metrica: distico con consonanza (*ascoltaRe: eRa: vedeRe: s'è Ridotto*); allitterazione (*TuO: conTO: TelefOno: ridoTTO*).

9

Ascoltare era il solo tuo modo di vedere.

Il conto del telefono s'è ridotto a ben poco.

XENIA I, 10

Utilissima per capire questa poesia, composta l'8 dicembre 1965, è la testimonianza di Montale in un'intervista di Giorgio Varanini, *Un incontro con Montale*, del 1969:

«Sa, non che mia moglie fosse praticante, però pregava molto; col suo primo marito si era sposata in chiesa: insomma era religiosa. Quando si ammalò della malattia che la condusse alla tomba, avvicinandosi l'ora del trapasso, perse a un certo momento l'uso della parola: capiva benissimo però; lo si vedeva dall'espressione del volto, dalla perdurante vivezza dello sguardo che il male non era riuscito a spegnere. Ritenni doveroso da parte mia chiamare il prete. Il quale venne. Mi domandò se mia moglie frequentava la chiesa, se era assidua alla messa; gli dissi di no, soggiungendo però che pregava e che doveva trattarsi di preghiera sentita, non già di ripetizione meccanica di formule. «Va bene così», rispose il prete, e le impartì l'estrema unzione. Credo che mia moglie fosse perfettamente cosciente di quello che stava accadendo. Tutto questo l'ho raccontato in quella poesia.».

Come sempre, quindi, lo spunto è quello di una situazione reale, trasposta in questa poesia sotto forma di dialogo non più con un'ombra, ma con un personaggio vivo: il prete. Di Mosca emerge un'immagine di una religiosità particolare, autonoma (come del resto è autonoma e particolare in ogni suo aspetto), quasi superficiale, all'apparenza, ma in verità vissuta intensamente.

Metrica: strofa unica di versi liberi con un'unica rima (vv. 4-7, *ErmETE: prETE*); allitterazioni (*pRegava: peRché: RiTRovaRe: smaRRiTi: alTRi: guaRdaRoba: ERmeTe: moRTi: peR: pReTe*).

« Pregava? ». « Sì, pregava Sant'Antonio
perché fa ritrovare
gli ombrelli smarriti e gli altri oggetti
del guardaroba di Sant'Ermete ».

« Per questo solo? ». « Anche per i suoi morti
e per me ».

« È sufficiente » disse il prete .

1 *Sant'Antonio*: in una variante il poeta specifica trattarsi di Antonio da Padova; in una prosa del 1963, *In morte di Francis Poulenc*, Montale scrive: «Non ho mai capito che religione fosse la sua, ma certo Francis era un devoto di Sant'Antonio, ch'egli invocava per lo smarrimento di un ombrello o per la faticosa ricerca di un tassì; e sempre col dovuto successo» (cfr. Lonardi 1998, p. 202).

4 *del guardaroba ... Ermete*: Montale stesso afferma trattarsi del guardaroba degli attori, che sono protetti dal dio Mercurio. « È un ricordo di Pea », afferma, il quale gestiva un teatro in Versilia dove spesso Montale lo visitava.

Nel 1945 Montale compone *Ballata scritta in una clinica* (di *Buferà*) nella quale leggiamo, ai vv. 14-15, «Nel cavo delle tue orbite / brillavano lenti di lacrime»: vent'anni dopo, il 10 dicembre 1965, il poeta riprende il tema del pianto di Mosca nel componimento che leggiamo.

Ricordare: dunque ancora la dimensione della memoria che caratterizza tutta la raccolta, e che consente al poeta di riflettere sul suo presente di solitudine e amarezza. E, ancora una volta, emerge il contrasto netto tra le due figure, quella dell'uomo-poeta e quella di Mosca: mentre l'uno è sempre avvolto dallo sconforto, dal dolore (ed infatti il pianto del poeta era doppio rispetto a quello di Mosca), l'altra destinata a soffrire, a patire sul serio, è molto più forte, indipendente, spesso irriverente nei confronti di quelle convenzioni che ella giudicava senza timori, scoppiando a ridere spesso nelle situazioni meno opportune (come leggeremo nel decimo componimento della seconda serie, ai vv. 10-11), e palesando in questo modo la sua superiorità, il suo poter giudicare (ma un giudizio mai esternato, purtroppo) l'assurdità di certi atteggiamenti sociali.

Come già nel quinto *xenion*, Mosca emerge da questo testo, dunque, come una donna forte, indipendente, l'unica persona in grado di guidare il poeta svelandogli il mondo come ad ella soltanto poteva apparire.

Metrica: strofa unica di versi liberi con rime (vv. 1-2, *dOPPIO: scOPPIO*; vv. 2-4 *vALE: universALE*); consonanze (*risaTe: privaTo; doPPio: purtoPPo*); assonanze (*ricordArE: vALE: risAtE*); allitterazioni (*RicordaRe: spengeR: Risate: eRano: pRivato; UniveRsale: pURtRoppo; Pianto: doPPio: scoPPio: anticiPo: Privato: Purtroppo*).

11

Ricordare il tuo pianto (il mio era doppio)
non vale a spenger lo scoppio delle tue risate.
Erano come l'anticipo di un tuo privato
Giudizio Universale, mai accaduto purtroppo.

2 *risate*: cfr. X II, 10 vv. 10-11; *La morte di Dio*, in SA, v. 6.

4 *Giudizio*: cfr. «Quando il fischio del pipistrello...», v. 2, AV.

Di questo componimento esiste una stesura, poi completamente cassata, datata 5 febbraio 1966 che, tuttavia, rispetto alla stesura che noi leggiamo (di sei giorni più tarda), non presenta grandi differenze (*La primavera sbuca col suo passo di talpa. / Non ti sentirò più parlare di antibiotici / e del chiodo da toglier dal tuo femore / spezzato. / La primavera avanza con le sue nebbie grasse / e le sue luci lunghe, le sue ore insopportabili. / Non ti vedrò più lottare col rigurgito / del tempo, dei fantasmi, dei problemi logistici / dell'estate*).

Il dato di partenza, anche questa volta, è realistico: l'arrivo di un'altra primavera da affrontare in solitudine, una stagione che lenta, sotterranea (proprio come una talpa, altro animale dell'esteso bestiario montaliano, che come la «mosca» e il «pipistrello» non è certo tra quelli più amati dalla società, ed anche Montale in questa occasione ne fa un animale negativo, metafora di un periodo dell'anno che gli reca dolore), ma inesorabile arriva, portando con sé ricordi di altre primavere trascorse insieme a Mosca. Il poeta ricorda i discorsi fatti con la moglie quand'era malata (e bellissimo è l'ossimoro in *enjambement*, come spesso Montale usa fare, tra *antibiotici*, che dovrebbero curare e far guarire, e *velenosi* ai vv. 2-3); del suo femore, rotto in una caduta nell'estate del '63 (l'anno della sua morte); di beni che qualcuno, un occhiuto *omissis* (nel quale non sarà impossibile vedere quel «dio» che Mosca non nominava «neppure con la minuscola», come si legge nel nono *xenion* della seconda serie, ma che può anche essere, visti i concreti riferimenti di queste poesie, una persona realmente esistita che l'autore preferisce non nominare) le ha negato.

L'anafora del primo verso nel sesto, rafforza l'aspetto negativo della nuova stagione ricca di ore insopportabili per un uomo ormai solo e stanco di vivere, il quale, ancora una volta si contrappone ad una Mosca che, nonostante sia malata e prossima alla morte, ancora lotta contro il tempo, contro quei fantasmi che probabilmente vede sempre più vicini, contro, infine, i problemi logistici dell'Estate, quella stagione che per tutti è metafora di gioia e vitalità, ma che ora, per Montale, è solo tristezza.

Metrica: due strofe di cinque versi liberi (quadrisillabi il quinto e il decimo) con rima (vv. 2-8, *parlARE: lottARE*); consonanze (*antibioTICI: logisTICI; primaveRa: parlaRe: femoRe: primaveRa: oRe: lottaRe*); Allitterazioni (*CHIodo: oCCHIuTo: spennacCHIATi*).

velenosi, del chiodo del tuo femore,
dei beni di fortuna che t'ha un occhiuto omissis
spennacchiati.

La primavera avanza con le sue nebbie grasse,
con le sue luci lunghe, le sue ore insopportabili.
Non ti sentirò più lottare col rigurgito
del tempo, dei fantasmi, dei problemi logistici
dell'estate.

1 *La primavera ... talpa*: una variante alla seconda redazione: «passo felpato di lupo», metafora che suggerisce maggiormente l'insidia e il pericolo, ma che, probabilmente contribuisce anche a trasmettere un'idea di aggressività che il poeta rifiuta; incontriamo la talpa, in *Satura*, anche in *Götterdämmerung*, v.7.

2 *antibiotici*: *hàpax*.

3 *femore*: *hàpax*.

4 *dei beni ... omissis*: dopo questo verso una variante, cassata, «la primavera avanza coi giorni troppo lunghi / con il lento esaurirsi della «prima» della Scala / e col più lento ritorno»: da notare in particolare il secondo verso, nel quale il riferimento alla Scala non può che rimandare a quella dichiarazione dell'autore (già citata nell'introduzione a X I, 3): «Alla Scala ho dovuto farmi mutare la poltrona» (AMS, p. 1636) ne *Il profeta dell'Apocalisse*, del 1964, intervista nella quale Montale parlava a Stajano della sua vita dopo la morte di Mosca; da notare anche una lettera a Contini del 17 dicembre 1966, nella quale Montale scrive «Caro Tr., non c'è più nessun segreto (fatta rigorosa eccezione per l'occhiuto omissis)»; è interessante osservare, infine, come il solo poeta ad usare *omissis*, che in Montale è un *hàpax*, sia, con numerose ricorrenze, Pasolini in *Poesia in forma di rosa*.

8 *rigurgito*: suggerisce un'idea negativa del tempo.

Il dicembre 1965 è importante per la produzione di Montale che, come abbiamo visto, scrive in questo mese numerose poesie; questa è del 10 ed affronta ancora una volta il tema del ricordo.

«Ricordo che, in questo testo, è solo indirettamente quello di Mosca, poiché la sua immagine viene evocata attraverso un'altra ombra, quella del fratello Silvio». Come afferma Forti 1983, p. 366, dunque, ci troviamo di fronte al «ricordo dei morti altrimenti dimenticati», argomento che in Montale «ha già una precisa storia a livello dei suoi maggiori miti mortuario-familiari in poesie di gran rilievo di *Bufera* (come *L'arca*, *A mia madre*, *Voce giunta con le folaghe*)».

Eppure, ancora una volta, il ritratto del fratello di Mosca è solo un pretesto che permette al poeta di parlare d'altro: dopo una lunga premessa di nove versi nei quali Montale introduce (sempre nella forma del dialogo con l'ombra della moglie) la figura di Silvio, il poeta nega l'utilità di qualsiasi ulteriore ricerca poiché ora ha la certezza di essere già ombra egli stesso (cosa che si augurava in *Xenia I*, 4, vv. 3-4), in una metafora che ne evidenzia la parvenza di vita. Non ombra in assoluto, dunque, ma ombra di sé, di un uomo non ancora morto (cosa che lo porterebbe alla riunione con i propri cari), ma certo non del tutto vivo, privo di qualsiasi entusiasmo, sprofondato nella convinzione dell'inutilità dell'esistenza.

Metrica: strofa unica di versi liberi con anafora di scritto al v.7; rima (vv. 7-9 *qualcUNO: nessUNO*); assonanze (*inutILE: possibILE; ovAIE: andAtE*); consonanze (*ritraTTo: scriTTo; andaTe: conosciuTo*); numerose allitterazioni in *-R* e in *-T*.

Tuo fratello morì giovane; tu eri
 la bimba scarruffata che mi guarda
 ‘in posa’ nell’ovale di un ritratto.
 Scrisse musiche inedite, inaudite,
 oggi sepolte in un baule o andate
 al màcero. Forse le riinventà
 qualcuno inconsapevole, se ciò ch’è scritto è scritto.
 L’amavo senza averlo conosciuto.
 Fuori di te nessuno lo ricordava.
 Non ho fatto ricerche: ora è inutile.
 Dopo di te sono rimasto il solo
 per cui egli è esistito. Ma è possibile,
 lo sai, amare un’ombra, ombre noi stessi.

1 *Tuo fratello*: si tratta del fratello di Mosca, Silvio, che reincontreremo in X II, 14 v. 10; cfr. anche *I nascondigli*, vv. 4-5 «[...] un necrologio / del fratello di lei», DI.

2 *bimba scarruffata*: è un termine che, come osserva Barbuto 1973, si ritrova in *Farfalla di Dinard*, ne *Gli occhi limpidi*, dove leggiamo «[...] ricordo benissimo quando lei giunse sotto la pioggia, grondante, felice, scarruffata, bionda ...» (PR, p. 119); Montale lo usa anche in *Michaux*, prosa del 1951: «La pittura di Michaux non era fatta per piacermi. Su fondi color lavagna o melanzana si agglutinavano gomitolò, scarruffate matasse di linee» (*Prime alla Scala*, AMS, p. 1295), nella poesia è comunque un *hàpax*.

È l'ultimo componimento di questa prima serie di *Xenia* è, in assoluto, il più lungo. Scritto come il precedente il 10 dicembre 1965, è un testo nel quale «Mosca eccelle circa una conoscenza della autentica fisica dell'essere e dell'esistente» (Macrì, 1968, p. 132).

Non si conosce l'identità di coloro che dicono (e si noti stilisticamente l'anafora del verbo al v. 5), che la poesia dell'autore sia una poesia di inappartenenza, parola nella quale si deve leggere un riferimento all'accusa mossa a Montale, soprattutto da Pasolini, di essere un poeta «disingaggiato», per usare un termine montaliano, ovvero non attento, nella propria opera, ai reali problemi del suo tempo (come Pasolini stesso sosterrà nella sua critica a *Satura*, alla quale Montale risponderà nella *Lettera a Malvolio*, nel *Diario del '71 e del '72*). Giocando sull'ambiguità dei significati, Montale può comunque rispondere che la poesia appartiene a qualcuno, a Mosca che, pur non essendo più forma, è comunque sempre presente nella vita del poeta come essenza. Ed è proprio Mosca l'unica a possedere la capacità di vedere oltre le apparenze, capendo che non c'è differenza tra gli estremi (moto-stasi, vuoto-pieno), e quindi, forse, nemmeno tra la malattia e la vitalità: la sua prigione di gesso, che l'ha costretta all'immobilità, in verità è stata l'occasione di un lungo viaggio che le ha permesso di conoscere e capire la verità delle cose. Il poeta ora se ne rende conto, eppure la consapevolezza dell'unicità di Mosca, della sua intelligenza, non è sufficiente a distoglierlo dalla sua tristezza e permettergli di continuare a vivere, né gli basta l'illusione d'essere un tutt'uno con l'ombra di lei a dargli quel riposo il cui desiderio tanto lo tormenta.

Metrica: strofa unica di versi liberi con anafora di *dicono* ai vv. 1-5; rime (vv. 1-2 *mIA: sIA: poesIA*; vv. 2-4 *inappartenENZA: essENZA*; vv. 5-8 *cULMINE: fULMINE*); rimalmezzo (vv. 9-11 *mOTO: vuOTO*; v. 11 *piENO: serENO*); consonanza (*riposo: coSa*).

Dicono che la mia
 sia una poesia d'inappartenenza.
 Ma s'era tua era di qualcuno:
 di te che non sei più forma, ma essenza.
 Dicono che la poesia al suo culmine
 magnifica il Tutto in fuga,
 negano che la testuggine
 sia più veloce del fulmine.
 Tu sola sapevi che il moto
 non è diverso dalla stasi,
 che il vuoto è il pieno e il sereno
 è la più diffusa delle nubi.
 Così meglio intendo il tuo lungo viaggio
 imprigionata tra le bende e i gessi.
 Eppure non mi dà riposo
 sapere che in uno o in due noi siamo una sola cosa.

2 *inappartenenza*: cfr. *L'euforia*, v. 4, QQ.

7 *testuggine*: il riferimento è al noto paradosso di Zenone di Elea, discepolo di Parmenide, che negava la realtà del movimento col famoso esempio della gara di velocità tra la tartaruga e Achille che non la raggiungerà mai.

13-14 *Così ... gessi*: cfr. *Ballata scritta in una clinica*, BU, vv. 11-13; «Quando cominciasti a dipingere la mia formica», QQ, v. 2; Macrì 1968, p. 133, ricorda il verso dantesco «Facemmo adunque più lungo viaggio», *Inf.*, XXXI, 82; interessante una nota di Montale nel *Commento a se stesso*: «imprigionata tra le bende e i gessi: poteva essere un rifugio e una protezione» (AMS, p. 1522).