

# UNIVERSITÀ DI PISA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA, LETTERATURA E  
LINGUISTICA



Corso di Laurea Magistrale in  
LINGUA E LETTERATURA ITALIANA

Tesi di Laurea in  
Letteratura Italiana Contemporanea

OSSERVAZIONI SU *LA CASA DI OLGiate E ALTRE POESIE*  
DI EUGENIO MONTALE

Candidato:  
Camilla Da Prato

Relatore:  
Prof. Vinicio Pacca

Correlatore:  
Prof. Luca Curti

Anno Accademico 2013-2014

*Ad Angelo e Vittoria*

*«Non c'è niente d'inedito.  
Sono vecchio. Ho già raccontato tutto.  
Comunque, proviamo».*

Eugenio Montale, 1976

## Sommario

<b>Premessa</b> .....	<b>2</b>
<b>Introduzione</b> .....	<b>6</b>
<i>La casa di Olgiate</i> [I] .....	10
<b>Un percorso fra le case della poesia montaliana</b> .....	<b>11</b>
<b>«Specchi d'acqua» e «specchi della memoria»: l'evoluzione di un'immagine topica</b> .....	<b>34</b>
<b>Ancora sulle immagini de <i>La casa di Olgiate</i></b> .....	<b>56</b>
La «tigre» de <i>La casa di Olgiate</i> : un nuovo <i>tu</i> femminile .....	56
Il «cardellino» Tonino .....	59
Dall'universo cliziano alla realtà quotidiana. La parabola del «giglio rosso».....	60
<b>Gli altri testi inediti de <i>La casa di Olgiate</i>: analisi e commento</b> .....	<b>68</b>
<i>Non so se quello che annuso</i> [II] .....	74
<i>E vennero da ultimo i diserbanti...</i> [III] .....	82
<i>La parata militare</i> [IV].....	86
<i>Nel condominio</i> [V] .....	88
<i>Di buonora</i> [VII] .....	92
<i>Per avere servito agli avventori</i> [X].....	103
<i>Rarità dei rapaci</i> [XII] .....	107
<i>La vita è come un sigaro</i> [XVIa], <i>Come un sigaro avana</i> [XVIb], <i>Ma se esistesse un avana</i> [XVIc].....	112
<i>Dietro front</i> [XVIII] .....	115
<i>Nessuno ha mai visto in viso</i> [XIX].....	120
<i>Cammino in gallozoppo</i> [XX] .....	124
<i>Uscimmo sul bow window o qualcosa di simile</i> [XXI] .....	131
<i>Squilla il telefono</i> [XXVIII] .....	136
<i>Quando entro nel Cimitero</i> [XXXI].....	144
<i>La tempesta s'annunzia</i> [XXXII] .....	146
<i>Dopo Bendandi</i> [XXXVI] .....	151
<i>Un Tutto che sia il Nulla</i> [XLI] .....	153
<i>Simon Boccanegra</i> [XLII] .....	156
<b>Bibliografia</b> .....	<b>158</b>

## Premessa

Molto è stato detto e scritto su quello che la critica ha definito l'ultimo Montale. Fuor di dubbio è che, dopo la pubblicazione di *Satura*, in una vecchiaia operosa e confortata dal conferimento del premio Nobel, la produzione del poeta degli *Ossi* sia molto fitta. Ma c'è chi, in questa densità di scrittura, ha creduto di ravvisare un difetto. Come Franco Croce, per esempio, secondo il quale, già dal *Diario del '71 e del '72*, e ancor più con il *Quaderno di quattro anni* e *Altri versi*, la produzione montaliana perderebbe la forza originale e provocatoria degli esordi:

Montale in troppe poesie dei suoi ultimi libri segue senza innovazioni il modello messo a fuoco in *Satura*, di una perpetua variazione sul tema della generale relatività. Con una prodiga dispersività che è, sì, coerente alla sua attuale poetica [...] ma che finisce con avere un peso culturale modesto. Le insistite variazioni infatti nell'ultimo Montale non si organizzano in una costruzione concentrica che le esalti in un intreccio rivivificante [...]. Si dispongono invece in una struttura orizzontale dove è, sì, possibile cogliere singoli momenti di più pungente scrittura, ma dove tutto si amalgama in uno squisito, ed uggioso, virtuosismo.<sup>1</sup>

E c'è chi, come Silvio Ramat, ha parlato di un poetare non più ispirato dalle Muse, o «tutt'al più sorretto da una musa appartata e povera»,<sup>2</sup> riferendosi all'evento-poesia come a qualcosa di sporadico, cui si accompagna la rinuncia ad un registro sublime e selettivo. È come se l'opera poetica montaliana subisse, a detta di alcuni interpreti, uno «sfrangiamento progressivo»,<sup>3</sup> dovuto all'avanzare inesorabile delle stagioni. Effettivamente i primi quattro libri sono solidamente intercalati da un quindicennio quasi preciso di distanza fra l'uno e l'altro (*Ossi di seppia*, 1925, *Le occasioni*, 1939, *La bufera e altro*, 1954, *Satura*, 1971), mentre gli ultimi conoscono una vertiginosa accelerazione di ritmo, accumulandosi in soli otto anni (*Diario del '71 e del '72*, 1973, *Quaderno di quattro anni*, 1977, *Altri versi*, 1980). A ben vedere, sono le stesse titolazioni a mostrare come, via via, venga meno ogni volontà di strutturazione motivata, in una sorta di abbassamento

---

<sup>1</sup> F. CROCE, *Storia della poesia di Eugenio Montale*, Genova, Costa&Nolan 1991, p. 89.

<sup>2</sup> S. RAMAT, *Montale. La bufera in un bicchier d'acqua*, recensione a E. MONTALE, *La casa di Olgiate e altre poesie*, «Il Giornale», 6 novembre 2006, p. 21.

<sup>3</sup> L'espressione è di P. CATALDI, *Una appendix montaliana senza sorprese*, «Belfagor», LXII (2007), pp. 466-470: 466.

nell'organizzazione delle singole raccolte. Se già *Satura* annunciava una mescolanza di temi e stili, le formulazioni «diario» e, il più dimesso, «quaderno» rimandano alla casualità dell'appunto, fino ad arrivare ad *Altri versi*, titolo *in progress*, come lo definisce Pietro Cataldi, in cui si rinuncia del tutto a nominare «un'esperienza che non è suscettibile, o degna forse, di nome».<sup>4</sup> Si tratta, però – è bene precisare – di una scelta di registro del tutto consapevole, alla quale il poeta tiene fede all'interno di raccolte caratterizzate da un alleggerimento della parola, da un linguaggio più discorsivo, conversevole e spregiudicato.

Eppure, nonostante le critiche all'ultimo Montale, ogni tanto – è inutile negare – scorrendo le sue ultime raccolte, ci si imbatte in un capolavoro. Ed era prevedibile, in un uomo che aveva passato la maggior parte del tempo a scrivere, che *post mortem* sarebbero spuntati degli inediti, di cui già *Altri versi*, pubblicata ancora vivo l'autore, faceva prevedere l'emersione. Il primo caso – già molto studiato – è quello del *Diario postumo*, pubblicato nel 1996 in occasione del centenario dalla nascita del poeta per le cure di Annalisa Cima, e sulla cui autenticità molto si è dibattuto tra gli studiosi;<sup>5</sup> il secondo è, invece, quello di una nuova raccolta di inediti, *La casa di Olgiate e altre poesie*,<sup>6</sup> pubblicata nel 2006 per le cure di Renzo Cremante e Gianfranca Lavezzi, che è andata ad arricchire i versi postumi di Eugenio Montale. Molto ha fatto discutere la legittimità della sua stampa, in un dibattito che si è spinto fino alle pagine culturali dei più autorevoli quotidiani nazionali. Indubbio è il valore storico del “documento” ritrovato, che

---

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> E. MONTALE, *Diario postumo. 66 poesie e altre*, a cura di Annalisa Cima. Prefazione di Angelo Marchese. Testo e apparato critico di Rosanna Bettarini, Milano, Mondadori 1996. Per l'analisi del *Diario postumo* e un resoconto dettagliato della polemica sulla sua autenticità, si rinvia ad A. BENEVENTO, “*Diario postumo*”. *L'ultimo libro di poesie di Eugenio Montale*, «Critica Letteraria», XXV, IV, n. 97 (1997), pp. 697-705 e *Il “parapiglia” del Montale postumo*, «Rivista di Letteratura Italiana», XVIII, I (2000), pp. 113-124, poi riuniti in *Da San Francesco a Montale. Saggi di letteratura italiana, Due contributi su Eugenio Montale: 1. Il “Diario postumo”, 2. Il “parapiglia” del Montale postumo*, Napoli, Loffredo 2002, pp. 99-120. Sulla questione dell'autenticità del *Diario*, si consideri almeno il suo principale negatore: D. ISELLA, *Dovuto a Montale*, Milano, Archinto 1997.

<sup>6</sup> E. MONTALE, *La casa di Olgiate e altre poesie*, a cura di Renzo Cremante e Gianfranca Lavezzi, Milano, Mondadori 2006. Ma qualche anticipazione era già stata data in *Da Montale a Montale. Autografi, disegni, lettere, libri*. Catalogo a cura di Renzo Cremante, Gianfranca Lavezzi e Nicoletta Trotta, Pavia, Cooperativa Libreria Universitaria 2004, nn° 23 e 42, pp. 25-28 e pp. 37-39. Per una prima ricognizione sulla raccolta si vedano anche T. DE ROGATIS, *Eugenio Montale. “La casa di Olgiate e altre poesie”*, «Allegoria», s. III, XIX, 56 (2007), pp. 257-258 e D. FERTILIO, *Montale, la quinta stagione*, «Corriere della Sera», 8 settembre 2006, p. 53.

contiene materiale di innegabile interesse letterario, ma al tempo stesso ci si chiede se questi nuovi versi arricchiscano veramente la fama del premio Nobel o finiscano soltanto coll'arrecargli danno, dato che in alcuni specifici casi era stato il poeta stesso ad unire espressamente al manoscritto un foglietto con, in stampatello, la dicitura «DA NON PUBBLICARE».<sup>7</sup> Non sono in pochi a pensare che la sede più adatta alla pubblicazione di questi versi – che, fatta eccezione per la lirica che apre e dà il titolo alla raccolta, possono essere in molti casi considerati delle semplici varianti d'autore, o dei veri e propri ipotesti e studi preparatori di poesie in un secondo tempo edite nel *Quaderno di quattro anni* o in *Altri versi* – fosse piuttosto un articolo su rivista specializzata, una stampa più settoriale destinata ad un pubblico di studiosi, che un'edizione filologica e completa edita nella più importante collana di poesia italiana contemporanea. E data la presenza di poesie cancellate dallo stesso autore con un tratto di penna, e di altre contenenti parole indecifrabili, magari sarebbe stato semplicemente più giusto custodirli – pensano alcuni, con scrupolo certamente doveroso – in luoghi adibiti *ad hoc*. Tale, per esempio, il Fondo Manoscritti di Autori Moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia, costituito da Maria Corti, e che tra i primi donatori annoverò proprio il poeta degli *Ossi*. Ebbene, da questo Fondo, a seguito del generoso lascito di Gina Tioffi,<sup>8</sup> la «cara più che figlia», alla quale la Mosca,<sup>9</sup> morendo, affidò la tutela e il governo della propria casa, sono emersi tutti i testimoni che recano le poesie della nuova raccolta di inediti. Non sembra allora

---

<sup>7</sup> È questo il caso de *La parata militare* [IV], che nella raccolta si legge a p. 7. Per la descrizione del dattiloscritto si rimanda invece a p. 75.

<sup>8</sup> Il nome di Gina Tioffi, interprete sensibile e intelligente di un auspicio che era stato anticamente espresso dallo stesso poeta, era ben noto, otre che ai frequentatori della casa milanese di via Bigli, ai lettori dei *Diari* e del *Quaderno di quattro anni*: si vedano *Nel cortile* e *Il rondone* (*Diario del '71*), *Al mio grillo* (*Diario del '72*), *Il giorno dei morti* e *Appunti* (*Quaderno di quattro anni*). Il nome della donna si trova anche in due componimenti del *Diario postumo*: *Se la Mosca ti avesse vista...* e *Un alone che non vedi...*. Suo «unico salvagente» – come una volta accadde a Montale di definirla – il poeta, dedicando nel 1973 alla sua «cara più che figlia» un esemplare del *Diario del '71 e del '72*, volle sottoscrivere «il suo più che padre». Di questo “personaggio casalingo” della vita di Montale, in occasione del conferimento del premio Nobel al poeta, Domenico Porzio tracciò un indiretto ritratto, che oggi si può leggere in G. MARCENARO, *Eugenio Montale*, Milano, Bruno Mondadori 1999, pp. 190-191. Ma interessanti curiosità sul profilo «della Gina» si trovano anche in A. GIUSTI, *La casa del Forte dei Marmi*, Firenze, Le Lettere 2002, pp. 159-161 e pp. 163-165.

<sup>9</sup> Si tratta di Drusilla Tanzi, moglie del poeta. Nata a Firenze nel 1881, morì a Milano nel 1963. Montale la sposò nel 1962, dopo una lunga e combattuta convivenza, prima a Firenze e poi a Milano. Soprannominata Mosca e, variabilmente nell'opera poetica di Montale, anche *moscerino*, *piccolo insetto*, è naturalmente una delle figure centrali della vita e dell'opera del poeta. Alla sua memoria sono dedicati gli *Xenia*, rifusi poi in *Satura*.

difficile intuire la portata del lavoro dei curatori, che con grande rigore filologico hanno portato a termine l'edizione critica delle poesie. Per di più, se si pensa che alcune di esse, in genere brevissime, costituiscono il nucleo originale di un'ispirazione poi concretizzatasi in liriche più ampie pubblicate nelle ultime opere, è evidente come esse aiutino a gettare luce sul *modus operandi* del poeta, capace di fermare di getto un'impressione, un'emozione, un sentimento, in pochissime parole.

Date tutte queste – non poche – premesse, questo studio si propone di individuare, all'interno de *La casa di Olgiate*, i principali nuclei tematici e le più significative riprese lessicali della produzione poetica montaliana, per andare in un secondo momento ad esaminare il modo in cui esse hanno trovato sviluppo e compiutezza in quelle opere di cui Montale, in vita, autorizzò la pubblicazione. Per ovvie ragioni, si rinuncerà al tentativo – peraltro inutile – di individuare, di volta in volta, l'esatta collocazione geografica di molti luoghi della topografia montaliana, come pure l'identità di alcune delle sue maggiori ispiratrici, ben consapevoli che il poeta amava di proposito contaminare i tratti distintivi delle varie donne, in un suo personalissimo sincretismo poetico. Si proverà, invece, a compiere un piccolo passo in avanti nella scoperta dell'ultimo Montale, a provare a tracciare almeno un percorso che possa essere utile a seguire l'evoluzione di alcune sue immagini poetiche, nel tentativo di comporre e far combaciare – per usare un'espressione del poeta – le tessere di un *puzzle tormentoso*, fatto di oggetti, luoghi, persone, dai contorni spesso sfumati e che difficilmente si lasciano ricondurre ad un significato univoco. Come punto di partenza, si sceglierà di seguire la stessa strada che Gianfranca Lavezzi, nel suo saggio *Rammendo postumo alla rete a strascico: una poesia "dimenticata" di Eugenio Montale*,<sup>10</sup> al quale si farà costantemente riferimento, aveva già imboccato, provando a «spiegare Montale con Montale»,<sup>11</sup> e cercando – per quanto possibile – di ultimare e arricchire la sua analisi.

---

<sup>10</sup> G. LAVEZZI, *Rammendo postumo alla rete a strascico: una poesia "dimenticata" di Eugenio Montale*, «Studi di filologia italiana», LXIV (2006), pp. 431-443; poi in *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale. Dieci saggi di metrica e stilistica tra Settecento e Novecento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2008, pp. 233-250. I riferimenti al saggio di G. Lavezzi, d'ora in poi, si baseranno su quest'ultima edizione.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 235.



## Introduzione

Una densa *Introduzione* curata da Renzo Cremante fa da premessa a *La casa di Olgiate e altre poesie*. In essa il curatore – che con Gianfranca Lavezzi, oltre a riprodurre con rigore filologico i testi, ne ha illustrati i caratteri e i problemi di ordine testuale – specifica che si tratta di una cinquantina di poesie inedite (per un totale di 472 versi), composte, per lo più, in un arco di tempo che va dal 1963 al 1980 – ma con maggiore intensità fra il 1978 e il 1980 – ovvero dalla morte della moglie, la Mosca, alla vigilia, si può dire, della scomparsa del poeta.<sup>12</sup> La lirica eponima, di misura medio-ampia, che apre la raccolta, si distingue dalle altre, oltre che per la data di composizione alta – risale, infatti, al 2 luglio 1963 – per il maggiore impegno e la migliore riuscita artistica: *La casa di Olgiate* è, infatti, una poesia ben degna del primo Montale e non possiede il carattere epigrammatico che contraddistingue invece tutte le altre, prive persino, in molti casi, di titolo. Come già ricordato, tutti i testi sono conservati in vari testimoni che fanno parte delle carte, documenti e volumi donati, con grande lungimiranza, nel 2004, da Gina Tiozzi – presenza fondamentale nella biografia montaliana degli ultimi anni – al Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia. E proprio a Pavia e a Lugano, nella mostra dal titolo *Da Montale a Montale*, a cura di Renzo Cremante, Gianfranca Lavezzi e Nicoletta Trotta, sono stati esposti, tra il 2004 e il 2005, i documenti da cui ora sono emersi i cinquantasei testi della raccolta.

A Gianfranca Lavezzi si devono, invece, una *Nota al testo* e le *Note* alle singole poesie: queste ultime, oltre a contenere una sintetica descrizione dei testimoni e un rigoroso apparato critico-genetico, affrontano i problemi di ordine testuale, riportando anche – solo, però, se funzionali ad una migliore comprensione – minime note esegetiche. Nella *Nota al testo*, la curatrice – dopo aver specificato che il testo è presentato nella sua forma definitiva e che per l'elaborazione interna occorre rinviare alle note relative a ciascuna poesia – affronta, invece, i problemi di fondo posti dai vari testimoni, a partire da quello, fondamentale in testi quasi tutti manoscritti, della decifrazione della grafia. Altro

---

<sup>12</sup> Con esattezza le poesie sono 56, compresa la breve prosa *Al telefono* [XXX] di nove righe. La serie II-XVII risale agli anni 1969-77, mentre la serie XVIII-LVI agli anni 1978-80: le liriche sono dunque espressione degli ultimi anni di vita del poeta.

problema riguarda poi la definizione della seriazione cronologica delle cinquantasei liriche (compresa la breve prosa *Al telefono* [XXX]), che, infatti, è di solito presunta, e talvolta «forzatamente approssimativa».<sup>13</sup> In primo luogo, la curatrice si è basata sulla datazione dei singoli componimenti, ovviamente nel caso in cui essa venga precisata. In sua assenza, sono state formulate ipotesi sulla base della datazione di poesie edite, desunta o dagli stessi testimoni, o dall'apparato dell'edizione critica cui si fa di volta in volta puntuale riferimento. Infine, in mancanza di altri dati, ci si è serviti della seriazione delle liriche nei testimoni, con la consapevolezza, però, che si tratta sempre di un criterio insidioso, anche perché nel quaderno rilegato che accoglie la maggior parte delle poesie, alcune sono scritte capovolte o lateralmente (cioè, dopo aver ruotato il quaderno di 180° o di 90°). A questo proposito, Gianfranca Lavezzi rileva come un criterio molto importante per stabilire una datazione sia il subentro dell'inchiostro blu (quasi sicuramente di penna stilografica) in luogo della biro, blu o nera. L'ipotesi sarebbe confermata anche dalla grafia, «che man mano diventa sempre più tremolante e incerta, fino a superare talvolta la soglia della decifrabilità».<sup>14</sup> Nonostante questa descrizione del supporto scrittoria utilizzato abbia suscitato l'ironia di qualche commentatore, è bene precisare che non si tratta, come è stato detto, di inutili curiosità, quanto, al contrario, di un'esigenza di aderenza ad un metodo di edizione dei documenti manoscritti, cui solitamente si attengono gli studiosi di carte più o meno antiche.

Ciò che preme soprattutto rilevare è, però, come la *Nota al testo* presenti la descrizione dei due principali collettori dei testi inediti: il *Quaderno Piazzesi*, un elegante “quaderno per appunti” di carta a mano, rilegato in carta di Varese di colore chiaro e scuro e con dorso in tela, fabbricato dalla legatoria veneziana Piazzesi nel 1975 (e da ora in poi sempre citato con la sigla *QP*),<sup>15</sup> che ne contiene

---

<sup>13</sup> G. LAVEZZI, *Nota al testo*, in *La casa di Olgiate e altre poesie*, cit., p. 67.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Del *Quaderno Piazzesi* parla Dante Isella (D. ISELLA, *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi 1994, pp. 258-259; prima in ID., *Ancora sulla struttura di “Satura”*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa 1990): «A battitura finita, si compiace con la Gina per la mia rapidità di dattilografo. Mi mostra poi un quadernetto, legato in cartone rivestito di carta marmorizzata color marrone, dai fogli molto pesanti, uso carta a mano. Dice che è della Gina. Vi ha scritto molte poesie con grafia tremula. Varie sono biffate con segni trasversali. Di tanto in tanto vi copia qualche verso». E infatti sul *verso* del frontespizio del *QP* si trova, in alto a sinistra, una nota autografa di lascito: «proprietà Gina». Per la dettagliata descrizione del *QP* e per l'elenco di tutti i testi in esso conservati, si rimanda a G. LAVEZZI, *Nota al testo*, in *La casa di Olgiate e altre poesie*, cit., pp. 68-70.

ben 43, che vanno dal settembre 1975 al marzo 1980 e sono mescolati a redazioni diverse di poesie comprese nel *Quaderno di quattro anni* e in *Altri versi*; e il *Quaderno con copertina «Braccio di Ferro»* (da ora in poi sempre citato con la sigla *QBF*), un quaderno quadrettato di trentacinque pagine dalla copertina a fumetti della serie “Braccio di Ferro”, che Pietro Cataldi definisce «un banale oggetto da supermercato, del tutto incongruo ad accogliere un’eredità in versi».<sup>16</sup> esso, però, contiene solo due dei nuovi testi pubblicati. Gli altri testimoni, cioè le pagine asportate dal volume di Günter Grass *Ventisette poesie* (Genova, San Marco dei Giustiniani 1979), che contengono cinque testi, alcuni fogli sparsi, che contengono altri cinque testi, e una pagina di un blocco di appunti, che contiene un altro testo, sono indicati nella serie delle *Note*.

Sembra, insomma, che i versi inediti de *La casa di Olgiate* siano «da annoverare fra le testimonianze più recenti di quello che la periodizzazione critica ha proposto di distinguere come un vero e proprio “quinto tempo” dell’itinerario poetico montaliano».<sup>17</sup> Certo, come asserito in precedenza, alcuni di questi testi possono essere considerati solo come delle semplici varianti d’autore di poesie poi comprese nelle ultime raccolte, ma è tutto l’insieme di questi versi che si riallaccia all’ultima poesia di Montale per «la diffusa, dominante intonazione epigrammatica, brevilocuente, sentenziosa».<sup>18</sup> Versi caratterizzati da una vistosa componente ironica e autoironica, da un marcato scetticismo nei confronti della teologia e della scienza, che sembra avanzare e che, invece, riproduce soltanto «le invasioni barbariche»,<sup>19</sup> e dalla sensazione di un’estrema, accentuata solitudine. Ma trovano spazio anche altre presenze, da quelle più illustri, come Ezra Pound, o

---

<sup>16</sup> P. CATALDI, *Una appendix montaliana senza sorprese*, cit., p. 469. Anche sul frontespizio del *QBF* si trova, in biro nera, una scritta autografa del poeta: «questo è per +++ / a Gina Eugenio Montale». Pare che su questo quaderno il poeta scrivesse nella casa di vacanze di Forte dei Marmi nell’estate del ’79. Da esso, inoltre, deve essere stata copiata la prima stesura anepigrafa e senza data di *Credo* (nell’apparato di E. MONTALE, *L’opera in versi*, Edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi 1980, pp. 1152-1153, d’ora in poi sempre citata nella forma abbreviata *OV*) in un momento in cui probabilmente il quadernetto era ancora incompleto, visto che la poesia scritta sulla settima e ultima pagina porta la data del dicembre 1979 (*La recita*, poi ribattezzata *Lo spettacolo*). Anche in questo caso, per la descrizione del prezioso collettore e per l’elenco delle poesie da esso trasmesse, si rinvia a G. LAVEZZI, *Nota al testo*, in *La casa di Olgiate e altre poesie*, cit., p. 70.

<sup>17</sup> R. CREMANTE, *Introduzione a La casa di Olgiate e altre poesie*, cit., p. 8.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>19</sup> Si veda il v. 3 della lirica *La cultura avanza a passi da gigante* [IX], sempre in *La casa di Olgiate e altre poesie*, cit., p. 12.

più centrali nella sua poesia, come Clizia, fino alle più umili, come un piccolo cane defunto o i «poveri merli innocenti».<sup>20</sup>

Una raccolta disomogenea, dunque, quella de *La casa di Olgiate*. Quasi «un'appendice composita e frammentaria»,<sup>21</sup> come rileva Renzo Cremante nell'*Introduzione*, fatta di poesie disperse o dimenticate, che l'autore intese deliberatamente escludere dalla raccolta. E data l'esiguità e il carattere epigrammatico della maggior parte di esse, non è difficile intuire i motivi che indussero Montale a non includerle in un'opera compiuta e organizzata.

Discorso a sé stante merita, infine, la lirica più luminosa e significativa della raccolta, *La casa di Olgiate* appunto, ritenuta, anche dai critici meno entusiasti, per la sua alta intonazione e qualità poetica, un pezzo degno del miglior Montale. Lirica di passaggio – come spesso è stato detto – tra il primo e il secondo Montale, o di innesco (proprio come *La casa dei doganieri* aveva segnato l'approdo a *Le occasioni*), la poesia – davvero sorprendente – avrebbe potuto rappresentare l'avvio di una nuova stagione poetica e trovare posto in altri ben più celebri volumi. A che cosa sia stato dovuto, allora, il ripensamento *in extremis*, alle soglie della stampa, nella quale essa non entra, possiamo solo ipotizzare. Forse – nota Aurelio Benevento<sup>22</sup> – la poesia è stata composta in una fase molto delicata della vita affettiva di Eugenio Montale; non dimentichiamo, infatti, che la sua stesura si colloca a cavallo tra la celebrazione del matrimonio civile con Drusilla Tanzi, il 30 aprile 1963, e la morte della moglie, il 20 ottobre dello stesso anno, dopo il suo ricovero in un ospedale fiorentino a seguito di una frattura al femore: questi ultimi eventi potrebbero allora aver indotto il poeta a far cadere il silenzio sulla lirica. O forse – conclude Gianfranca Lavezzi – la poesia «non sembrava all'autore abbastanza risolta per rivestire un ruolo così importante», o forse ancora «avrebbe introdotto una nota troppo acuta dopo il “pianissimo” struggente di *Xenia*, il canzoniere dell'amore coniugale».<sup>23</sup>

Ma al di là di ogni congettura, prima di procedere all'analisi, si legga la poesia:

---

<sup>20</sup> Cfr. il v. 4 della lirica [VII], nell'edizione cit., p. 10.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>22</sup> A. BENEVENTO, “*La casa di Olgiate e altre poesie*”. *Nuovi versi postumi di Eugenio Montale*, «Otto/Novecento», n.s., XXXI, 2 (2007), pp. 137-144: 140.

<sup>23</sup> Il giudizio si legge in *Da Montale a Montale. Autografi, disegni, lettere, libri*, cit., n° 23, p. 28. Il parere della Lavezzi si trova anche in P. SENNA, *Linee per una rassegna montaliana (1999-2004)*, con un'appendice bibliografica, «Testo», n.s., XXVI, 50 (luglio-dicembre 2005), pp. 109-115: 109.

*La casa di Olgiate [I]*

- In quel tempo era ancora vivo  
il piccolo Tonino nella casa  
alta sul cavalcavia.  
Io la vedevo, la casa, dall'autostrada,  
5 ignorando te e lui: non mi balzava  
il cuore come adesso. L'ignoranza  
mia occultava l'avvenire, il fil-  
di-ferro del domani, là giunti, si troncava.
- V'entrai molti anni dopo  
10 (il bimbo era morto da tanto,  
sussurrando "mi duole per te, mamma"),  
conobbi l'orto, il giardiniere, il tuo  
boudoir di diciottenne, disammobiliato,  
l'impronta appena visibile di un cerchio sul muro – lo specchio –,  
15 e non potevo parlare. Tra quelle stanze  
una parte alitante di te mi bastava.
- Il trillo del tuo cardellino più tardi si spense  
all'ombra del giglio rosso da me lasciato.  
Famelico delle tue tracce mi affaccio su rettangoli  
20 di verze, su cespugli di dalie impolverate,  
e il vecchio custode mi segue, più inebetito di me  
nei corridoi, nel solaio mentre dal basso giunge  
un crepitare isocrono di macchine,  
ma non bava d'aria nell'afa.
- 25 Così i destini s'annodano, mia tigre, e intanto tu  
dietro lenti affumicate spii  
nugoli pigri e sull'Olona putrido  
l'efflorescenza dei disinfestanti.  
Si snodano i destini. Mai da me intraveduta,  
30 la tua casa friulana ora s'allarga  
nel desiderio, l'aia dove incontro al futuro  
irruppe la tua infanzia, e già volava.

## Un percorso fra le case della poesia montaliana

Aurelio Benevento, nel suo breve articolo dedicato alla raccolta, definisce *La casa di Olgiate* una «composizione postbuferesca».<sup>24</sup> Come rilevato, essa si colloca, infatti, tra la prima grande stagione poetica di Montale, segnata dalla pubblicazione degli *Ossi*, de *Le occasioni* e de *La bufera*, di cui ripropone simboli, immagini tematiche e una certa vicinanza linguistica e metrica, e la seconda fase della sua produzione, quella più decisamente diaristica ed epigrammatica, con la comparsa di *Satura*, *Diario del '71 e del '72*, *Quaderno di quattro anni* e *Altri versi*, della quale annuncia i toni più smorzati e prosastici.

Al di là delle difficoltà ermeneutiche – certamente sempre presenti – anche Renzo Cremante, nell'*Introduzione* alla raccolta, aveva del resto evidenziato come «lo specchio», il «giglio rosso», la «bava d'aria nell'afa», le «lenti affumicate» fossero tutti elementi in grado di avvicinare questi versi alla prima grande poesia montaliana. Non stupisce, allora, che *La casa di Olgiate* continui – fin dalla sua intestazione – una linea metrica, formale, linguistica, di toni e contenuti, che Montale aveva già cominciato a tracciare in *Casa sul mare (Ossi di seppia)* e ne *La casa dei doganieri (Le occasioni)*, presentando però, al contempo, alcuni elementi di cui sopravvivono le tracce nella produzione successiva.

A partire da questa collocazione intermedia, e supportati dal suggerimento di Gianfranca Lavezzi – che già aveva osservato come il titolo della poesia fosse parzialmente condiviso dalle due liriche sopraccitate – si proverà a tracciare un percorso che unisca le case montaliane, senza trascurare quelle che fanno parte delle pubblicazioni posteriori a *La bufera* e della produzione narrativa.

Una riflessione preliminare consente di notare come ci si trovi sempre in presenza di “case del ricordo”, e che per di più contengono la storia di un ritorno. *Casa sul mare*, «dove l'assenza dell'articolo», nel titolo, «maschera la natura determinatissima della villa di Monterosso»,<sup>25</sup> è il ritorno dell'adulto al suo luogo

---

<sup>24</sup> A. BENEVENTO, “*La casa di Olgiate e altre poesie*”, cit., p. 139.

<sup>25</sup> L. ZAMPESE, “*Desolata t'attende...*” (“*La Casa dei doganieri*” di Montale), «Per leggere», IX (2009), pp. 171-239: 197. Ma per la distinzione tra presenza/assenza dell'articolo nei titoli cfr. anche P. V. MENGALDO, *Titoli poetici novecenteschi*, «Autografo», VII, 21 (1990), pp. 9-32: 10-11; ora in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi 1991, pp. 3-26: 4-5. Paolo De Caro identifica invece la casa in questione con quella di Paola Nicoli – cui si rivolgerebbe il *tu* della poesia – sul Lido di Albaro (P. DE CARO, *Invenzioni di ricordi. Vite in*

d'origine, al teatro dell'infanzia del poeta nelle sue villeggiature estive. Ne troviamo conferma in un passo di *Fine dell'infanzia*, componimento della sezione *Meriggi e ombre* degli *Ossi*, dove la casa in questione è richiamata con la denominazione che dà il titolo alla lirica: «[...] Ma riaddotti dai viottoli / alla casa sul mare, al chiuso asilo / della nostra stupita fanciullezza [...]» (vv. 62-64).<sup>26</sup> Come sempre, Montale parte da un dato fisico e concreto,<sup>27</sup> qui la casa sul mare, per innalzarlo al livello di metafora esistenziale. Tema della poesia è, infatti, quello di un ritorno come constatazione di un nulla di fatto, di un'esistenza che si richiude nel suo circolo lasciando di sé non altro che «poca nebbia di memorie» (v. 17). Il viaggio alla casa dell'infanzia si carica così di una valenza metaforica, identificandosi col viaggio stesso della vita, privo di risultati e di senso.

Il ricordo della stessa casa marina torna in un racconto di *Farfalla di Dinard, La casa delle due palme*, apparso sul «Corriere d'Informazione» del 9-10 febbraio 1948, e già inserito nella prima edizione della raccolta di prose narrative. Ancora una volta, ci troviamo di fronte ad un ritorno, pieno di turbamento, ai luoghi del proprio passato remoto, col terrore di un risveglio dei tanti fantasmi sopiti. L'ambiente è sempre quello delle Cinque Terre e la componente autobiografica è ben riconoscibile, a cominciare dal titolo (si ricordi come la «Casa delle due palme» fosse la residenza estiva di Domingo Montale e della sua famiglia nei pressi di Monterosso). Subito il lettore si imbatte in una villa in decadenza: «una pagoda giallognola e un po' stinta, vista di sbieco, con due palme

---

*poesia di tre ispiratrici montaliane*, Foggia, Edizioni Centro Grafico Francescano 2007, pp. 143-149 e 181-183). Un'accurata analisi di *Casa sul mare* è fornita anche da L. BLASUCCI, *Livelli figurali di "Casa sul mare" (Montale, "Ossi di seppia")*, «Italianistica», XXII (1993), pp. 133-144; poi in ID., *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino 2002, pp. 133-152. Degno di nota è poi il contributo di T. ARVIGO, «*Casa sul mare*» e «*I morti*»: una lettura, «La Rassegna della letteratura italiana», CVII (2003), pp. 104-118. Ma per ulteriori informazioni si veda anche P. ZOBOLI, *La casa sul mare: sull'escatologia dei primi "Ossi"*, «Trasparenze», XIII (2001), pp. 9-48; poi in ID., *Linea ligure. Sbarbaro, Montale, Caproni*, Novara, Interlinea 2006, pp. 143-187 e C. BENASSI, «*Spem longam reseces*» tra Montale, Fortini, Sereni, «Lettere italiane», LXI (2009), pp. 547-580.

<sup>26</sup> Ma il dato è richiamato anche dal secondo movimento della serie *Mediterraneo*: «La casa delle mie estati lontane / t'era accanto, lo sai / là nel paese dove il sole cuoce / e annuvolano l'aria le zanzare», *Antico, sono ubriacato dalla voce...* (vv. 5-8). Si precisa che per tutte le liriche montaliane di cui si darà conto, salvo indicazione contraria, il riferimento sarà sempre a E. MONTALE, *OV*, cit.

<sup>27</sup> Si ricordino le famose parole del poeta: «Io parto sempre dal vero, non so inventare nulla», leggibili in E. MONTALE, *Monologhi, colloqui, Sulla propria lingua, Giorno e notte [1962]*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori 1996, p. 1499, d'ora in poi citato *SMA*.

davanti, simmetriche ma non proprio eguali»,<sup>28</sup> di cui, più avanti, ci vengono forniti altri dettagli: «il botro asciutto, [...], il ponte rosso, il cancello arrugginito e il viale in salita».<sup>29</sup> L'ambientazione corrisponde al reale contesto delle Cinque Terre, descritto per mezzo di elementi che fanno parte del lessico poetico montaliano. Significativo, a tal proposito, è come Federigo, protagonista di questa breve prosa, scenda ad una stazione «piccola e posta tra la spaccatura di due gallerie, in faccia a uno strapiombo di vigneti e di rocce»,<sup>30</sup> che subito ci riporta a *La casa dei doganieri*, «sul rialzo a strapiombo sulla scogliera» (v. 2), ma che ricorda da vicino anche le «pendici a piombo» (v. 4) di *Punta del Mesco*.<sup>31</sup>

In effetti, lo stesso paesaggio natio – non più, però, solare ed arso come era stato negli *Ossi*, ma notturno e addirittura minaccioso – delinea lo sfondo della “casa dei doganieri”, un vecchio edificio in rovina che sorgeva nei pressi di Monterosso, e dove una figura femminile è stata protagonista assieme al poeta di un incontro immaginario, avvenuto di sera in una casa arroccata su una rupe a strapiombo sul mare. Radicalmente diversi sono adesso i destini dell'uomo e della donna: lei, ormai distratta dall'incalzare del tempo, ha dimenticato quell'incontro, mentre lui tenta di mantenerne vivo il ricordo, e vaga, ancora una volta di sera, negli immediati dintorni della casa.<sup>32</sup> Una situazione analoga si riscontra ne *La casa di Olgiate*, che, de *La casa dei doganieri*, sembra trasportare schema, temi e immagini nell'alta Lombardia inquinata e industrializzata: ancora una volta una casa del ricordo, e ancora una volta un ritorno, a distanza di anni, ad una casa dove il poeta cerca disperatamente, all'interno e all'esterno, tracce del *tu* femminile. Anzi, ad evidenziare come ci si trovi di nuovo di fronte ad una casa del ricordo, si osservi la variante inserita al v. 19, che in luogo di un più generico «tracce» leggeva «ricordi»:<sup>33</sup> nel parco dell'abitazione, il poeta cerca, con voracità e bramosia, di recuperare e fissare nella mente ogni più piccolo dettaglio

---

<sup>28</sup> E. MONTALE, *Prose e racconti*, a cura e con introduzione di Marco Forti. Note ai testi e varianti a cura di Luisa Previtera, Milano, Mondadori 1995, p. 37.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 37-38.

<sup>31</sup> Si vedano anche *Vento e bandiere (Ossi di seppia)*: «la raffica che t'incollò la veste / e ti modulò rapida a sua imagine, / com'è tornata, te lontana, a queste / pietre che sporge il monte alla voragine» (vv. 5-8) e *Bassa marea (Le occasioni)*: «la discesa / di tutto non s'arresta e si confonde / sulla proda scoscesa anche lo scoglio che ti portò primo sull'onde» (vv. 6-9).

<sup>32</sup> È il noto tema della memoria, che prende forma nell'atteggiamento di resistenza dell'*io* lirico («Ne tengo ancora un capo», v. 12, «Ne tengo un capo», v. 15), ma anche nella rappresentazione della memoria altrui, dell'oblio che investe il *tu* femminile.

<sup>33</sup> Si veda l'apparato critico della lirica, nelle *Note* dell'edizione cit. a p. 73.



appartenuto alla donna, ricercandolo persino nei «rettangoli / di verze» (vv. 19-20) e sui «cespugli di dalie impolverate» (v. 20).

I punti di contatto tra le due liriche non si esauriscono, tuttavia, nel tema in questione. Pur appartenendo a due diverse stagioni compositive, esse sono, prima di tutto, vicine sul piano metrico-formale: quattro strofe di otto versi ciascuna ne *La casa di Olgiate*, e ancora quattro strofe di 5+6+5+6 versi ne *La casa dei doganieri*. In entrambe, il verso più breve è il settenario, quello predominante – in modo perfetto o approssimativo – l’endecasillabo.<sup>34</sup> Dal punto di vista linguistico-sintattico, si osservi, invece, come, ne *La casa dei doganieri*, le unità frasali ripropongano l’ordine canonico Soggetto-Verbo-Oggetto, con referenti testuali di norma esplicitati. Frequente è poi la posizione postverbale integrata del soggetto («v’entrò lo sciame dei tuoi pensieri», v. 4, «s’allontana / la casa», vv. 12-13, «s’accende / rara la luce della petroliera!», vv. 17-18, «ripullula il frangente», v. 19), un procedimento riscontrabile anche ne *La casa di Olgiate* («era ancora vivo / il piccolo Tonino», vv. 1-2, «balzava / il cuore», vv. 5-6, «giunge / un crepitare isocrono di macchine», vv. 22-23, «irruppe la tua infanzia», v. 32). Certo, ci troviamo in due luoghi molto distanti della topografia montaliana, ma i legami lessicali e immaginativi sono così forti da assumere talvolta «l’evidenza della citazione»: <sup>35</sup> la casa dei doganieri è «sul rialzo a strapiombo sulla scogliera», la casa di Olgiate è «alta sul cavalcavia» dell’autostrada milanese dei laghi, con una stessa dimensione di verticalità, dal basso verso l’alto; al paesaggio assolato della Liguria – condiviso anche da *Casa sul mare* – si sostituisce l’alta Lombardia, assediata dalla moderna e inquinata società di massa; all’ambiente marino subentra quello modificato dall’uomo: la casa è vista «dall’autostrada», si ode «un crepitare isocrono di macchine» (forse quelle di una fabbrica), l’Olona è «putrido», e su di esso la donna spia, dietro «lenti affumicate», «l’efflorescenza dei disinfestanti». Se nella «desolata» casa dei doganieri l’ingresso del *tu* e la sua breve permanenza erano denotati attraverso l’immagine dello «sciame dei [...]

<sup>34</sup> Nello specifico, ne *La casa di Olgiate* la misura versale parte dal settenario (v. 9) e predilige l’endecasillabo (vv. 2, 5, 6, 11, 12, 23, 26, 27, 28, 30, 32) e soprattutto il verso lungo, di respiro esametrico, talvolta regolarizzato in alessandrino (vv. 8, 20, 29, 31). La forma metrica tende quindi alla regolarità e ad uno schema latamente ballatistico: quattro strofe di otto versi ciascuna, variamente legate da ritorni fonici. Gli ultimi versi delle strofe prima, seconda e quarta liberano una rima facile, verbale (*troncava*, *bastava*, *volava*), mentre nella terza la rima è più dissimulata, interna e rafforzata da due assonanze consecutive (*bAVA d’AriA nell’AfA*).

<sup>35</sup> G. LAVEZZI, *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale*, cit., p. 235.

pensieri» che «vi sostò irrequieto» (vv. 4-5)<sup>36</sup> – forse lasciando anche prevedere un immediato distacco – adesso, tra le stanze di questa nuova casa, pure disabitata nel momento in cui il poeta la visita, «una parte alitante di *te* mi bastava» (v. 16). Tre dimensioni – di passato, presente e futuro – incorniciano, inoltre, *La casa dei doganieri*. Un remoto passato contraddistingue la prima strofe e fissa il momento dell'incontro tra l'*io* lirico e la donna: a questo proposito, si notino le forme verbali «entrò» (v. 4) e «sostò» (v. 5), uniche predicazioni al passato remoto e bisillabi tronchi in eguale posizione ritmica. Segue un tempo presente, caratterizzato dall'oblio della donna che non ricorda più l'incontro – forse perché morta e quindi appartenente a un altro mondo, o forse perché ormai lontana<sup>37</sup> – e il poeta, che invece tenta disperatamente di mantenere vivo il legame sentimentale che li aveva uniti. Infine, la dimensione del dubbio segna un tempo futuro, in cui il poeta non sa a chi dei due sia toccata la sorte migliore: «Ed io non so chi va e

---

<sup>36</sup> La figura femminile, con ogni probabilità da identificarsi con Anna degli Uberti, è presentata attraverso la sola notazione psicologica dell'irrequietudine, efficacemente resa dall'immagine dello «sciame», in cui il tumulto dei pensieri sembra materializzarsi. Ma si ricordi che tale carattere irrequieto, dinamico e vitale era proprio delle giovani ebreo-montaliane. L'irrequietezza caratterizza questa donna, come *Dora Markus, I*: «La tua irrequietudine mi fa pensare / agli uccelli di passo...» (vv. 16-17). Anna degli Uberti, l'Annetta o Arletta montaliana, era anch'ella ebrea per parte di madre, la livornese Margherita Uzielli.

<sup>37</sup> Alfonso Leone identifica la donna de *La casa dei doganieri* con una fanciulla che il poeta aveva conosciuto e della quale, solo molti anni dopo, aveva appreso la morte: Anna degli Uberti, appunto (A. LEONE, «*Ed io non so chi va e chi resta*», «Lingua Nostra», XXXVIII (1977), pp. 117-119). Ma su Anna degli Uberti (Arletta, Annetta) si veda anche il fondamentale contributo di P. DE CARO, *Anna e Arletta*, in *Invenzione di ricordi*, cit., pp. 21-131. Queste le parole scritte da Montale a Leone il 19 giugno 1971 e ora leggibili in E. MONTALE, *OV*, cit., p. 917: «La casa dei doganieri fu distrutta quando avevo sei anni. La fanciulla in questione non poté mai vederla; andò... verso la morte, ma io lo seppi molti anni dopo. Io restai e resto ancora. Non si sa chi abbia fatto scelta migliore. Ma verosimilmente non vi fu scelta». Le parole trovano riscontro con quanto il Nascimbene (G. NASCIMBENE, *Eugenio Montale*, Milano, Longanesi 1969, p. 116) aveva già fatto dire allo stesso poeta: «L'ho scritta per una giovane villeggiante morta molto giovane. Per quel poco che visse, forse lei non s'accorse nemmeno che io esistevo». Se riferite al mondo dei morti, effettivamente, alcune espressioni della lirica si spiegano meglio: la totalità dell'oblio («Tu non ricordi», v. 1, «altro tempo frastorna / la tua memoria», vv. 10-11), l'esclusione di ogni letizia dal riso della donna («il suono del tuo riso non è più lieto», v. 7), il suo isolamento («resti sola», v. 15). Dato che la giovane è morta, il poeta non può più sentirne il respiro nell'«oscurità», ma, soprattutto, il trapasso della donna ad altra vita ci aiuta a comprendere meglio il significato dell'ultima frase: «Ed io non so chi va e chi resta» (v. 22). Proprio come Montale affermava negli *Ossi* (*Merigiare pallido e assorto...*), la vera morte potrebbe risiedere nel restare al di qua del «rovente muro d'orto», che «ha in cima cocci aguzzi di bottiglia», nel rimanere prigionieri dell'angusta e desolata realtà quotidiana, mentre l'andar via potrebbe essere l'inizio di una condizione esistenziale più bella. Dunque, il poeta sa bene «chi va e chi resta», e cioè, letteralmente, chi muore e chi resta in vita, ma non sa chi veramente muore e, in definitiva, a chi dei due (lui o la donna) sia toccata una sorte migliore.

chi resta» (v. 22). Anche se i «quadri» «si accavallano e si sovrappongono»,<sup>38</sup> rendendo difficile la precisa collocazione temporale di ciascuna strofe, la stessa scansione cronologica sembra percorrere anche *La casa di Olgiate*. Si comincia, di nuovo, da un lontano passato («In quel tempo», v. 1), in cui la giovane madre abitava nella casa «alta sul cavalcavia» con il «piccolo Tonino», allora vivo. Ancora ignaro della donna, il poeta vedeva la casa «dall'autostrada», del tutto inconsapevole dell'avvenire («L'ignoranza / mia occultava l'avvenire, il fil- / differo del domani, là giunti, si troncava», vv. 6-8). Segue, nelle strofe successive, un presente che si svolge molti anni dopo («V'entrai molti anni dopo», v. 9), e in cui il poeta, che sembra ormai aver conosciuto il *tu* femminile, entra nella casa, ora disabitata, cercando, «famelico», tracce della sua giovinezza. È un triste presente segnato dall'inquinamento del fiume Olona, che la «tigre» spia dietro «lenti affumicate». Ed ecco, nei versi finali, irrompere un tempo futuro, in cui si accende, da parte del poeta, il desiderio di conoscere la mai vista «casa friulana» della donna e l'«aia» della sua infanzia. E ancora, a marcare il parallelismo tra i due componimenti, si osservi come la coordinata che spezza il verso finale, «e già volava» (v. 32), ricalchi quel «ed io non so chi va e chi resta» (v. 22) che, ne *La casa dei doganieri*, siglava la conclusione della poesia.

Se nella lirica de *Le occasioni* il luogo effettivo dell'incontro, che avrebbe potuto fornire una qualche intimità e protezione all'evento, evocando magari oggetti più definiti, veniva sottratto ad ogni descrizione, rimanendo così inaccessibile per il lettore, ne *La casa di Olgiate* è soprattutto l'interno dell'abitazione ad essere raffigurato e a recare le tracce di un tempo ormai trascorso. Qui il ricordo del *tu* si compone per mezzo di tracce dell'assenza: il poeta vi entra «molti anni dopo», quando il piccolo Tonino era ormai morto da tanto, e in quell'occasione conosce l'orto, il giardiniere, il «boudoir» appartenuto alla donna quando ancora era una diciottenne e adesso «disammobiliato», un vecchio «specchio» di cui non è rimasta che un'impronta appena visibile sul muro. Gli oggetti sono stati abbandonati e sembrano recare le tracce di un'inevitabile consunzione. Ma alla forza aggressiva del tempo, neppure l'esterno della casa sembra potersi sottrarre: nel giardino le «dalie» sono ricoperte dalla polvere – e si osservi come la precedente lezione «incanutite» contribuisse, ancor più, a rendere l'idea di un

---

<sup>38</sup> L'espressione è di A. BENEVENTO, «*La casa di Olgiate e altre poesie*», cit., p. 139.

tempo trascorso.<sup>39</sup> Per di più, ad accompagnare la visita del poeta, troviamo un «vecchio» e «inebetito» custode, che lo segue nei corridoi e nel solaio, «mentre dal basso giunge / un crepitare isocrono di macchine, / ma non bava d'aria nell'afa» (vv. 22-24).<sup>40</sup> L'inarrestabile forza del tempo agisce, insomma, su tutto: colpisce oggetti, uomini e vegetali senza esclusione di colpi. Certo, si osserverà come la sua azione corrosiva e dispersiva non risparmi neppure la casa dei doganieri, ma si tratta di una forza – abbiamo detto – che colpisce soltanto l'esterno del vecchio edificio in rovina. Ad ogni modo, sarà opportuno ricordare la consunzione portata dal vento di libeccio, che, con le sue sferzate, deteriora e corrode le «vecchie mura» della casa. Il vento, elemento sostanzialmente vitalistico negli *Ossi*, capace di spezzare il ferreo meccanismo del cosmo e consentire la fuga in «un'altra orbita» – si pensi, almeno, ad *In limine*, «Godi se il vento che entra nel pomario [...]» (v. 1) o al «vento che stasera suona attento» (v. 1) di *Corno inglese*<sup>41</sup> – diviene qui «indice di lontananza e trascorrere del tempo»;<sup>42</sup> ad esso si affianca la «banderuola affumicata», secondo alcuni commentatori annerita a causa della vicina presenza di una ciminiera, oppure in quanto posta sopra ad un camino per guidarne la direzione del fumo. Secondo il parere di altri autorevoli interpreti, sarebbe, invece, preferibile leggere quell'«affumicata» come risultato della «lunga e insistita azione deteriorante del tempo»,<sup>43</sup> come un emblema del suo vorticoso scorrimento. Al riguardo, anche se

---

<sup>39</sup> Le «dalie» sono «impolverate» nella versione definitiva, dopo essere state «incanutite» (come le «sterpaglie / incanutite», vv. 15-16 di *Proda di Versilia, La bufera e altro*) e «polverose» (come il «polveroso prato», v. 4 in cui risplende il «croco» di *Non chiederci la parola...*, *Ossi di seppia*).

<sup>40</sup> La «bava d'aria» (v. 24) proviene da un importante *Osso, Fine dell'infanzia*: «Rara diroccia qualche bava d'aria» (v. 49). L'immagine è di provenienza dannunziana: «è senza bava di vento / il mare» (*Maia*, vv. 8278-8280). Sulla derivazione da D'Annunzio si veda quanto affermato da P. V. MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale*, ora in *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli 1975, pp. 13-106: 48.

<sup>41</sup> Ma cfr., in contrario, la conclusione di *Fine dell'infanzia* («poi nella finta calma / sopra l'acque scavate / dovè mettersi un vento», vv. 107-109) e di *Arsenio* («il cenno d'una / vita strozzata per te sorta, e il vento / la porta con la cenere degli astri», vv. 57-59).

<sup>42</sup> P. V. MENGALDO, *Eugenio Montale: Annetta-Arletta ("La casa dei doganieri" da "Le occasioni")*, in *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci 2008, pp. 189-193: 190.

<sup>43</sup> L. ZAMPESE, *Una fonte solariana della "Casa dei doganieri"*, «Studi novecenteschi», XXXIV (2007), pp. 141-168: 160. Ma la stessa idea è condivisa da P. V. MENGALDO, *Eugenio Montale: Annetta-Arletta*, cit., p. 189. Quanto alla «banderuola», Isella ha ricordato la «girourette» che «s'enroue» di Baudelaire, *Brumes et pluies* (in *Les fleurs du mal*): «Dans cette grande plaine où l'autan froid se joue, / Où par les longues nuits la girourette s'enroue» (vv. 5-6). Cfr. E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi 1996, p. 145. Ma si potrebbe pensare anche a Pascoli («ecco la cigolante banderuola», v. 7 di *La pieve, Myrica*) e a Govoni con

si tratta di una risposta piuttosto reticente, possono venirci in soccorso le parole espresse dallo stesso autore nel carteggio con Silvio Guarnieri: «G.: “in cima al tetto...”: in cima al comignolo? O, se no, perché affumicata? Arrugginita? / M.: *C’era in cima alla casetta una ciminiera arrugginita*».<sup>44</sup> L’aggettivo *arrugginita*, che ben potrebbe riferirsi ad una banderuola metallica, viene trasferito su un elemento escluso dalla lirica, mentre il sostantivo *ciminiera* giustifica e, insieme, intensifica l’idea dell’annerimento. Per di più, in una variante al v. 14, attestata da un foglio manoscritto incollato tra le pagine 66 e 67 di una copia dell’edizione Carabba degli *Ossi di seppia* regalata dall’autore a Elio Vittorini, la «banderuola» era appunto «arrugginita» anziché «affumicata»<sup>45</sup> (come già era stata in rivista, sull’«Italia Letteraria», II, n. 39, dove la poesia era stata pubblicata per la prima volta il 28 settembre 1930, e come sarebbe tornata ad essere subito dopo, nella *plaque* edita da Vallecchi nel 1932). In ogni caso, al di là del significato che si preferisce attribuire al termine, non si può mancare di osservare come l’attributo che qualifica la «banderuola» sia esattamente lo stesso che accompagna le «lenti»

---

tutte le sue ventarole (per es. «il prillare delle rosse ventarole», v. 27 di *Le cose che fanno domenica, Inaugurazione della primavera*), ricordate da L. BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, cit., pp. 32-34, e soprattutto alla banderuola della grande *Hälfte des Lebens* [*Metà della vita*] di Hölderlin, poeta che Montale stava cercando di studiare (P. V. MENGALDO, *Eugenio Montale: Annetta-Arletta*, cit., p. 192): «Die Mauern stehn / sprachlos und kalt, im Winde / klirren die Fahnen», [“I muri s’ergono / muti e gelidi, nel vento / stridono le banderuole”]. Quest’ultimo riferimento viene menzionato anche da A. Valentini, che nota come la «banderuola» sia ricordata da De Vigny in *Mort du loup* («La girouette en deuil criait au firmament»), constatando, però, come essa non sia altro che un emblema e che Montale «potendo assomigliare a tutti e due i poeti, non somigliava che a se stesso» (A. VALENTINI, *Palinsesto montaliano*, «Otto/Novecento», IV, 2 (1980), pp. 257-265: 260). In omaggio al leopardismo montaliano, si veda inoltre un passo dello *Zibaldone* 47: «Stridore notturno delle banderuole traendo il vento». Forse, però, in accordo con Zampese, il riferimento più immediato è quello ad un romanzo di Alberto Carocci, *Il paradiso perduto*, che Montale aveva recensito nell’anno stesso de *La casa dei doganieri*: «Sul tetto certo le banderuole arrugginite stridevano».

<sup>44</sup> Montale chiese a Guarnieri di inviargli dei questionari precisi, raccomandandogli anche di lasciare, dopo ogni domanda, lo spazio necessario per compilare le risposte. Questa raccomandazione è stata di proposito elusa da Guarnieri, in modo che il poeta fosse costretto a rispondergli con lunghe lettere. Di questionario vero e proprio, infatti, si può parlare soltanto per parte de *Le occasioni*, quando Montale riesce ad appuntare risposte molto concise in ogni minimo ritaglio lasciato libero dall’interlocutore. Questa risposta si legge in *Commento a se stesso* [Questionario di Silvio Guarnieri e lettere di Montale a Guarnieri, 1975-77], in E. MONTALE, *SMA*, cit., pp. 1513-1514. Ma si ricordi che il carteggio era stato in precedenza edito in L. GRECO, *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche editrice 1980. Il questionario relativo a *La casa dei doganieri* qui si legge a p. 36.

<sup>45</sup> Apprendiamo la notizia dal catalogo della mostra *Da Montale a Montale. Autografi, disegni, lettere, libri*, cit., n° 11, pp. 17-19. A questo proposito, cfr. Govoni, *Villa chiusa (Le fiale)*: «solo una ventarola arrugginita, / in alto, su la torre silenziosa, / che gira, gira interminatamente» (vv. 12-14).

attraverso le quali la donna de *La casa di Olgiate* spia «nugoli pigri e sull’Olona putrido / l’efflorescenza dei disinfestanti» (vv. 27-28). «Lenti affumicate», si potrebbe pensare, per l’inquinamento della zona, e che parrebbero avvicinarsi «non tanto alle spesse lenti da miope di Mosca quanto piuttosto agli occhiali da sole di Clizia»<sup>46</sup> di *Poiché la vita fugge...*, nella seconda parte di *Altri versi*, nella quale si ricorda «un piccolo scaffale / che viaggiava» con la donna: «Poi (sovente hai portato / occhiali affumicati e li hai dimessi / del tutto con le pulci di John Donne)» (vv. 22-24).<sup>47</sup>

La fittissima rete di relazioni interne che *La casa dei doganieri* intrattiene con *La casa di Olgiate* prosegue con un motivo centrale della poesia montaliana: il «filo» della memoria. Ci troviamo in presenza di un’immagine topica: filosofia, mitologia e intertestualità poetica ci offrono, infatti, un ampio ventaglio di riferimenti. Duplice è la sollecitazione mitologica: il filo delle Parche, di cui parla Isella, riferendosi «al filo della vita, via via più corto»,<sup>48</sup> o – rivisitato però in negativo e privato della sua funzione salvifica – il filo di Arianna, cui allude Bàrberi Squarotti, non mancando di notare come la poesia moderna non conosca altro modo di accostarsi al mito «se non per ironia o parodia o deformazione

<sup>46</sup> G. LAVEZZI, *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale*, cit., p. 240. Ma il luogo è opportunamente richiamato da P. SENNA, *Linee per una rassegna montaliana (1999-2004)*, cit., p. 109.

<sup>47</sup> Solitamente le immagini degli «occhiali» o delle «lenti» si riferiscono, però, alla Mosca. In ogni caso, al di là del referente femminile, i luoghi poetici sono molti: «Tergi gli occhiali appannati» (v. 1), *Tergi gli occhiali appannati... (Altri versi II)*; «Probabilmente è solo un lampeggio di lenti» (v. 4), *Luci e colori (Satura II)*; «di iridi neanche le tue sotto le lenti nere» (v. 8), *Quando cominciai a dipingere mia formica... (Quaderno di quattro anni)*; «Nel cavo delle tue orbite / brillavano lenti di lacrime / più spesse di questi tuoi grossi / occhiali di tartaruga» (vv. 14-17), *Ballata scritta in una clinica (La bufera e altro)*; «sei ricomparsa accanto a me, / ma non avevi occhiali» (vv. 5-6), *Caro piccolo insetto... (Satura, Xenia I)*; «Senza occhiali né antenne» (v. 1), *Senza occhiali né antenne... (Satura, Xenia II)*; «comprando keepsakes cartoline e occhiali scuri sulle bancarelle» (v. 27), *Due prose veneziane (Satura II)*: qui il *tu* femminile è però Clizia; «un necrologio / del fratello di lei, tre o quattro occhiali / di lei ancora!» (vv. 4-6), *I nascondigli (Diario del '71 e del '72)*; «avrò meglio di voi e senza occhiali / affumicati la mia vita in rosa» (vv. 7-8), *L'euforia (Quaderno di quattro anni)*: qui l’oggetto appartiene però allo stesso poeta; «Così disse uno che si forbì gli occhiali» (v. 6), *La cultura (Quaderno di quattro anni)*: anche quest’ultima occorrenza non riguarda però la Mosca. L’ultima occorrenza si registra, infine, nel *Diario postumo*: «E se la luce tende a sfuocare / quel suo alone di mistero, egli / lo difende con lenti affumicate», (vv. 4-6), *Il filologo*, in cui le lenti appartengono a Cesare Segre. Nella prosa *Metamorfosi di Katia*, invece, «un paio di grosse lenti di tartaruga» stanno sul volto del personaggio di Katia F. (Cfr. *Fuori di casa*, in E. MONTALE, *Prose e racconti*, cit., p. 275).

<sup>48</sup> E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di Dante Isella, cit., p. 145. Ma Isella ricorda anche una lirica di Baudelaire, *De profundis clamavi* (in *Les fleurs du mal*): «Tant l’échevaux du temps lentamente se dévide!» (v. 14).

consapevole». <sup>49</sup> Ne *La casa dei doganieri*, però, non si tratta più dello strumento che Arianna consegnava a Tèseo per salvarsi dalle intricate strade del Labirinto, per ritrovare, dopo aver fronteggiato e ucciso il Minotauro, il cammino per uscire e ricongiungersi all'amata. Adesso il filo «s'addipana»: <sup>50</sup> anziché svolgersi, si riavvolge su sé stesso; il *tu* lo lascia cadere dalle proprie mani, mentre il poeta ne tiene saldamente un capo. Il gomitolino ricorre poi, assieme ad altri oggetti, nella rappresentazione della memoria in Bergson:

[...] c'est tout aussi bien un enroulement continuel, comme celui d'un fil sur une pelote, car notre passé nous suit, il se grossit sans cesse du présent qu'il ramasse sur sa route; et conscience signifie mémoire. <sup>51</sup>

Quanto all'intertestualità poetica, il richiamo più evidente è, invece, ad una lirica di Robert Browning, *Two in the Campagna*, nella quale il filo è metafora di legame e di memoria tra l'*io* lirico e un *tu* femminile, un legame fragile e sfuggente che richiede l'aiuto della donna. Se si prova a leggere il testo «con qualche taglio montaliano», <sup>52</sup> le concordanze tra le due poesie appaiono evidenti:

---

<sup>49</sup> G. BARBERI SQUAROTTI, *Gli Inferi e il Labirinto. Da Pascoli a Montale*, Bologna, Cappelli 1974, p. 218.

<sup>50</sup> Dalla *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale*, a cura di G. SAVOCA, vol. I, Firenze, Olschki 1987, si apprende che sia «addipanare» che «dipanare» sono *hapax legómena* nella lingua poetica di Montale. Secondo il *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, Torino, UTET 1961-2009 (d'ora in poi citato *GDLI*), *dipanare* e il suo composto *addipanare* convergono nel significato di “svolgere dalla matassa, per mezzo dell'arcolino, nel gomitolino”, e si configurano dunque come *voces mediae* tra lo svolgersi della matassa e l'avvolgersi del gomitolino (mentre *sdipanare*, ignoto alla lingua poetica di Montale, significa preferenzialmente “svolgersi dal gomitolino, sgomitolarsi”). Interessante è osservare come nella gaddiana *Cognizione del dolore* i due termini *sdipanare* e *addipanare* siano presentati come opposti: «ma in realtà sdipanando e addipanando un gomitolino e contro gomitolino di orbite ellittiche» (si cita dall'edizione critica commentata con un'appendice di frammenti inediti a cura di E. Manzotti, Torino, Einaudi 1987, p. 52). Conformemente alla sua composizione con prefisso (/ad-), *addipanare* andrà dunque riferito, in particolare, non allo svolgersi del filo dalla matassa ma all'avvolgersi di esso nel gomitolino, e dunque come opposto di *sdipanare*.

<sup>51</sup> H. BERGSON, *Introduzione alla metafisica*, a cura di Vittorio Mathieu, Bari, Laterza 1983, pp. 4-5, da cui riporto la traduzione: «[...] Ma è anche, altrettanto, un arrotolarsi continuo, come quello d'un filo su un gomitolino, poiché il nostro passato ci segue, e s'ingrossa senza sosta del presente che raccoglie sul suo cammino: coscienza significa memoria».

<sup>52</sup> L'espressione è di G. LONARDI, *Leopardi, Browning e tre poesie di Montale*, «Studi novecenteschi», I (1972), pp. 281-309: 305 (poi ampliato in ID., *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli 1980, pp. 73-120), da cui riporto la traduzione: DUE NELLA CAMPAGNA ROMANA: «Vorrei sapere se anche tu senti / in questo giorno quello che io sento, da quando / la mano nella mano, qui sedemmo / sull'erba, in quel maggio romano. / Ricordo: mi sfiorava un pensiero / che spesso – come trame di un filo / che lanci un ragno per gioco sul sentiero – / mi tormenta l'afferra il mio verso / e se lo lascia sfuggire. Tu aiutami / a tenerlo! dai gialli grani / di un fuscello, da uno sbrecciato muro / il filo è corso a quelle piante... /

### I

I wonder do you feel to-day  
As I have felt since, hand in hand,  
We sat down on the grass, to stray  
In spirit better through the land,  
This morn of Rome and May?

### II

For me, I touched a thought, I know,  
Has tantalized me many times,  
(Like turns of thread the spiders throw  
Mocking across our path) for rhymes  
To catch at and let go.

### III

Help me to hold it! First it left  
The yellowing fennel, run to seed  
There, branching from the brickwork's cleft,  
Some old tomb's ruin: yonder weed  
Took up the floating weft,

### IV

[...]

Hold it fast!

[...]

### X

No. I yearn upward, touch you close,  
Then stand away. I kiss your cheek,  
Catch your soul's warmth,—I pluck the rose  
And love it more than tongue can speak—  
Then the good minute goes.

### XI

Already how am I so far  
Out of that minute? Must I go  
Still like the thistle-ball, no bar,  
Onward, whenever light winds blow,  
Fixed by no friendly star?

### XII

Just when I seemed about to learn!  
Where is the thread now? Off again!  
The old trick! Only I discern—  
Infinite passion, and the pain

---

Tu tienilo! / [...] / Ma a te mi tendo e da te mi allontano. / Accosto il volto alla tua guancia, al sole / mi scaldo del tuo cuore, colgo la rosa / e l'amo più che non dica parola – / e tu sei già lontana: è vana allora / la mia corsa, senza ostacolo, come / un soffione di cardo con cui scherzi il vento: / e non c'è stella amica che mi fermi... / Proprio quando forse cominciavo a imparare! / Ma dov'è ora il filo? Ah vecchio inganno! / Solo vedo infinito l'amore e l'affanno / di cuori finiti che invano sperano».



Of finite hearts that yearn.

Proprio come ne *La casa dei doganieri*, anche qui il filo compare più di una volta, e richiama un legame che il *tu*, l'amata, non può o non sa trattenere, e che l'*io* è il solo a difendere. Si notino, inoltre – per citare Lonardi, che ha parlato di un incontro “ottocentesco” di Montale con Browning – «il pensiero-memoria» dell'amata assente, «lo scattare del ricordo-rimpianto dal ritorno al luogo dove le persone separate sono state insieme [...], e il tono finale di domanda e disorientamento, seguito dalla chiusa, che, invece, assevera».<sup>53</sup> Oltretutto la lirica di Browning era già stata menzionata da Montale in un articolo del 1925, dove veniva erroneamente chiamata *Two in the Country*<sup>54</sup> e, ad ulteriore prova del suo interesse per il poeta inglese, Montale stesso, in una nota a *Due nel crepuscolo*, dichiarava di essersi ispirato proprio a *Two in the Campagna* per il titolo della sua poesia.<sup>55</sup>

Particolarmente ricca l'intertestualità interna a Montale, a cominciare da un testo che Dante Isella<sup>56</sup> ha ritenuto fondamentale per la costruzione dell'architettura de *La casa dei doganieri*: l'arlettiana *Lettera levantina*, una delle poesie disperse, pubblicata per la prima volta solo nel 1980, nell'edizione critica di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini. Si tratta di una lirica del 1923, trasmessa da un manoscritto in pulito, su cinque fogli numerati dall'autore, e conservato da Francesco Messina, al quale la poesia era stata dedicata. La situazione è contraria a quella de *La casa dei doganieri*: non di separazione ma di incontro, e infatti l'immagine del filo è scelta per rendere il legame profondo, nascosto, tra l'*io* lirico e il destinatario («Ascoltate ancora, voglio svelarvi qual filo / unisce le nostre distanti esistenze / e fa che se voi tacete io pure v'intendo, quasi / udissi la vostra voce che ha ombre e trasparenze», vv. 42-45). In quest'antico testo, troviamo per di più – privato, però, del prefisso – lo stesso verbo che Montale userà ne *La casa dei doganieri* per segnare il mancato recupero della memoria:

---

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 307.

<sup>54</sup> Un *lapsus* da nulla, se si considera che nella nota alla p. 71 di *Notiziario. Letterature straniere [Dramatis personae e altri poemi di R. Browning di Livio Pellegrini]*, in E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori 1996, p. 3087 (d'ora in poi citato *SMP*) il curatore la ricorda come *Two in the Twilight*.

<sup>55</sup> Cfr. E. MONTALE, *OV*, cit., p. 954.

<sup>56</sup> «un testo, la *Casa* [dei doganieri], che si direbbe composto “sul rovescio” di quel lontano disegno preparatorio [la *Lettera levantina*]», in E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di Dante Isella, cit., p. 143.

«Fu il nostro incontro come un ritrovarci / dopo lunghi anni di straniato errare, / e in un attimo il guindolo del Tempo / per noi dipanò un filo interminabile» (vv. 120-123). Al contrario, nella lirica de *Le occasioni*, il filo, simbolo del pensiero-ricordo che teneva unite le due esistenze e prima trattenuto dai due “amanti”, è riavvolto, aggrovigliato, aggomitolato su se stesso, non più teso tra i due per mantenere vivo il loro legame. Utile può, inoltre, essere il confronto della *Lettera levantina* con un testo del 1920, *Riviere (Ossi di seppia)*, nel quale il meccanismo che improvvisamente fa scattare il legame del ricordo si fa più manifesto: «Riviere, / bastano pochi tocchi d’erbaspada [...] ed ecco che in un attimo / invisibili fili a me s’asserpano, / farfalla in una ragna / di fremiti d’olivi, di sguardi di girasoli» (vv. 1-13). Ma l’asserparsi’ dei fili del ricordo attorno all’io, o meglio alla sua memoria, richiama anche *Bassa marea (Le occasioni)*: «e nella sera, negro vilucchio, solo il tuo ricordo / s’attorce e si difende» (vv. 12-14).<sup>57</sup> Infine, si osservi come la metafora del filo che lega due amanti sia presente anche in una lirica di *Satura II, Le revenant*, in cui due diverse vicende sentimentali, quella tra il poeta e Clizia, e quella tra Mosca e il pittore che la corteggiò, si intrecciano nei «fili di due rocchetti» che «si sono tanto imbrogliati» (vv. 13-14).<sup>58</sup>

Anche se diversi studi hanno ormai assodato che *La casa dei doganieri* rinvia specularmente alla *Lettera levantina*, alcuni commentatori hanno creduto di poter individuare sue ulteriori potenziali fonti. Paolo Zoboli,<sup>59</sup> per esempio, osserva come l’immagine del «filo» conduca ancora più lontano, ad una lirica dei pascoliani *Canti di Castelvecchio, La figlia maggiore*, nella quale il termine «guindolo» – *hapax* della lingua poetica montaliana – torna assieme ad altre «parollette che mal s’intendono»:<sup>60</sup> «fa che abbiano l’accia, più tardi, / il guindolo

<sup>57</sup> E cfr. anche *Incontro (Ossi di seppia)*: «e quasi anelli / alle dita non foglie mi si attorciano / ma capelli» (vv. 43-45) e *Poiché la vita fugge... (Altri versi II)*: «Poiché la vita fugge / e chi tenta di ricacciarla indietro / rientra nel gomitolato primigenio» (vv. 1-3). Ma si ricordi anche il «fil di ragno della memoria» (v. 22) di *Piccolo testamento (La bufera e altro)*.

<sup>58</sup> «Da ragazzina, la Mosca aveva conosciuto un pittore che le aveva fatto la corte ed era scomparso» (L. GRECO, *Montale commenta Montale*, cit., p. 54; ora in E. MONTALE, *SMA*, cit., p. 1524).

<sup>59</sup> P. ZOBOLI, *Il guindolo del Tempo. Appunti per “La casa dei doganieri”*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di Eraldo Bellini, Maria Teresa Girardi, Umberto Motta, Milano, Vita e Pensiero 2010, pp. 946-948.

<sup>60</sup> G. PASCOLI, *Poesie*, [a cura di A. Vicinelli], con un *Avvertimento* di A. Baldini, Milano, Mondadori 1978, 2 sez. (I classici contemporanei italiani; Tutte le opere di Giovanni Pascoli), vol. I, pp. 587-589.

e l'aspo!» (vv. 39-40). Se l'immagine del filo non era perciò sconosciuta ai *Canti pascoliani*, secondo Zoboli essa, però, deriverebbe dal Ceccardo di *Sonetti e poemi* e, in particolare, dal sonetto *Ombra d'amore*: «or quella di suo guindolo un sottile / tremolio d'oro cresce, ilare, in mano / o già n'ebbe fil negro, ed or un vano / desio contende a un obliato Aprile?» (vv. 5-8).<sup>61</sup> Infine, secondo Luciano Zampese, un passo narrativo di Alberto Carocci, direttore della rivista fiorentina «Solaria», per la quale Montale collaborò, sembrerebbe costituire un'altra possibile fonte per l'immagine topica del filo. Nel *Ritorno alla villa di un tempo*, racconto apparso su «Solaria» nel novembre 1927, Carocci «sceglie l'immagine di una matassa che nel viluppo dei fili nasconde il suo capo».<sup>62</sup>

Entrato nella cucina, l'aspetto delle cose, il loro ordine nella disposizione della stanza, l'odore della rigovernatura, il rumore della cannella che gocciava nell'acquaio, mi rinnovarono il presentimento di ancora altri ma diversi ricordi che mi germogliavano a fior di pelle senza che potessi precisarli. Ma quali ricordi? di quando? Quasi, come ho detto, un presentimento mi dava la convinzione che, *ritrovato il capo della matassa, un filo d'oro se ne sarebbe sdipanato*. Un filo di ricordi, seguendo il quale avrei potuto risalire il corso degli anni, e ritrovare, negli orti della abbandonata giovinezza, ancora i frutti delle lontane stagioni.<sup>63</sup>

Siamo vicinissimi anche a *I limoni*, e non solo per la sequenza narrativa d'apertura, nella quale il protagonista del racconto era attento a scoprire che cosa gli ricordasse «quell'odor di limoni»,<sup>64</sup> ma anche per la metafora del filo aggrovigliato: «il filo da disbrogliare che finalmente ci metta / nel mezzo di una verità» (vv. 28-29). Anche se, si ricordi, negli *Ossi* la situazione era completamente diversa: una dimensione metafisica in cui il poeta cercava «uno sbaglio di Natura / il punto morto del mondo, l'anello che non tiene» (vv. 26-27) per giungere ad una verità, presumibilmente, universale.

Tornando ora ai punti di tangenza che uniscono *La casa dei doganieri* a *La casa di Olgiate*, e cercando di tenere a mente tutti i luoghi poetici che si sono segnalati per l'immagine topica del «filo», si rileverà, inoltre, come «il fil- / di-ferro del domani» della lirica del 1963 riprenda, in una prospettiva però capovolta

<sup>61</sup> C. ROCCATAGLIATA-CECCARDI, *Sonetti e Poemi (1898-1909)*, Empoli, Società Editrice Ligure-Apuana 1910, p. 10.

<sup>62</sup> L. ZAMPESE, *Una fonte solariana della "Casa dei doganieri"*, cit., p. 163.

<sup>63</sup> I racconti di Alberto Carocci si leggono in A. CAROCCI, *Il paradiso perduto*, Firenze, Edizioni di Solaria 1929, alla quale qui si fa riferimento. Il passo riportato è leggibile alle pp. 36-37.

<sup>64</sup> *Ivi*, pp. 33-34.

– proiettando nel passato l’ignoranza del futuro – proprio l’immagine che nella casa de *Le occasioni* segnava il mancato recupero memoriale. Il filo montaliano, che nella prima produzione doveva essere “disbrogliato” per scoprire la verità più profonda sul significato delle cose e sul loro rapporto con il mondo (*I limoni*), e che nella seconda raccolta, sempre aggrovigliato su se stesso, rompeva ogni legame tra l’*io* lirico e il *tu* femminile, adesso si è fatto di ferro. Ma si tratta di un filo – si badi bene – solo in apparenza tenace, e quasi tenuto insieme, con espediente grafico riprodotto dai trattini, dalla forte tmesi introdotta «in luogo di un forte ma normale *enjambement*» («filo / di ferro»):<sup>65</sup> esso, in realtà, mostra tutta la sua fragilità nel successivo «troncava», negando al poeta ogni possibilità di proiezione nel futuro. E ad un filo rimandano anche le due espressioni inserite nella strofe finale: «i destini s’annodano» (v. 25) e, quattro versi dopo, «Si snodano i destini» (v. 29), che sembrano ricalcare lo schema – lì con anafora imperfetta, dovuta alla riduzione dell’avverbio – che ne *La casa dei doganieri* contraddistingueva l’atteggiamento di resistenza dell’*io* lirico («Ne tengo ancora un capo», v. 12, «Ne tengo un capo», v. 15). Difficile, in ultima analisi, non pensare ai primi versi di una poesia importante come *Tempo e tempi* (in *Satura II*): «Non c’è un unico tempo: ci sono molti nastri / che paralleli slittano / spesso in senso contrario e raramente / s’intersecano» (vv. 1-4).

Alla fine del percorso che ci ha consentito di rilevare la maggior parte delle occorrenze dei “fili” montaliani, una sorpresa colpisce, però, il lettore delle sue poesie. Un filo che può troncarsi, ma che per ora tiene saldamente uniti i due protagonisti, si trova in un’altra lirica arlettiana prossima alla *Lettera levantina: Turbamenti*, pubblicata senza data nel «fondo Messina»,<sup>66</sup> costituito, oltre che da

<sup>65</sup> G. LAVEZZI, *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale*, cit., p. 234.

<sup>66</sup> Il «fondo Messina» è costituito da dodici lettere a Bianca, scritte fra il 3 agosto 1923 e il 9 settembre 1925, e con particolare intensità e frequenza fra l’agosto e il settembre 1924, e trentotto poesie inviate assieme alle lettere, ma ormai staccate da esse. Fra queste si trovano tre poesie ricopiate da autori che Montale voleva far leggere a Bianca: due sono tratte dalla sezione *Gens de mer* di *Les amours jaunes* di Tristan Corbière (*Lettre du Mexique* e *Au vieux Roscoff*), una è dell’amico Adriano Grande, s’intitola *Allegoria dell’amore* e uscirà nel 1927, in *Avventure*, per le edizioni del Baretta. Fra le poesie, si trovano otto manoscritti ignoti all’*OV* (*Gloria del disteso mezzogiorno...*, *Mia vita, a te non chiedo lineamenti...*, *Là fuoresce il Tritone...*, *Caffè a Rapallo*, *Valmorbida, scorrevano il tuo fondo...*, *Il canneto rispunta i suoi cimelli...*, con una variante dell’intera prima strofe, *Fine dell’infanzia*, *Clivo*). E troviamo, naturalmente, gli inediti cui sopra si è fatto riferimento. Le lettere a Francesco Messina sono invece nove, scritte fra il 3 agosto 1923 e il 29 agosto 1925; le poesie sono dodici, alcune delle quali raggruppate sotto un comune titolo (*Rottami* e *Ossi di seppia*), manoscritti noti e descritti nell’*OV*, e tutti doppi rispetto ai manoscritti di Bianca, spesso con una dedica personale a Francesco, di cui rimarrà nei testi a stampa solo

un gruppo di lettere allo scultore e amico Francesco Messina e a sua moglie Bianca, da un cospicuo numero di poesie, alcune delle quali inedite: una traduzione d'autore in francese di *Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida...*, composta per il ballerino russo Boris Kniaeff, al quale la poesia era stata dedicata e che probabilmente conosceva solo il francese, e tre poesie inedite, due datate (*Domande*, del 19 novembre 1923, e *La stasi*, del 20 novembre dello stesso anno) e una senza data, *Turbamenti* appunto.<sup>67</sup> Alcuni gruppi tematici, che per la prima volta compaiono in questa raccolta curata e pubblicata nel 1995 da Laura Barile, si riverberano nella produzione futura di Montale. Ci si stupisce, per esempio, che la quasi sconosciuta *Turbamenti* contenga temi, metafore, immagini che avranno una persistenza e una consistenza in tutta l'opera montaliana: un vero serbatoio, insomma, i cui nuclei «rivelano una capacità mitopoietica inesauribile».<sup>68</sup> La poesia meriterebbe un'analisi approfondita. In questa sede, ci basti però rilevare come, proprio come nella già menzionata *Lettera levantina*, ci si trovi ancora in presenza di una situazione capovolta rispetto a *La casa dei doganieri* o a *La casa di Olgiate*. Se nella lirica de *Le occasioni* il suono del «riso» della donna non era più «lieto», qui le «risa» del v. 36 testimoniano, al contrario, una piena complicità affettiva, per di più tradotta nell'immagine di un filo che può «troncarsi» ma che per ora tiene tenacemente i due protagonisti («Io, voi, qui insieme nel leggiadro asilo, / l'ora che corre, le superflue parole / e il gestire e le risa; / tutto questo / può dunque esistere. È un filo / che può troncarsi ma bene ci tiene / per ora [...]»), vv. 34-39).

Non abbandoniamo, per il momento, il campo semantico della filatura, e notiamo come di un «bandolo», il capo della matassa, si torni a parlare in una lirica posteriore, pubblicata per la prima volta sul «Corriere della Sera» del 26 ottobre 1975, all'indomani del conferimento del premio Nobel al poeta, e in seguito ammessa nel *Quaderno di quattro anni: Sul lago d'Orta*. In realtà, una copia della poesia si trovava già nel *Quaderno Isella* (f. 59r.), con aggiunta a penna la data 8 giugno 1975, a testimonianza che il componimento non era stato scritto di getto subito dopo l'attribuzione dell'illustre premio, ma, nei progetti

---

quella di *Sarcofaghi*. Infine, troviamo la *Relazione* che fu scritta dallo stesso Montale per accompagnare il progetto «Diana» degli amici scultori Messina, De Albertis e Galletti, architetto Mazzoni, per il concorso bandito nel 1924 per un monumento ai Caduti della città di Genova.

<sup>67</sup> Le poesie inedite si leggono in E. MONTALE, *Lettere a Bianca e Francesco Messina 1923-1925*, a cura di Laura Barile, Milano, Scheiwiller 1995, pp. 157-167.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 26.

dell'autore, era già destinato ad essere inserito nella nuova raccolta. Questa volta Montale ci mette davanti agli occhi una deserta e sconcertante villa, protetta da «Muse» che «stanno appollaiate» su una «balaustrata»,<sup>69</sup> e alla quale l'*io* ritorna con un preciso sentimento di sfacelo e di morte. Come rilevato in precedenza, si riparte da un dato fisico e concreto, la visione allucinata della vecchia casa, che diviene qui metafora dell'angoscia della condizione limbale di attesa della morte. La vita è sorta in un luogo dove non poteva nascere, dove «neppure un'anguilla» – emblema di forte slancio vitale nella omonima poesia de *La bufera* – «tenta di sopravvivere» (vv. 21-22) e dove «i salici piangono davvero» (v. 13). Non c'è bisogno di sbrogliare alcun bandolo, tutto rimarrà oscuro e incomprensibile («Se il bandolo del puzzle più tormentoso / fosse più che un'ubbia / sarebbe strano trovarlo dove neppure un'anguilla / tenta di sopravvivere», vv. 19-22).

Ad un primo sguardo, parrebbe un azzardo provare a stabilire un collegamento tra la lirica del *Quaderno di quattro anni* e *La casa di Olgiate*. Eppure non è la sola indicazione offertaci da Gianfranca Lavezzi – che già aveva rintracciato alcuni elementi di contatto fra le due poesie – a legittimare l'operazione. Un primo suggerimento viene dalla nota editoriale che accompagnava il componimento sul quotidiano milanese, che segnalava come «sul manoscritto originale la poesia fosse intitolata *Una casa sul lago*». <sup>70</sup> Pare che Montale avesse avuto un ripensamento: «C'è già un'altra mia poesia intitolata *Casa sul mare*» – dichiarava

---

<sup>69</sup> Nel 1977, S. Agosti, leggendo *Sul lago d'Orta*, parafrasa l'immagine iniziale delle «Muse» che «stanno appollaiate / sulla balaustrata» come degradazione ironica delle mitiche divinità ispiratrici in banali animali da cortile: «[...] il verbo dichiara con evidenza che le uniche abitatrici del luogo sono le galline, che in tal caso sarebbero elevate ironicamente al rango di "Muse" (il loro "coccodé" si collocherebbe così sul piano del "canto", o della "parola" di queste ultime). Ma con altrettanta evidenza l'immagine si potrebbe leggere anche nell'altro senso (e acquisterebbe allora un valore, per così dire, metafisico): le Muse stanno, come altrettante galline, sulla balaustrata ecc. Il loro canto sarebbe simile a un "coccodé" ecc.» (cfr. S. AGOSTI, *Il testo della poesia in Montale: «sul lago d'Orta»*, in *Eugenio Montale. Profilo di un autore*, a cura di Annalisa Cima e Cesare Segre, Milano, Rizzoli 1977, pp. 156-177: 162). Diverso il parere di A. Roncaccia, che nota invece come il verbo "appollaiarsi" implichi «un rinvio generico ad uccelli o a figure antropomorfe la cui caratteristica è, soprattutto, quella di esser presenti dove l'uomo è assente o almeno distante» (cfr. A. RONCACCIA, *Le Muse e le galline, tra Montale e Sinisgalli*, «Versants», 56, 2 (2009), pp. 173-188: 176). La «balaustrata» è, infine, per S. Agosti «il non-luogo per eccellenza, la zona dell'indicibile, l'*inter- mezzo*, il *tra*»: S. AGOSTI., *Il testo della poesia in Montale*, cit., p. 170.

<sup>70</sup> La nota editoriale si può leggere in S. AGOSTI, C. CARENA, *Il lago di Montale. Con un'incisione di Marco Maulini*, Novara, Interlinea 1996, p. 8.

il poeta – «è meglio non ripetersi».<sup>71</sup> Per questo il titolo sarebbe stato mutato in *Sul lago d'Orta*. Ma forse anche a causa della presenza di un'altra casa – quella di Olgiate – possiamo, a questo punto, aggiungere noi. E disabitata sarà pure questa casa («Qui non viene nessuno / da molti anni», vv. 8-9), in rovina come la lombarda casa di Olgiate, e anch'essa contraddistinta da un arredamento spoglio e dimesso, che ricorda da vicino il «boudoir di diciottenne» «disammobiliato» della «tigre» e il suo vecchio «specchio», che appena lasciava intravedere la sua impronta sul muro: la «vecchia» villa è «scortecciata», il suo intonaco, come la corteccia di un albero, si è sgretolato; il poeta, attraverso un «vetro rotto», vede «sofà ammuffiti» e un abbandonato «tavolo da ping-pong»; la casa si trova in una «deserta proda» dove i «salici», con una sorta di antropomorfizzazione della pianta, «piangono davvero»; l'«angoscia limbale» che si prova in questo luogo intermedio è «sempre incerta / tra la catastrofe e l'apoteosi / di una rigogliosa decrepitudine»; in un'atmosfera di soffocante immobilità, anche l'anguilla, che fino a questo momento era stata un simbolo salvifico di notevole portata, non può sopravvivere in un contesto che nega il miracolo («neppure un'anguilla / tenta di sopravvivere», vv. 21-22). Abbandono, desolazione e trascuratezza distinguono la casa di *Sul lago d'Orta*: «un guardiano era previsto» (v. 9), ma non c'è. Forse si tratta di semplice indolenza: era previsto, ma non importa assumerlo. Stessa cosa per una figura presente anche ne *La casa di Olgiate*: un «custode» che questa volta, purtroppo, manca. A questo punto, non parrà superfluo evidenziare come, con un'opposizione che Stefano Agosti ha definito classematrica, gli alberi, gli oggetti naturali che costituiscono la vegetazione del parco della villa (la «magnolia», il «cipresso», l'«ippocastano», v. 5) appaiano esplicitamente collocati tra gli oggetti culturali per eccellenza, e cioè fra gli oggetti «letterari» (al v. 4 sono, infatti, qualificati come «illustri»), mentre tutti i cosiddetti oggetti culturali dei vv. 6-7 (la «villa», i «sofà») sono contraddistinti da aggettivi che richiamano con precisione il mondo naturale e, più specificamente, il campo semantico della vegetalità: l'intonaco della villa è scortecciato, proprio come il tronco di un albero («la vecchia villa è scortecciata», v. 6), e uno strato di muffa

---

<sup>71</sup> *Ibidem*. La correzione del titolo della poesia risponde ad uno dei più noti processi correttori del sistema variantistico montaliano: il principio della *non repetitio*. La volontà del poeta di evitare il più possibile la ripetizione è stata rilevata, assieme a tutte le altre tipologie delle varianti montaliane, da G. LAVEZZI, *Per una lettura delle varianti montaliane dagli «Ossi» alla «Bufera»*, «Otto/Novecento», V, 2 (1981), pp. 33-58: 38.

ha ricoperto i suoi sofà («vedo sofà ammuffiti», v. 7). È il grande tema della rovina, ribadito, più sotto, dal vistoso ossimoro «rigogliosa decrepitudine» (v. 18), ancora con un aggettivo che richiama direttamente il mondo vegetale, ma lasciando intravedere, al tempo stesso, la natura perfida del lago, la sua veste splendida e la sua corrosione sottostante. Si tratta di una «distribuzione semanticamente invertita delle qualificazioni»,<sup>72</sup> che possiamo rintracciare, in maniera però opposta, anche ne *La casa di Olgiate*. Nella casa dell'alta Lombardia, la vegetazione montaliana si arricchisce di nuove presenze: sconosciuti alla botanica del poeta erano infatti, finora, i «rettangoli di verze» e i «cespugli di dalie». *Hapax* della lingua poetica di Montale, le «dalie»<sup>73</sup> sono «impolverate» – dopo essere state «polverose» nella precedente lezione – secondo una qualificazione che meglio si adatterebbe agli oggetti culturali della casa, il «boudoir» o lo «specchio». Una lezione ancora anteriore registra, invece, un insolito e più letterario «incanutite», con un aggettivo che abitualmente contraddistingue il genere umano, indicandone un processo di invecchiamento nell'imbiancamento dei capelli. È come se le dalie, proprio come i salici della casa di *Sul lago d'Orta*, subissero un simile processo di antropomorfizzazione, che sembra contraddistinguere – almeno in queste liriche – la botanica montaliana.

A conclusione del percorso che ci ha consentito di stabilire parallelismi anche tra due componimenti in apparenza molto distanti tra loro, non sarà superfluo ricordare un dettaglio di non poca importanza: nel testo della poesia, uscito nell'edizione Mondadori del *Quaderno di quattro anni* del 1977, il riferimento alla «vecchia villa» (v. 6) veniva così commentato dall'autore in un'intervista ad Annalisa Cima: «La villa l'ho vista da un'altra parte, non sul lago d'Orta. È presso Firenze, a Castello: c'era una villa abitata da nobili. L'ho trasportata ad Orta chissà perché, ma poteva starci benissimo [...]».<sup>74</sup> Con ogni probabilità, ci troviamo di fronte ad uno dei tanti, voluti tentativi di depistaggio dello stesso Montale, ma fermo resta che di un'altra casa già abitata da un *tu* femminile ed ora in rovina il poeta aveva già parlato in una lirica di *Satura II*,

<sup>72</sup> S. AGOSTI, C. CARENA, *Il lago di Montale*, cit., p. 34.

<sup>73</sup> Accanto alle «dalie», sono *hapax* assoluti nel *corpus* montaliano altre parole presenti in questa lirica: «cavalcavia» (v. 3), «boudoir» (v. 13), «alitante» (v. 16), «cardellino» (v. 17), «inebetito» (v. 21), «isocrono» (v. 23), «nugoli» (v. 27), «putrido» (v. 27), «efflorescenza» (v. 28), «disinfestanti» (v. 28), «aia» (v. 31).

<sup>74</sup> A. CIMA, C. SEGRE, *Eugenio Montale: profilo di un autore*, a cura di Annalisa Cima e Cesare Segre, Milano, Rizzoli 1977, p. 200.



*L'Arno a Rovezzano*, del 27 marzo 1969. Questa volta la localizzazione ci porta, forse non a caso, nella provincia di Firenze, di cui Rovezzano è una piccola frazione. Qui abitava, in una casa sul fiume, la donna alla quale Montale rivolge il *tu* della poesia: «una ragazza corteggiata da A.[rturo] Loria»,<sup>75</sup> dell'ambiente fiorentino di «Solaria» e amico del poeta, come Montale avrebbe dichiarato a Silvio Guarnieri. Ciò che preme, in questa sede, è però soprattutto rilevare come l'Arno faccia parte di quella simbologia dei grandi fiumi alla quale verrà ammesso anche l'Olona de *La casa di Olgiate*. Se allora la casa dei doganieri era «sul rialzo a strapiombo sulla scogliera», e quella di Olgiate «alta sul cavalcavia», questa è, invece, «Curva / sull'Arno» (vv. 12-13), inclinata sul fiume come il siliquastro, «l'albero di Giuda / che voleva proteggerla» (vv. 13-14). Ma ancora più interessante, in relazione a *La casa di Olgiate*, sembra una redazione anteriore de *L'Arno a Rovezzano* dal titolo *I fiumi*, datata «27/3/69», e conservata manoscritta in un foglio emerso per la prima volta proprio dalle carte donate da Gina Tioffi al Fondo pavese. Rispetto alla redazione definitiva si trovano molte varianti, specie in chiusura. Al v. 12, per esempio, «La tua casa era un lampo visto dal treno. Curva», si leggeva: «La tua casa non l'ho veduta mai. Piegava»; e ai vv. 14-15, «[...] Forse c'è ancora o / non è che una rovina. [...]», Montale confessava: «Forse c'è ancora, ma non vorrei mai vederla». Di nuovo, abbiamo detto, una casa disabitata vicino ad un fiume, proprio come quella di Olgiate, e per di più, questa volta, «inabitabile» («Tutta piena, / [...], di insetti», vv. 15-16); non più vista dall'autostrada ma, con una visione che dura una frazione di secondo, dal treno, o,

---

<sup>75</sup> L. GRECO, *Montale commenta Montale*, cit. p. 56; ora in E. MONTALE, *SMA*, cit., p. 1526. Ma per l'identificazione del *tu* della poesia si veda quanto raccontato dal poeta a Dante Isella in D. ISELLA, *L'idillio di Meulan*, cit., pp. 253-254 (in corsivo le parole del poeta): nel *tu* di questa poesia «alla Fattori» e «nel gusto dei macchiaioli si sommano tre donne. La prima si chiamava Dea Comune (strano nome, vero?), la figlia di un orchestrale del Carlo Felice di Genova: abitava a Rovezzano. Lui, a Rovezzano, non ci era mai stato, né lei era la donna che corteggiava. La sua serenata telefonica andava a una nobile tedesca, una von Nagel, amica-amante di Loria, bellissima, ora badessa in un convento del Connecticut, col nome di suor Jerome. Tutti gli anni manda gli auguri. Era per lei l'aria del *Faust*. Me ne canta un pezzo, sottovoce, e termina, divertito, col triplice cacinno. La terza donna... Qui la confidenza si chiuse. La terza è una delle altre donne della mia poesia». Curioso è, inoltre, rilevare come un racconto di *Farfalla di Dinard*, *Gli occhi limpidi*, possa forse essere considerato un velato ipotesto de *L'Arno a Rovezzano*. Non solo, nella breve prosa, si legge che «di lontano brillava l'Arno nell'ansa di Rovezzano», ma è interessante notare come anche qui siano coinvolte tre donne, tra le quali una vedova cerca di intuire con chi delle tre il defunto marito avesse avuto una relazione. Il racconto si legge in E. MONTALE, *Prose e racconti*, cit., pp. 115-120.

forse, stando alla lezione precedente, mai veduta dal poeta, esattamente come la friulana casa d'infanzia della «tigre».

Lo stesso tema della villa disabitata, «luogo babelico (impossibilità di trovarne un senso) e caotico (tutti gli elementi che ne fanno parte sono disposti a caso, in un ordine ‘spazzaturale’)),<sup>76</sup> e per di più dominato dalla stessa atmosfera di soffocante immobilità, torna in un'altra poesia inserita nel *Quaderno di quattro anni: Al mare (o quasi)*, dell'agosto 1977.<sup>77</sup> Non ci si affaccia più da una «balaustrata» ma dall'«inferriata / di una villa ormai disabitata», da cui «urla» «un cane alano» (vv. 5-6), ultimo “custode” rimasto a prendersi cura della casa. Un caos che dissolve ogni cosa rende il contesto della lirica simile a quello di *Sul lago d'Orta*. Un contesto – abbiamo già osservato – che nega il miracolo; e se nella villa sul lago d'Orta «neppure un'anguilla» tentava «di sopravvivere», qui altri animali montaliani sono completamente estromessi o scompaiono: un'«ultima cicala» è rimasta a stridere «sulla scorza gialla dell'eucalipto» (vv. 1-2) e «gli scriccioli», «i deliziosi figli della ruggine», «esaurite le siepi», «hanno avuto lo sfratto» (vv. 18-20). Solitamente, in Montale, le immagini ornitologiche sono portatrici di una salvificità e miracolosità che si contrappongono ad una realtà fenomenica aberrante: così accadrebbe anche per gli «scriccioli»,<sup>78</sup> modesti

---

<sup>76</sup> A. MANTOVANI, *Per un bestiario montaliano: la pista di “Al mare (o quasi)”*, «Otto/Novecento», XI, 5-6 (1987), pp. 185-194: 187.

<sup>77</sup> Con ogni probabilità l'ambientazione della poesia è Forte dei Marmi. La frase latina che si legge al v. 30 («Hic manebimus [...] / ottimamente») si riferisce ad un episodio raccontato da Tito Livio, *Ab urbe condita libri*, V, 55, 1 («Signifer, statue signum; hic manebimus optime») e Valerio Massimo, *Factorum et dictorum memorabilium*, I, 5, 1 («Signifer, statue signum, hic optime manebimus»). Gli storici riferiscono una frase pronunciata da un centurione nella piazza del Comizio, a seguito della quale il senato avrebbe deciso di cominciare a ricostruire la città distrutta dai Galli, abbandonando il proposito di emigrare a Veio. La citazione torna in un articolo del 1949, significativamente dedicato alle vacanze in Versilia, e leggibile in E. MONTALE, *Vacanze in Versilia*, in *SMP*, cit., pp. 786-789.

<sup>78</sup> Fatta eccezione per una poesia degli *Ossi, Flussi*, nella quale gli «scriccioli» sono analogamente segni inquietanti dell'impossibilità del miracolo («I fanciulli con gli archetti / spaventano gli scriccioli nei buchi», vv. 1-2), gli altri scriccioli compaiono nella prosa montaliana. In un articolo su Thomas Hardy apparso sul «Corriere della Sera» (10 agosto 1968), Montale, parlando del Dorset, la regione inglese nella quale Hardy risiedeva, affermava: «Di là mia moglie, intorno al '34, portò un nido di scricciolo, rimasto a lungo in casa mia» e definiva gli scriccioli proprio «piccoli uccelli color ruggine» (poi, con qualche cambiamento, in *Trentadue variazioni 4* in E. MONTALE, *Prose e racconti*, cit., pp. 561-562). Ma qualcosa di interessante si può leggere anche in *Storie naturali in Fuori di casa*: «[in Bretagna] lo scricciolo e il cormorano sono i geni del luogo. Il modesto reattino parla di ruggine e di “moisi”, porta con sé quel colore e odore di muffa che sono inseparabili da tutta la provincia francese» (cfr. E. MONTALE, *Fuori di casa*, in *Prose e racconti*, cit., pp. 337-341: 340). Si tratta di un passo di notevole importanza, dato che questa è

volatili capaci, grazie al loro colore, di mimetizzarsi nella vegetazione, e qui unici, possibili portatori di un senso, che viene però completamente negato nella violenta situazione presentata dalla lirica. Stessa sorte per la «cicala», che generalmente, nella sua solitudine, permette di proteggere il miracolo di cui è portatrice. Qui, però, la cicala muore, si estingue. Quella di cui si parla è «l'ultima cicala» della sua specie, ma è anche, soprattutto, il simbolo della fine di tutto, di una catastrofe silenziosa che Montale chiama, nella poesia, «dolce afflato del nulla» (v. 29.)<sup>79</sup> Quanto alla «proda»,<sup>80</sup> che in *Sul lago d'Orta* era «deserta» (v. 12), adesso non si vede neppure, mentre la «magnolia» – pianta larica, importantissima nel sistema simbolico montaliano, e che nella precedente poesia si accompagnava al «cipresso» e all'«ippocastano» – sopravvive solo in «qualche boccio» (v. 21).<sup>81</sup> L'inquinamento sembra, inoltre, contraddistinguere anche l'ambientazione di questa lirica; ma mentre nella lombarda casa di Olgiate era il fiume Olona ad essere «putrido» e infestato dall'«efflorescenza dei disinfestanti», qui si parla di un mare inquinato, dove trionfa la spazzatura («il mare è d'altronde infestato / mentre i rifiuti in totale / formano ondulate collinette plastiche», vv. 15-17). E come risulta da una variante, poi espunta, inserita al v. 16 e presente nella fotocopia di un dattiloscritto del *Quaderno Isella* (f. 102r.),<sup>82</sup> questi rifiuti hanno un'origine organica che ricorda i detriti marini dei movimenti II e IV di

---

l'unica altra prosa montaliana in cui si nomina Dinard, oltre, ovviamente, al racconto a cui dà titolo.

<sup>79</sup> E non sarà irrilevante evidenziare come anche ne *L'ombra della magnolia...* la «cicala», simbolo di una poesia connessa fino alle radici con il «più che amore» di Montale per Clizia, sia destinata alla morte: «vibra intermittente / in vetta una cicala» (vv. 3-4), «La lima che sottile / incide tacerà, la vuota scorza / di chi cantava sarà presto polvere / di vetro sotto i piedi, l'ombra è livida» (vv. 20-23). Ma la «vuota scorza» richiama anche un'altra tragicissima cicala de *Le occasioni*, il cui «guscio» «nella prima belletta di Novembre» è simbolo di fine e di morte (*Non recidere forbice, quel volto...*, vv. 7-8). E si ricordino almeno le «solenni cicale» che non durano «in questi saturnali del caldo» (*Egloga*, vv. 34-35), «l'amorosa cicala» che «vibra più forte / sul ciliegio del tuo giardino» (*Incantesimo*, vv. 7-8) e «le cicale» che «si sono fatte rare» e «sentirne ancora una che scricchia è un tuffo nel sangue» (*Niente di grave*, vv. 2-3).

<sup>80</sup> Ma si osservi come il sostantivo ricorresse anche in *Casa sul mare* («Il cammino finisce a queste prode / che rode la marea col moto alterno», vv. 34-35).

<sup>81</sup> Si ricordi come la «magnolia» si sfoltisce perdendo i suoi «bocci paonazzi» per l'avvicinarsi dell'inverno in *L'ombra della magnolia...* (*La bufera e altro*): «L'ombra della magnolia giapponese / si sfoltisce or che i bocci paonazzi / sono caduti» (vv. 1-3). Fra le occorrenze della «magnolia» ne *La bufera* si ricordino, inoltre, *L'arca* («e li protegge in fondo la magnolia», v. 18), *Nel parco* («Nell'ombra della magnolia», v. 1) e *La bufera* («La bufera che sgronda sulle foglie / dure della magnolia i lunghi tuoni», vv. 1-2). Ma la pianta ricorreva già ne *Le occasioni*, in *Tempi di Bellosguardo, Derelitte sul poggio...* («Derelitte sul poggio / fronde della magnolia», vv. 1-2). Dopo *Sul lago d'Orta*, quella di *Al mare (o quasi)* sembra essere la sua ultima occorrenza.

<sup>82</sup> Nel dattiloscritto: 16. I rifiuti in totale] i rifiuti <organici> in totale.

*Mediterraneo: Antico sono ubriacato dalla voce...* («che sbatti sulle sponde / tra sugheri alghe asterie / le inutili macerie del tuo abisso», vv. 19-21) e *Ho sostato talvolta nelle grotte...* («che gittò fuor del corso la fiamma / del vivere in un fitto di ramure e di strame», vv. 23-24).

## «Specchi d'acqua» e «specchi della memoria»: l'evoluzione di un'immagine topica

Ottenuti questi primi risultati, sembra opportuno proseguire l'indagine con l'individuazione e l'analisi di altri segnali montaliani. Il tutto sempre sorretto dal tentativo di aggiungere qualche piccola tessera a quel complicato *puzzle* che è la produzione del poeta ligure, nella quale – si vedrà – le immagini possono assumere, nel corso della loro evoluzione, significati via via diversi. Non perdendo di vista il fatto che *La casa di Olgiate* rappresenta sempre il punto d'approdo della nostra ricerca, si proverà adesso a seguire lo sviluppo di un'altra figura molto indicativa, quella dello «specchio», prendendo in considerazione alcune liriche montaliane nell'ordine, approssimativamente cronologico, con cui sono state pubblicate nelle varie raccolte. Si tralasceranno, ovviamente, quei componimenti nei quali l'accento allo «specchio» appare o troppo rapido, o troppo vago, o di scarso interesse e significato.

Tema di ascendenza simbolista, con importanti antecedenti nella letteratura ottocentesca inglese (Browning) e tedesca (Goethe), spesso e volentieri, nella storia della letteratura, lo «specchio» è stato considerato un *medium* privilegiato per le apparizioni del passato, e da questo punto di vista Montale non fa certo eccezione. Già a partire dagli *Ossi* egli sfrutta quest'immagine in diverse declinazioni, per cui la verità poetica sembrerebbe contenuta – suggerisce D'Arco Silvio Avalle, cui si deve uno dei più fortunati e compiuti studi sul tema – già nelle prime prove. Il poeta non fa altro che rielaborare e riesaminare, a distanze più o meno lunghe di tempo, lo stesso motivo, per saggiarne la consistenza, la durata e la validità nei testi posteriori; per questo sarebbe più opportuno parlare non di «varianti [...], ma di variazioni» su uno stesso tema obbligato.<sup>83</sup> Come si proverà a mettere in luce, nella produzione montaliana la superficie riflettente – di qualsiasi tipo essa sia – è nella maggior parte dei casi veicolo della memoria: il passato riemerge, infatti, grazie a tale tramite o, al contrario, vi sprofonda. In ogni caso, sia che si parli di uno «specchio» d'acqua – limpido o turbato, liscio o increspato – sia di un semplice «specchio» inteso nella sua materialità e solitamente collocato nella stanza di una donna, non sussistono dubbi sul fatto che

---

<sup>83</sup> D. S. AVALLE, "Gli orecchini" di Montale, in *Tre saggi su Montale*, Torino, Einaudi 1970, pp. 9-90: 73.

esso costituisca un motivo topico della poesia montaliana. Esempi di «specchi» d'acqua si trovano soprattutto negli *Ossi*, dove la superficie riflettente dello «specchio» diviene il luogo degli incontri del passato. In *Ripenso il tuo sorriso ed è per me un'acqua limpida...* troviamo una piccola superficie di acqua, nella quale una pianta di edera riflette le sue infiorescenze («esiguo specchio in cui guardi un'ellera i suoi corimbi», v. 3): qui l'incontro fuggevole con il destinatario diviene l'occasione per una verifica della funzione dei ricordi, finché il poeta non decide di abbandonarsi al senso di serenità che il ricordo della «pensata effigie» (v. 9) gli comunica. Del resto, il tema più vivo e tormentoso è, forse, per Montale, proprio quello della «memoria che si sfolla», come egli affermerà nel celebre mottetto *Non recidere, forbice...* La lotta contro la «memoria grigia» (*Ripenso il tuo sorriso...*, v. 11), contro la «scialba / memoria» (*Valmorbia, discorrevano il tuo fondo...*, vv. 11-12), contro la «memoria [...] dilavata» (*Marezzo*, v. 54), è sempre intesa a trattenere, non a cancellare i ricordi.

Il nesso ricordo-acqua prosegue con *Cigola la carrucola del pozzo...*, nella quale è ancora la superficie tremante dell'acqua – in questo caso quella del cerchio di un secchio – a favorire la riemersione del passato («Cigola la carrucola del pozzo, / l'acqua sale alla luce e vi si fonde. / Trema un ricordo nel ricolmo secchio, / nel puro cerchio un'immagine ride», vv. 1-4). In questa lirica il poeta si sforza di far risalire, come dalla profondità di un pozzo, l'immagine di una persona amata. Come asserito da Valentini, nella realtà della descrizione il volto potrebbe essere «quello del poeta, specchiato nel cerchio del secchio: volto che appena il poeta gli si accosta con le labbra, si turba per l'incresparsi dell'acqua stessa». <sup>84</sup> Il deformarsi dell'immagine diviene pertanto il deformarsi di un passato faticosamente riemerso, l'invecchiare, l'alienarsi del ricordo.

«Luogo privilegiato per le operazioni della memoria» <sup>85</sup> – come ha evidenziato A Valle – l'acqua, intesa come specchio riflettente, torna ad essere protagonista in una lirica del 1923, *Vasca*, uno di quei pochi testi sui quali l'autore sia intervenuto in maniera massiccia dopo la prima edizione: la redazione pubblicata da Einaudi nel 1942 si segnala, infatti, per la cancellazione di più della metà dei versi, in pratica dell'intera terza strofe.

---

<sup>84</sup> A. VALENTINI, *Lettura di Montale. "Ossi di seppia"*, Roma, Bulzoni 1971, p. 118.

<sup>85</sup> D. S. AVALLE, *"Gli orecchini" di Montale*, cit., p. 30.

- 15 Ancora nell'ingannevole anello  
 trapassano le carovane dell'aria  
 e allora vi si stemprano  
 che snello  
 il fugace zampillo in alto svara.
- 20 Vanno e non lasciano segno  
 in codesto concluso mondo  
 anche le nostre giornate  
 di fronte a un altro regno;  
 ché dove s'apre un tondo
- 25 d'acque, come che angusto,  
 tutte le vagheggiate  
 fantasime nel tuo profondo  
 s'umiliano; – tale l'arbusto  
 procace sotto il vento – e l'ore ambigue
- 30 ti crescono nel petto, e minacciate.

Come si può osservare, la superficie specchiante dell'acqua era presente anche nei versi che sarebbero stati espunti dal poeta, ma permane pure nelle strofe pubblicate, nelle quali troviamo immagini che affiorano per poi sparire riassorbite dal fondo. Dapprima un sorriso felice di un ramo fiorito di belladonna passa ondeggiando sulla superficie dell'acqua tersa come vetro («Passò sul tremulo vetro / un riso di belladonna fiorita», vv. 1-2), ma l'immobile visione viene spezzata («Alcuno di noi tirò un ciottolo / che ruppe la tesa lucente: / le molli parvenze s'infransero», vv. 6-8) e, poiché l'acqua non torna alla calma di prima, il riflesso frantumato assume un aspetto misterioso («Ma ecco, c'è altro che striscia / a fior della spera rifatta liscia», vv. 9-10). In *Flussi*, invece, la superficie del corso d'acqua si increspa («e fiotta il fosso impetuoso tal che / s'increspano i suoi specchi», vv. 41-42), mentre in *Marezzo* si trovano entrambi i movimenti («Aggotti, e già la barca si sbilancia / e il cristallo dell'acqua si smeriglia», vv. 1-2, «Forse vedremo l'ora che rasserena / venirci incontro nella spera ardente», vv. 43-44).<sup>86</sup>

Ne *Le occasioni* uno «specchio» riflettente era quello di *Dora Markus, II*:

<sup>86</sup> Una superficie liscia d'acqua, connotata attraverso l'immagine dello «specchio», sarà presente anche in *Corrispondenze (Le occasioni)*: «è quella che matura incubi d'oro / a specchio delle gore» (vv. 8-9). E uno «specchio» d'acqua si troverà, in punta al v. 5, anche ne *L'Arno a Rovizzano (Satura II)*: «Solo l'ansa esitante di qualche paludoso / giuncheto, qualche specchio / che riluca tra folte sterpaglie e borrhaccina» (vv. 4-6).

[...]  
 La sera che si protende  
 sull'umida conca non porta  
 col palpito dei motori  
 40 che gemiti d'ocche e un interno  
 di nivee maioliche dice  
 allo specchio annerito che ti vide  
 diversa una storia di errori  
 imperturbati e la incide  
 45 dove la spugna non giunge.  
 [...]

Nonostante ci si trovi in un'ambientazione acquatica, in una «Carinzia [...] di stagni» (vv. 29-30), dove, china sul bordo di un lago, Dora sorveglia «la carpa che timida abbocca» (v. 32) e segue «nell'acque un avvampo / di tende da scali e pensioni» (vv. 35-36) – per non parlare della «sera che si protende / sull'umida conca» (vv. 37-38) –, qui siamo in presenza di un vecchio «specchio» inteso in tutta la sua fisicità. Esso doveva far parte dell'interno alto-borghese della casa austriaca di Dora Markus, un ambiente che, analogamente a quello della casa di Olgiate, conservava le tracce di un mobilio tutto femminile e vezzoso. Ma se nella lirica del 1963 ci troviamo in un «boudoir disammobiliato», la cui descrizione si contrae, secondo un processo metonimico molto caro a Montale, nell'immagine dello «specchio» – o meglio, di quello che deve essere stato uno «specchio», visto che al poeta-visitatore è possibile scorgerne solo l'impronta sul muro – nella seconda parte di *Dora Markus* abbiamo in «un interno / di nivee maioliche» (vv. 40-41), dove uno «specchio annerito» (v. 42) è rimasto a testimoniare la perdita giovinezza di Dora. Si tratta di uno spazio domestico ricoperto da candide ed eleganti<sup>87</sup> mattonelle di ceramica, che, oltre a costituire una presenza tradizionale nelle abitazioni nordiche, potevano benissimo – nota Gianfranca Lavezzi – entrare «a far parte dell'arredamento di un boudoir».<sup>88</sup> Un numero imprecisato di anni è trascorso dalla stagione di Ravenna, la città in cui il poeta – in un incontro, sappiamo, probabilmente fittizio – aveva conosciuto Dora. Adesso, come

<sup>87</sup> Nel suo commento a *Le occasioni*, Tiziana de Rogatis rileva come la sfumatura ricercata dell'aggettivo «nivee» conferisca un'elegante misura a questo interno (E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di Tiziana de Rogatis, con un saggio di Luigi Blasucci e uno scritto di Vittorio Sereni, Milano, Mondadori 2011, p. 71).

<sup>88</sup> G. LAVEZZI, *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale*, cit., p. 236. L'ipotesi sarà confermata anche da Tiziana de Rogatis (E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di Tiziana de Rogatis, cit., p. 71).



evidenziato dal salto temporale che, con avverbio di tempo in *incipit*, segnala l'apertura della seconda parte («Ormai», v. 29),<sup>89</sup> la donna è tornata nella sua «patria vera», la «Carinzia / di mirti fioriti e di stagni» (vv. 29-30), ma questo ritorno alla terra d'origine coincide in realtà con una parabola discendente, oltre che della vita di Dora, della storia e dei suoi stessi eventi. Così lo «specchio» non è il solo a riflettere la donna, ma anche le «maioliche», grazie alla loro superficie lucida, funzionano da contro-specchio, in un gioco di riflessi da cui prende vita l'animazione fantastica dell'elegante spazio domestico, giudice implacabile degli «errori» di Dora e della sua famiglia. Siamo lontani dalla «leggenda» della prima parte di cui parlava Marco Forti, riferendosi ai vv. 1-4 («Fu dove il ponte di legno / mette a Porto Corsini sul mare alto / e rari uomini, quasi immoti, affondano / o salpano le reti»):

La prima parte di *Dora Markus*, fin dall'inizio pausato e grondante, porta al clima e alla realtà suggestiva della leggenda [...] L'anomala transitività del verbo salpare muove la scena; e altrettanto leggendario risulta il gesto della protagonista che ritma pacatamente tutto, evitando ogni indugio narrativo.<sup>90</sup>

Nel motivo dello «specchio annerito» è ora inscritta una vicenda irreversibile, una sconfitta storica oltre che esistenziale. La sola certezza per il poeta resta allora nell'accumulo dei poveri oggetti di ogni giorno (lo «specchio annerito», v. 42, «l'armonica guasta» v. 52, il «sempreverde / alloro» vv. 54-55), «nelle umili correlazioni cui il linguaggio può affidarsi quando non ha più spazio per simboli ambiziosi».<sup>91</sup>

Ora, a ben vedere, un netto stacco temporale marca anche la divisione tra la prima e la seconda strofe de *La casa di Olgiate*: Montale entra nella casa «molti anni dopo» (v. 9) la morte del piccolo Tonino e, in una famelica quanto disperata *quête* delle tracce della sua antica abitatrice, torna ad accumulare oggetti (lo «specchio», v. 14, i «rettangoli / di verze», vv. 19-20, i «cespugli di dalie impolverate», v. 20, i «corridoi» e il «solaio», v. 22). Di fronte all'incalzare del tempo, le povere cose di ogni giorno restano l'unica realtà a sopravvivere. Oggetti sui quali – si è già visto

---

<sup>89</sup> Si noti come il salto temporale sia segnalato anche dai due ordinali posti a divisione del racconto.

<sup>90</sup> M. FORTI, *Eugenio Montale: la poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Milano, Mursia 1973, p. 149.

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 151.

– il tempo ha lasciato le sue tracce, proprio come sullo «specchio annerito» dell'interno alto-borghese di *Dora Markus, II*, che, a causa di un irrefrenabile processo di consunzione, ha ormai perduto «parte della sua argentatura riflettente». <sup>92</sup> Esso ha conosciuto Dora quando era «diversa», in un'età forse addirittura precedente a quella della prima parte della poesia, quando probabilmente era ancora viva in lei la speranza del futuro: speranza che, stando almeno alla prima strofe, doveva evidentemente animare anche la vita della donna de *La casa di Olgiate*.

Anche se l'immagine dello «specchio», dalla quale siamo partiti, vi è completamente assente, un percorso sulle stanze femminili nella produzione montaliana non può prescindere da quella che è, cronologicamente, l'ultima poesia del *Quaderno di quattro anni: I miraggi*. <sup>93</sup> Risalente al 20 giugno 1977, essa occupa nella raccolta la penultima posizione (in chiusura si trova infatti *Morgana*, che nell'indice reca la data del 17 gennaio 1977). Nella lirica ci viene descritto un interno austriaco vecchia maniera, che ricorda da vicino quello di *Dora Markus, II*. I punti di contatto appaiono evidenti anche dal punto di vista topografico: prima la Carinzia, adesso la Stiria, cioè «frammenti territoriali del morto impero asburgico che all'epoca di Dora n° 2 entravano a vario titolo tra i pagi del Reich». <sup>94</sup> In effetti, a livello letterale, un'atmosfera mitteleuropea torna ad avvolgere anche questa poesia. Si legga, in particolare, la prima parte:

[...]

La sala è grande, ha fregi e stucchi barocchi  
e la vetrata di fondo rivela un biondo parco di Stiria,

---

<sup>92</sup> E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di Dante Isella, cit., p. 60.

<sup>93</sup> Su questa poesia la bibliografia è pressoché assente. Oltre al giudizio positivo espresso da P. V. MENGALDO, *Un libro importante su Montale*, «Studi novecenteschi», XXII (1981), pp. 185-208: 205-206, il commento più acuto resta quello di A. CASADEI, «*I miraggi*» di Montale, «Studi novecenteschi», XV (1988), pp. 109-124 (poi in *Prospettive montaliane. Dagli "Ossi" alle ultime raccolte*, Pisa, Giardini 1992, pp. 93-110). Qualche informazione interessante si legge anche in G. TALBOT, *Montale fra i paesaggi e i miraggi*, in *Paesaggio ligure e paesaggi interiori nella poesia di Eugenio Montale*. Atti del Convegno internazionale «*Credo non esista nulla di simile al mondo*». Parco Nazionale delle Cinque Terre, Riomaggiore-Monterosso (La Spezia), 11-13 dicembre 2009, a cura di Paola Polito e Antonio Zollino, Firenze, Olschki 2011, pp. 119-129.

<sup>94</sup> R. BETTARINI, *Appunti sul "taccuino" del 1926 di Eugenio Montale*, «Studi di filologia italiana», XXXVI (1978), pp. 457-512: 492 (poi in *Scritti montaliani. Raccolti per iniziativa della Società dei Filologi della Letteratura Italiana*, a cura di Alessandro Pancheri, introduzione di Cesare Segre, Firenze, Le Lettere 2009, pp. 1-56).

5 con qualche nebbiolina che il sole dissolve.  
L'interno è puro Vermeer più piccolo e più vero  
del vero ma di uno smalto incorruttibile.  
[...]

In un'intervista rilasciata sull'«Espresso» a Domenico Porzio<sup>95</sup> e poi parzialmente riportata ne *L'opera in versi*, lo stesso Montale poneva l'accento sul *côté* mitteleuropeo della composizione, fornendo, al contempo, una sua esegesi:

[...] Avrei forse dovuto spiegare che il tema è l'inizio dell'*Arabella* di Strauss; infatti sono nominati anche i personaggi [...] È un po' complicata. Il poeta, diciamo pure il poeta con la pi minuscola, si è messo con l'occhio al buco della serratura e ha visto (in realtà potrebbe essere un mio sogno) che comincia l'*Arabella* [...] Faccio qualche considerazione. [...] C'è il senso della vecchia Austria, con quelle deliziose fanciulle che giocano, guardate dal buco della serratura...<sup>96</sup>

Le fanciulle in questione – spiegava l'autore – sono le sorelle Svenka e Arabella, protagoniste di una messinscena che, rievocando un angolo della *felix* Austria, si proponeva di ricostruire l'inizio dell'*Arabella* di Hofmannsthal-Strauss. Il poeta-voyeur le spia dal buco della serratura, in una sapiente resa di quella che doveva essere una sala barocca dell'Austria di fine Ottocento.<sup>97</sup>

Continuando a procedere secondo l'ordine cronologico che si è deciso di seguire, non si può mancare di notare come il motivo dello «specchio annerito» abbia lunga storia nei versi de *La bufera*, in particolare in quel «nerofumo / della spera» (vv. 1-2) che ne *Gli orecchini* conosce il suo più compiuto svolgimento. Molto interessante, almeno ai fini della nostra ricerca, non è tanto la redazione del 15 dicembre 1940, pubblicata per la prima volta in «Prospettive», a. IV, n. 11-12, quanto una precedente versione allegata ad una lettera del 10 novembre 1940 a Giancarlo Vigorelli<sup>98</sup> e resa nota solo nel 1981 (per questo motivo essa non si

---

<sup>95</sup> D. PORZIO, *Montale secondo Montale*, «L'Espresso», XXIII, n. 40 (1977), pp. 138-145: 139.

<sup>96</sup> E. MONTALE, *OV*, cit., p. 1142.

<sup>97</sup> Si ricordi che un'estrosa facciata barocca veniva descritta anche nella prima strofe di *Verso Vienna (Le occasioni)*, in cui i viaggiatori, ormai in territorio austriaco, sostavano in un paesaggio ameno, in un'atmosfera fiabesca e giocosa: «Il convento barocco / di schiuma e di biscotto / adombrava uno scorcio d'acque lente / e tavole imbandite, / qua e là sparse / di foglie e zenzero» (vv. 1-5).

<sup>98</sup> Riporto parte della lettera: «[...] Dimmi, soprattutto, come ti piace la poesia. Non l'ho lasciata crogiolare nel cassetto e perciò non so giudicarla io. Faccio un po' di "appendice" alle *Occasioni*; anche per gli *Ossi* ho fatto lo stesso, tra il 25 e il 28. Per fare un terzo libro dovrei rinascere, e non lo farò. "Oscar lo sa ma nol farà"». Le ultime parole costituiscono una citazione storpiata di G. Verdi, *Un ballo in maschera*, III, VIII: «Oscar lo sa / ma nol dirà». La lettera si può leggere in G.

trova segnalata nell'apparato critico de *L'opera in versi*). Per comprendere meglio, si legga la poesia come si presentava nel novembre del 1940:

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

Il testo è ad uno stadio di elaborazione abbastanza lontano dalla veste che conoscerà nel mese successivo, per riproporsi poi, praticamente inalterato, ad eccezione del v. 13 (che in rivista reca ancora la lezione «verrà di là»), nelle varie edizioni de *La bufera*. Tuttavia ci sembra interessante cogliere come in punta al v. 1, evidentemente già con l'intento di conferire grande rilievo alla parola, si trovi uno «specchio», che nelle redazioni successive diventerà il «nerofumo / della spera» (vv. 1-2). Anche ne *La casa di Olgiate* la volontà di Montale di attribuire particolare risalto alla parola sembra manifesta; si evince dallo stesso processo correttorio, che sposta il lessema dalla posizione interna, più defilata, alla fine del v. 14:<sup>99</sup> una posizione ancora più esposta, se si considera che questo verso, con le sue diciotto sillabe, è il più lungo della poesia. Al v. 4 lo «specchio» diviene invece «il cerchio d'oro vecchio»,<sup>100</sup> che pare ricordare quei «ritratti d'oro» che in *Dora Markus, II* effigiavano gli antenati della donna, fieramente alteri nelle loro pose. Il sintagma, pur con la cancellazione dell'aggettivo «vecchio», sarà conservato nella stesura definitiva, nella quale – si badi – la qualificazione

---

VIGORELLI, *Carte d'identità. Il Novecento letterario in 21 ritratti indiscreti*, Milano, Camunia 1989, pp. 168-176: 171-172; prima in ID., *Lettere inedite di Montale e la prima stesura di "Gli orecchini"*, «Nuova Rivista Europea», V, 24 (1981), pp. 30-34.

<sup>99</sup> Cfr. apparato critico, nelle *Note*, in E. MONTALE, *La casa di Olgiate e altre poesie*, cit., p. 73.

<sup>100</sup> L'espulsione, nella redazione definitiva, dell'aggettivo del sintagma «cerchio d'oro vecchio», della prima redazione, non può essere dimenticata nell'interpretazione complessiva dello «specchio».

«d'oro», riferita allo «specchio», non costituisce un particolare esornativo, ma conferisce alla cornice il valore di scrigno prezioso, adibito a custodire gelosamente, come gioielli, le cose – o forse sarebbe preferibile dire le memorie – più care della donna. Infine, al v. 11, lo «specchio» si riduce, ellitticamente, alla sola «cornice», da cui «affiorano le molli / meduse della sera» (vv. 11-12), secondo una lezione che sarà conservata anche nella veste finale del testo.

La redazione definitiva presenta molti cambiamenti:

Non serba ombra di voli il nerofumo  
della spera. (E del tuo non è più traccia.)  
È passata la spugna che i barlumi  
indifesi dal cerchio d'oro scaccia.  
5 Le tue pietre, i coralli, il forte imperio  
che ti rapisce vi cercavo; fuggo  
l'iddia che non s'incarna, i desiderî  
porto fin che al tuo lampo non si struggono.  
Ronzano èlitre fuori, ronza il folle  
10 mortorio e sa che due vite non contano.  
Nella cornice tornano le molli  
meduse della sera. La tua impronta  
verrà di giù: dove ai tuoi lobi squallide  
mani, travolte, fermano i coralli.

Ci troviamo di fronte ad una delle liriche più famose e, giustamente, più studiate di *Finisterre*. Tuttavia, ai fini di una migliore comprensione, non sarà superfluo ricordare alcune precisazioni, che aiutano a cogliere quello che doveva essere il vero senso della poesia. Lo scenario è ancora una volta costituito dalla camera di una donna, con ogni probabilità una stanza della pensione Annalena,<sup>101</sup> dove Irma Brandeis era solita alloggiare durante i suoi soggiorni fiorentini. In essa campeggia uno «specchio», nel quale si contrae, secondo un ormai noto processo metonimico, la descrizione della stanza. Fuori dilaga la furia del secondo conflitto mondiale, e il poeta, ormai separatosi da Irma e ben conoscendo la violenza della persecuzione antisemita, soffre l'assenza della donna e si domanda quale possa

---

<sup>101</sup> Secondo P. De Caro, si tratta della stessa pensione in cui si svolge la scena degli scacchi di *Nuove stanze* (P. DE CARO, *Journey To Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale. Parte prima. Irma, un "romanzo"*, Foggia, De Meo, nuova edizione accresciuta 1999, p. 235). Inoltre, data la vicinanza, messa in evidenza da molti studiosi, de *Gli orecchini a Dora Markus, II*, si noti come nella lirica de *Le occasioni* un paesaggio di laghi e stagni della Carinzia rifletta proprio «tende da scali e pensioni» (v. 36).

essere stato il suo destino. Il titolo della lirica allude dunque ai monili portati da Irma, e dal poeta ricercati nel riflesso dello «specchio» quali indizi numinosi dell'amata, e forse – stando almeno al finale della poesia – protagonisti di una nuova alleanza tra la Cristofora e i morti, che viene sancita dalla chiusa («dove ai tuoi lobi squallide / mani, travolte, fermano i coralli», vv. 13-14).

In una poesia dove è evidente l'accumulo degli oggetti («Le tue pietre», «i coralli», «il forte imperio / che ti rapisce», vv. 5-6), lo «specchio», divenuto ormai «il nerofumo / della spera», è fuor di dubbio quello che colpisce immediatamente l'attenzione del lettore. È nella sua cornice dorata che il poeta ricerca le tracce di quella che sembra essere la vera protagonista della poesia: un'Assente ormai irrimediabilmente lontana, di fronte alla cui disperata *quête* lo «specchio» resta muto, completamente privo di risposte.

A pensarci bene, anche se un ventennio circa intercorre tra la loro composizione, la situazione de *Gli orecchini* non è troppo dissimile da quella delineata da Montale nell'interno de *La casa di Olgiate*: nella lirica del 1963, l'arredamento del «boudoir» è interamente condensato nell'immagine dell'«impronta» lasciata da «un cerchio sul muro» (lo «specchio», appunto), peraltro ricordato con la stessa parola che si trova al v. 4 della poesia di *Finisterre* («cerchio d'oro»). Il contatto tra i due componimenti era già stato messo in luce da Gianfranca Lavezzi, che osservava come anche ne *Gli orecchini* fosse presente un'«impronta» che affiorava alla superficie dello «specchio» venendo «di giù» (v. 13), come il volto affiorante nel cerchio d'acqua del secchio in *Cigola la carrucola del pozzo....* Al centro troviamo ancora la ricerca delle tracce di un'Assente, sulla quale lo «specchio» non è in grado di fornire risposte: anzi, al contrario, esso finisce coll'ammutolire il poeta («e non potevo parlare», v. 15). In entrambi i casi non abbiamo poi alcuna notizia dell'Assente, se non quelle che si possono ricavare da quanto le appartiene o le è appartenuto; di qui parrebbe nascere la frequente aggettivazione (il «tuo» volo, v. 2, «le tue pietre», v. 5, il «tuo lampo», v. 8, «la tua impronta», v. 12, i «tuoi lobi», v. 13) che contraddistingue *Gli orecchini*, in cui il possessivo *tuo* acquista un valore simpatetico, quasi ad evocare un passato irrimediabilmente perduto. Non sarà allora un caso che lo stesso possessivo registri un certo numero di occorrenze anche ne *La casa di Olgiate* («il tuo / boudoir», vv. 12-13, il «tuo cardellino», v. 17, le «tue tracce», v. 19 «la tua casa friulana», v. 30, «la tua infanzia», v. 32), nel tentativo di stabilire, anche

attraverso l'aggettivazione, uno stretto legame tra il poeta e la donna. Non sarà privo di rilievo, inoltre, osservare come il sostantivo «tracce» compaia in entrambe le composizioni, riferito all'assenza del volo della donna-angelo ne *Gli orecchini* («(E del tuo non è più traccia)», v. 2), e alla famelica ricerca di indizi appartenuti al passato della donna ne *La casa di Olgiate* («Famelico delle tue tracce», v. 19). Il tema, evidente, come già rilevato, sin dalle prime prove poetiche, è sempre quello della memoria, cui l'immagine dello «specchio» si lega indissolubilmente. Il pericolo, tanto ne *Gli orecchini* quanto ne *La casa di Olgiate*, sarà perciò quello della totale smaterializzazione del ricordo, per arginare la quale si combatte una feroce lotta contro il tempo a colpi di «snaps snaps snaps». <sup>102</sup> A farle da cornice, in un inscindibile intreccio tra macrostoria e microstoria, tra la testimonianza dei grandi movimenti bellici e il ricordo privato, troviamo sempre un triste presente, segnato ne *Gli orecchini* dall'incombere della guerra («Ronzano èltre fuori, ronza il folle / mortorio e sa che due vite non contano», vv. 9-10), <sup>103</sup> ne *La casa di Olgiate* dalla moderna società di massa, inquinata e industrializzata.

Per il momento non abbandoniamo ancora *Gli orecchini*. L'indagine, infatti, non potrebbe dirsi completa senza il raffronto tra la lirica di *Finisterre e Dora Markus, II*, senza cioè aver tentato di chiarire quali rapporti intercorrano tra due poesie nelle quali – per usare le parole di Avalle – «l'epifania del passato è sempre nell'ordine delle cose possibili». <sup>104</sup> Il parallelo non è ozioso, dal momento

---

<sup>102</sup> Dalle lettere di Montale ad Irma Brandeis, recentemente pubblicate da Rosanna Bettarini (in E. MONTALE, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti, F. Zabagli. Con un saggio di R. Bettarini, Milano, Mondadori 2006), emerge il bisogno di concretezza anche dei ricordi: «Snaps snaps snaps! Ho bisogno di una tua negativa nella quale ritrovi *Irma* com'è. Ci penserò io a farla ingrandire. Mandane molte, raccomandati alle tue amiche fotografe. Per un tipo come te non ci vuole un fotografo abile; occorrono parecchie istantanee fatte senza pensarci e senza pretese. Provane anche una di tre quarti con la cloche blu e quei deliziosi earrings dell'ultima sera; e poi molte senza cappello. L'importante è che io ti riconosca come sei e che non debba condurre una lotta feroce contro la memoria. Homo sum; non amo solo la tua intelligenza e non credo all'Anima in astratto [...]. Questa la lettera del 3 ottobre 1933, leggibile nell'edizione cit. alle pp. 17-18. Il termine «snaps» allude all'inglese «snapshot», cioè «istantanea».

<sup>103</sup> Per dichiarazione dello stesso poeta, le «èltre» sono «gli aerei di guerra visti come funesti insetti». Cfr. L. GRECO, *Montale commenta Montale*, cit. p. 46; ora in E. MONTALE, *SMA*, cit., p. 1517. Per la contrapposizione tra «interno» ed «esterno» ne *Gli orecchini*, si veda invece C. A. MADRIGNANI, *Perché «Gli orecchini»*, «Problemi», XXXI (gennaio-marzo 1972), pp. 44-49: 45.

<sup>104</sup> D. S. AVALLE, «*Gli orecchini*» di Montale, cit., p. 24. La lettura strutturalista di Avalle costituisce sicuramente il punto di riferimento fondamentale per ogni studio su *Gli orecchini*. Essa è stata però ripresa, e in alcune sue conclusioni contestata, da A. MARCHESI, *Visiting angel*.

che lo stesso Montale ci teneva a precisare che le protagoniste delle due liriche erano persone diverse: «Dora Markus e l'“assente” degli *Orecchini* sono, come è noto, persone diverse».<sup>105</sup> Anzitutto non si può mancare di osservare come il «nerofumo / della spera»<sup>106</sup> costituisca, con uno slittamento tra sostantivo e aggettivo, una variante stilistica dello «specchio annerito» dell'interno di *Dora Markus, II*, dove, peraltro, si trovavano oggetti non meno preziosi («un interno / di nivee maioliche», vv. 40-41). La situazione è identica: in *Dora Markus, II* abbiamo «un diffondersi a macchia d'olio delle tenebre [...], il tocco lento ma sicuro del pittore che passa una mano di nerofumo»<sup>107</sup> («La sera che si protende / sull'umida conca», vv. 37-38, «nell'ora / che abbuia», vv. 52-53), ne *Gli orecchini* il dominio del nero fuliginoso della notte.<sup>108</sup> Esiste un'unica differenza: nella

---

*Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, Torino, Società editrice internazionale 1977, pp. 127-149 e da O. MACRÍ, *La vita della parola. Studi montaliani*, Firenze, Le Lettere 1996, pp. 143-155.

<sup>105</sup> E. MONTALE, *La bufera e altro*, Milano, Mondadori 1957, p. 104.

<sup>106</sup> D. S. AVALLE cerca prima di tutto di spiegare il significato della parola «nerofumo», usata in rapporto ad un oggetto come lo «specchio». Dopo aver escluso che il «nerofumo» indichi, come è stato congetturato, «il fondo opaco che consente alla superficie levigata di riflettere le immagini, ma che non riesce a farle proprie ed a conservarle», egli formula diverse ipotesi: il «nerofumo» potrebbe riferirsi alle tracce oscure che velano la superficie dello «specchio», presumibilmente delle macchie, oppure lo specchio potrebbe semplicemente essere coperto di polvere (come il «piccolo specchio polveroso», v. 22, di una poesia di Corazzini, *Stazione sesta*). Infine, l'accenno al «nerofumo» potrebbe rimandare allo «sfarinarsi della materia spalmata sul fondo, come nelle specchiere antiche [...] della letteratura romantica e simbolista, dal *miroir* di Baudelaire in poi» (D. S. AVALLE, «*Gli orecchini*» di Montale, cit., pp. 22-24). Si ricordi, inoltre, che secondo altri interpreti, il «nerofumo» sarebbe da ricondurre al colore del vetro come nel caso degli «occhiali affumicati» di Clizia di *Poiché la vita fugge...* e non all'ossidazione dello strato di vernice riflettente (Cfr. P. DE CARO, *Journey To Irma*, cit., p. 235). Ma oltre agli «occhiali affumicati», si ricordi anche la «cartomante color di fumo» (v. 12), cioè di pelle nera (Montale: una «negroide», in E. MONTALE, *OV*, cit., p. 1142), de *I miraggi* (*Quaderno di quattro anni*). Per quanto riguarda la «spera», si osservi invece che si tratta di un vocabolo arcaico e letterario (secondo D. S. AVALLE, cit., p. 24 e secondo D. ISELLA, per cui cfr. E. MONTALE, *Finisterre (versi del 1940-1942)*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi 2003, p. 19), sebbene diffuso anche nell'uso toscano (secondo O. MACRÍ, *La vita della parola*, cit., p. 144 e P. DE CARO, *Journey To Irma*, cit., p. 235). Il *GDLI* riporta esempi tratti da N. Tommaseo (*A un albero che si riflette nella spera della mia stanza*, *Poesie*: «Non già in una spera / vederti riflesso», vv. 1-2, dove, secondo F. BORIO, «*Il fiocco della vita*». *Parabola dell'Io nella poesia di Eugenio Montale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1997, p. 9, «sarebbe interessante la somiglianza della messa in scena») e da G. D'Annunzio (*La contemplazione della morte*, di cui peraltro Montale dovrebbe tenere presente la pagina d'apertura della terza giornata, XV aprile MCMXII: «[...] Egli alzò le ciglia e sussultò abbandonando le mani sulle ginocchia, perché mi scoperse anch'egli nella spera e mi vide venire a lui non dalla vita diurna, non dall'aria e dalla luce, ma dal fondo di quel pallido sepolcro»).

<sup>107</sup> D. S. AVALLE, «*Gli orecchini*» di Montale, cit., p. 27.

<sup>108</sup> Il «buio» è un motivo tipicamente montaliano già a partire dagli *Ossi* e da *Le occasioni* (cfr. *Arsenio*, «Discendi in mezzo al buio che precipita / e muta il mezzogiorno in una notte / di globi accesi», vv. 34-36; *Il fiore che ripete...*, «Nell'afa quasi visibile mi riporta all'opposta / tappa, già



lirica di *Finisterre*, lo sfarinarsi della materia spalmata sul fondo dello «specchio» sembra infatti preludere, col senso di corruzione e di disfacimento che ne deriva, alla disperata volontà di vita delle misteriose «squallide / mani, travolte»<sup>109</sup> con le quali si chiude il componimento. Il luogo dove è posto lo «specchio» adesso non ha più importanza per il lettore; ciò che conta è il fondo insensato del buio, che rimanda ad altre immagini presenti nella poesia: la discesa agli inferi, la morte e l'oblio. Lo «specchio» diviene così l'immagine della notte, e il «nerofumo», più che il corrompersi della materia, indica, molto più semplicemente, il venir meno o l'assenza della luce, già preannunciata da alcuni indizi («i barlumi / indifesi», vv. 3-4, «le molli / meduse della sera», vv. 11-12). Evidentemente, come il poeta stesso si premura di informarci, ci troviamo nell'ora che prelude all'avvento della notte; essa, però, con le sue ombre, «non viene dal di fuori, ma è come se colasse, densa e impalpabile, dall'interno stesso della “spera”». <sup>110</sup> In entrambe le composizioni – è bene però aggiungere – si tratta sempre di un buio metaforico: il calare della notte reca, infatti, tutti i segni nefasti della catastrofe imminente o già in corso (guerre, persecuzioni, stragi, la fine del mondo), e l'unico bene a difendersi resta, come sempre, quello della memoria e del destino individuale. Dunque il «nerofumo / della spera» non conserva più tracce del volo della donna-angelo e la causa andrà ricercata o nell'oblio o, più verosimilmente, nella sua assenza. Se ieri il poeta vi cercava i segnali, i gioielli, il volto orgoglioso della donna amata, oggi esso non riflette più nulla; lo sfacelo del mondo ha cancellato

---

buia, la funicolare», vv. 8-9). In *Finisterre* si accentua il suo valore negativo (cfr. *La bufera*, «mi salutasti – per entrar nel buio», v. 23; *Lungomare*, «Il soffio cresce, il buio è rotto a squarci», v. 1; *Su una lettera non scritta*, «tarda / la fucina vermiglia / della notte, la sera si fa lunga», vv. 8-10; *Nel sonno*, «quando un'iride / con intermessi palpiti si stinge», vv. 1-2 e «Entra la luna / d'amaranto nei chiusi occhi», vv. 11-12; *Personae separatae*, «poca cosa lo spazio in questi crudi / noviluni annebbiati», vv. 7-8 e «oggi non più che al giorno / primo già annotta», vv. 24-25; *Giorno e notte*, «Poi la notte afosa / sulla piazzola», vv. 7-8).

<sup>109</sup> L'identificazione del proprietario delle «squallide mani, / travolte» ha provocato qualche controversia tra gli interpreti. Ci si è chiesti, infatti, se le mani siano del poeta o della donna-assente. O ancora, data la mancanza di ogni precisazione al riguardo, delle mani di una terza persona. In soccorso ci vengono le parole dello stesso poeta, pronunciate in occasione di una comunicazione privata con D. S. AVALLE e ora leggibili in D. S. AVALLE, «*Gli orecchini*» di Montale, cit., p. 66: «Escludo che le mani fossero mie o del fantasma. Forse sono di mani che escono dai sepolcri di gente gassata o massacrata (ebrei come il fantasma); ma possono essere anche mani non identificabili che sorgono dal nulla e vi ricadono». A valle preferisce il secondo significato (D. S. AVALLE, «*Gli orecchini*» di Montale, cit., p. 66), O. Macrí il primo (O. MACRÍ, *La vita della parola*, cit., p. 150). Tuttavia, è bene precisare che la spiegazione fornita da Montale ad A valle è inaccettabile: nel 1940, infatti, Hitler non aveva ancora dato inizio all'*Endlösung*, per cui l'annotazione non può essere che *ex post*.

<sup>110</sup> D. S. AVALLE, «*Gli orecchini*» di Montale, cit., p. 27.

ogni traccia di quella presenza divina ormai senza più corpo; il tempo, come una «spugna»,<sup>111</sup> ha scacciato dal «cerchio d'oro» i «barlumi / indifesi». Ma i lettori di Montale già conoscono questo gesto: è quello della spugna che dissipa «il frego / effimero di una lavagna» (vv. 3-4) del IX movimento della serie *Mediterraneo* (*Ossi di seppia*), dove al mare veniva affidato il compito di annullare la «debole vita» (v. 1) dello stesso poeta. La situazione, come già nel caso della «spera», è simile a quella di *Dora Markus, II*: ma mentre ne *Gli orecchini* non sembra più esserci alcuna possibilità di salvezza per quei «barlumi / indifesi» ormai completamente asportati, nella lirica de *Le occasioni* la «spugna» del v. 45 non arriva a far sparire la «storia di errori / imperturbati» (vv. 43-44) incisi dall'«interno / di nivee maioliche» (vv. 40-41).<sup>112</sup>

Il tema dell'assente rievocata tramite gli oggetti che la connotavano è presente anche in un poemetto del 1855 di Robert Browning, *Love in a life*, che potrebbe costituire – ancora secondo AValle – una possibile fonte per la lirica montaliana. Si provi a leggere il testo:

## I

Room after room,  
 I hunt the house through  
 We inhabit together.  
 Heart, fear nothing, for, heart, thou shalt find her—  
 5 Next time, herself!—not the trouble behind her

<sup>111</sup> «Simbolo di ciò che cancella, ma anche particolare realistico [...]»: così l'immagine della «spugna» veniva commentata da Montale nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 (L. GRECO, *Montale commenta Montale*, cit., p. 46; oggi leggibile in E. MONTALE, *SMA*, cit., p. 1517). Diversi i modi in cui essa è stata interpretata: ora come metafora della memoria (cfr. D. S. AVALLE, «*Gli orecchini*» di Montale, cit., pp. 43-44), ora del tempo (cfr. E. MONTALE, *Finisterre (versi del 1940-1942)*, cit., p. 19), ora delle contingenze storiche (cfr. A. MARCHESE, *Visiting angel*, cit., p. 144). Nel suo commento a *La bufera*, Marica Romolini non vede però una rigida inconciliabilità tra le ipotesi e, seguendo l'indicazione generica fornita dallo stesso autore, identifica la «spugna» con «l'unidirezionale trascorrere del tempo e con gli eventi correlati» (M. ROMOLINI, *Commento a "La bufera e altro" di Montale*, Firenze, Firenze University Press 2012, p. 43). Un importante precedente si trova, inoltre, in un brano che ritorna identico in due opere di D'Annunzio, *Il fuoco* e *La città morta*: «Ella parla d'un'ombra che passa su tutte le cose e d'una spugna umida che cancella tutte le tracce». La possibile fonte dannunziana è stata individuata da A. ZOLLINO, *D'Annunzio e "Gli orecchini" di Montale*, in *D'Annunzio e la giovane critica*. XIV Convegno internazionale del Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara, Ediers 1992, pp. 45-49: 46.

<sup>112</sup> Intesa come ciò che cancella, la «spugna» tornerà in una lirica di *Satura II*, *La diacronia*: «Bisognerà lavorare di spugna su quanto escresce, / schiacciare in tempo le pustole di ciò che non s'appiana» (vv. 9-10).

Left in the curtain, the couch's perfume!  
As she brushed it, the cornice-wreath blossomed anew:  
Yon looking-glass gleamed at the wave of her feather.

## II

Yet the day wears,  
10 And door succeeds door;  
I try the fresh fortune—  
Range the wide house from the wing to the centre.  
Still the same chance! she goes out as I enter.  
Spend my whole day in the quest,—who cares?  
15 But 'tis twilight, you see,—with such suites to explore,  
Such closets to search, such alcoves to importune!

Anche qui abbiamo una «spera» («looking-glass», v. 8) nella sua cornice, non più di legno dorato («cerchio d'oro», v. 4) ma di fiori, forse appassiti, come usava nei salotti vittoriani («blossomed anew», v. 7). In apparenza, la situazione è quasi identica. Anche qui stanno scendendo le ombre della sera («'tis twilight», v. 15), ma, diversamente dalla lirica montaliana, la ricerca dell'assente («the quest», v. 14) si estende a tutta la casa e, attraverso una lunga sequenza di verbi («to hunt», v. 2, «to range», v. 12, «to explore», v. 15, «to search», v. 16, «to importune», v. 16), si esaurisce nella descrizione della grande abitazione, con la sfilata delle sue stanze, le sue alcove e i suoi tendaggi. Inoltre, nello sfiorare la cornice, la veste della donna ha lasciato un segno di vita (i nuovi bocci che fioriscono nella cornice dello «specchio») ed il volo della sua «aigrette» («the wave of her feather», v. 8), un'acconciatura tipicamente vittoriana, dà ancora barlumi nella specchiera. Se allora il caso de *Gli orecchini*, dove tutto scompare (a parte lo «specchio» che sembra essere l'unico oggetto a collegarci ancora con il resto del mondo), ci appare completamente diverso, più vicina sembra essere la situazione delineata ne *La casa di Olgiate*, nella quale la ricerca della donna si estende effettivamente a tutta la casa («l'orto», v. 12, il «boudoir», v. 13, i «corridoi», v. 22, il «solaio», v. 22). Un'altra possibile fonte è stata infine rintracciata da Luigi Blasucci, che ha individuato importanti antecedenti de *Gli orecchini* di Montale nella poesia crepuscolare e in particolare govoniana, a partire da un sonetto pubblicato in *Le fiale* e intitolato appunto *Gli specchi*. Vale la pena di riportare le due quartine:

Gli specchi sono i miti reliquiari  
che conservano le cose consuete,  
essi sono i fedeli lampadari  
che bruciano de le cose defunte.

5 Nei loro tersi flutti de gli altari  
vi si specchiarono di mani giunte,  
vi si contorsero dei voluttuari  
corpi ignudi, de le chiome disgiunte.

A colpire, oltre all'uso del termine del primo verso «reliquiari», frequentissimo in Govoni e adoperato come *hapax* assoluto da Montale sulla soglia degli *Ossi*, in *In limine* («qui dove affonda un morto / viluppo di memorie, / orto non era, ma reliquiario», vv. 3-5), è soprattutto la conversione metaforica specchio-acqua («flutti», v. 5), su cui punta l'evocazione de *Gli orecchini*. La stessa conversione torna in un'altra lirica govoniana, *Crepuscolo ferrarese (Fuochi d'artificio)*, nella quale si assiste anche ad una vicenda interna di sprofondamento e riaffioramento, analoga a quella evocata da Montale nei due tempi della poesia di *Finisterre* e per di più con l'impiego dello stesso verbo: «ritorna» (*Crepuscolo ferrarese*), «tornano» (*Gli orecchini*). Si leggano alcuni versi, da accostare a «Nella cornice tornano le molli / meduse della sera» (vv. 11-12):

Nella bonaccia della psiche ornata  
il lume sembra una nave affondata [...]

Dentro lo specchio, tra giallastre spume  
ritorna a galla il polipo del lume.

(vv. 9-10, 21-22)

Infine, quanto al «cerchio d'oro» (v. 4) montaliano, un suo possibile ascendente govoniano viene rintracciato in un'altra poesia di *Fuochi d'artificio, Oro appassito e lilla smontata*: «specchio ovale con un orlo d'oro» (v. 50).<sup>113</sup>

L'evoluzione dell'immagine dello «specchio» nei versi de *La bufera* prosegue con una lirica pubblicata nel 1945, *Ballata scritta in una clinica*, nella quale la parola torna ad essere collocata in posizione di rilievo, in punta al v. 9 («lo specchio / di me», vv. 9-10), con *enjambement* e rima interna (*me : perché*),

---

<sup>113</sup> Le fonti govoniane sono state individuate da L. BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, cit., pp. 34-35.

che sottolineano la divisa identità della coppia in questione. Si legga la quarta strofe:

[...]  
ed io mi volsi e lo specchio  
10 di me più non era lo stesso  
perché la gola ed il petto  
t'avevano chiuso di colpo  
in un manichino di gesso.  
[...]

Per un sentimento di totale immedesimazione ed intesa, qui ad essere lo «specchio» del poeta è la Mosca, la donna che nel 1963 Montale sposerà. Vista come suo *alter ego*, data la profonda condivisione dell'intimità quotidiana, la donna si presenta però come uno «specchio» deformato dalla malattia e quindi generatore di un senso di smarrimento.<sup>114</sup> Chiusa «in un manichino di gesso» (v. 13), Mosca non è però, semplicemente, il doppio del poeta, ma diviene espressione, nella sua condizione di malata, del destino che abbraccia entrambi,

---

<sup>114</sup> Nell'autunno del 1944 Drusilla Tanzi era stata ricoverata nella clinica fiorentina di via Venezia, colpita dal morbo di Pott, ossia dalla spondilite tubercolare, le cui manifestazioni infiammatorie a livello vertebrale richiedono farmaci ad azione analgesica e trattamenti ortopedici per la correzione della spina dorsale, nonché il soggiorno in un ambiente asciutto e temperato. Cfr. E. MONTALE, *SMA*, cit., p. 1677: «[...] c'era mia moglie ingessata da capo a piedi, come un manichino di De Chirico, in clinica; era gravissima, anzi i medici la davano per perduta, ed allora io scrissi questa ballata [...]». Sulla degenza di Mosca si vedano anche *Xenia*, I,14: «Così meglio intendo il tuo lungo viaggio / imprigionata tra le bende e i gessi» (vv. 13-14); *Gli ultimi spari (Satira II)*: «[...] Volavi poco quando, / catafratta di calce, affumicata / da una stufa a petrolio eri la preda / di chi non venne e ritardò l'agguato» (vv. 5-8); e *Quando cominciasti a dipingere... (Quaderno di quattro anni)*: «Quando cominciasti a dipingere mia formica / tu eri incastrata nel gesso da cap-à-pe» (vv. 1-2). Sull'immagine dello «specchio» in *Ballata scritta in una clinica* si vedano anche i contributi di D. ISELLA, *Commento a «Ballata scritta in una clinica»*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, vol. II, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo 2007, pp. 1219-1224 e di R. BETTARINI, *Appunti sul "taccuino" del 1926 di Eugenio Montale*, in *Scritti montaliani*, cit., pp. 21-22. Interessante, infine, il pensiero di M. L. Cotti: «In questa lirica Montale, riferendosi alla moglie a quel tempo ammalata, la definisce "lo specchio di me"; l'immagine, che sembrerebbe presupporre ad una prima lettura una completa identificazione tra le categorie dell'*io* e del *tu*, non deve trarre in inganno. Sembra al contrario che si possa scorgere la conferma del duplice interagire di entrambi i poli, che ancora una volta entrano in contatto e si integrano a vicenda, senza mai coincidere: come la presenza di Mosca era indispensabile per Montale nell'ambito della vita quotidiana, altrettanto lo è la figura del *tu*, necessaria in primo luogo per una dialogicità più profonda». Cfr. M. L. COTTI, *Montale "dentro" e "fuori"*, «Poetiche», I (1996), pp. 79-95: 94.

l'immagine oggettiva delle forze avverse che attanagliano l'uomo, nelle diverse declinazioni della malattia, della morte e della guerra.<sup>115</sup>

A prima vista, meno pertinente sembra essere il caso di *Due nel crepuscolo*, un testo che introduce un'eccezionale infrazione cronologica all'interno della sostanziale linearità narrativa de *La bufera*. Si tratta infatti di un componimento datato in prima stesura 1926, poi pubblicato in «Primato», a. IV, n. 9-10, il 15 maggio 1943 e, infine, presente in tutte le edizioni della raccolta. Se, come abbiamo visto, negli *Ossi* la vera protagonista del miracolo era l'acqua, qui è l'aria ad avere un ruolo privilegiato, anche se poi acquisterà la proprietà e la consistenza di un fondo oceanico. Già il verbo d'apertura rende acquatica l'atmosfera: «Fluisce fra te e me sul belvedere / un chiarore subacqueo che deforma / col profilo dei colli anche il tuo viso» (vv. 1-3). L'incrinatura è invece data dall'«atto» che «si spezza su un cristallo» (v. 16), che nella redazione iniziale era un ancora più esplicito «schermo tremulo», affine al «tremulo vetro» di *Vasca* e perciò mutato dal poeta. Se in *Ballata scritta in una clinica* lo «specchio» era rivelatore di un destino palesato, quello di *Due nel crepuscolo* è uno «specchio» che diventa paradossalmente «il mezzo per scardinare la percezione interna dell'io fornendo un punto di vista esterno, dal quale appare con chiarezza la meccanicità fittizia dei gesti e delle relazioni»:<sup>116</sup> «Sta in un fondo sfuggevole, reciso / da te ogni gesto tuo; entra senz'orma, / e sparisce, nel mezzo che ricolma / ogni solco e si chiude sul tuo passo» (vv. 4-7).

Uno «specchio ovale» (v. 3) che ricorda quello de *Gli orecchini*, e per di più situato nella camera di una donna, che diventa una sorta di fragilissimo microcosmo, si trova in un altro componimento de *La bufera*, *Di un Natale metropolitano*, pubblicato per la prima volta in «Bellezza», a. IX, n. 1, nel gennaio 1949, con l'indicazione «Londra, 1948» e poi, insieme a *Verso Siena*, *Sulla Greve*, *Argyll Tour*, *Vento sulla Mezzaluna* e *Sulla colonna più alta*, sotto il comune titolo *Col rovescio del binocolo*, in «Paragone», a. I, n. 10, Firenze,

---

<sup>115</sup> Si ricordi l'«emergenza» (v. 1) in occasione della quale era stata scritta la poesia: il pomeriggio del 3 agosto 1944, i tedeschi che occupavano Firenze avevano risposto all'avanzata degli anglo-americani dal sud della penisola proclamando lo stato di emergenza, che imponeva agli abitanti di restare in casa con le finestre chiuse. La notte tra il 3 e il 4 agosto varie zone di Firenze furono bombardate, con sette esplosioni mirate alla distruzione dei ponti (si salvò solo Ponte Vecchio, di cui furono bloccati gli accessi). Si leggano i vv. 1-8: «Nel solco dell'emergenza: / quando si sciolse oltremonte / la folle cometa agostana / nell'aria ancora serena / – ma buio, per noi, e terrore / e crolli di altane e di ponti / su noi come Giona sepolti / nel ventre della balena – ».

<sup>116</sup> M. ROMOLINI, *Commento a "La bufera e altro" di Montale*, cit., p. 147.

nell'ottobre 1950. La donna evocata non è più Clizia ma G. B. H, la figura muliebre già apparsa ne *La trota nera*, una giovane signora italiana impiegata in un'agenzia di viaggi, conosciuta a Firenze nel 1945, originaria di Forlì e incontrata nuovamente da Montale a Londra, dove il poeta cercava un'agenzia turistica nei pressi di Marble Arch.<sup>117</sup> La solenne «spera» de *Gli orecchini*, nella quale il poeta cercava le ormai assenti tracce del *visiting angel*, è ora trasferita in un dimesso interno londinese e adombrata non più dal «nerofumo» del suo fondo, non più da un'«ombra di voli», né dalle «mollì meduse della sera», ma, molto più naturalmente, dai «ricci bergère» (v. 4) della donna, «fra santini e ritratti / di ragazzi infilati un po' alla svelta / nella cornice» (vv. 4-6).

Analogo significato assume lo «specchio» di una lirica di *Satura II, Il primo gennaio*, in cui il *tu*, stando almeno alle dichiarazioni di Montale a Silvio Guarnieri, è un nuovo personaggio femminile, cui è dedicata anche l'intera «suite» *Dopo una fuga*.<sup>118</sup> Siamo sempre nella stanza di una donna e lo «specchio», ancora una volta circondato da semplici oggetti quotidiani, deve essere inteso nella sua fisicità:

[...]

Ora

uscita sul terrazzo, annaffi i fiori, scuoti  
 lo scheletro dell'albero di Natale,  
 ti accompagna in sordina il mangianastri,  
 torni dentro, allo specchio ti dispiaci,  
 40 ti getti a terra, con lo straccio scrosti  
 dal pavimento le orme degl'intrusi.

[...]

<sup>117</sup> L'interno femminile è, con ogni probabilità, uno scorcio della *salle de bain* della ragazza. Con un analogo interesse realistico per l'intimità della donna, ne *La trota nera* il poeta osservava: «un ricciolo tuo che si sfa / nel bagno» (vv. 6-7), che rimanda esattamente ai «ricci bergère» (v. 4) di *Di un Natale metropolitano*. È stato inoltre rilevato come l'«ufficio» (v. 8) de *La trota nera* corrisponda esattamente all'«agenzia turistica» (v. 11) di una lirica del *Diario del '71, Trascolorando*, attraverso la quale si riesce a costruire con maggiore precisione il momento dell'incontro londinese tra il poeta e la donna. Il *tu* delle tre poesie sembrerebbe dunque lo stesso. Per maggiori informazioni sui punti di contatto tra i tre componimenti, si veda L. GRECO, *Montale commenta Montale*, cit., pp. 144-152.

<sup>118</sup> G: «*Il primo gennaio*»; M: «Il *tu* è lo stesso di *Dopo una fuga*». Nello stesso scambio di lettere, il poeta specificava inoltre che «la ragazza andava soggetta a cicli di depressione che toccavano la pazzia» (cfr. L. GRECO, *Montale commenta Montale*, cit., pp. 56-58; ora in *SMA*, cit., pp. 1527-1528). L'identità della giovane, inizialmente celata, è stata in seguito rivelata dalla diretta interessata: si tratta di Laura Papi, che Montale conobbe ventenne a Firenze nel 1963 (l'anno della morte di Mosca) e frequentò poi nelle estati successive a Forte dei Marmi, ospite di Villa Vittoria, di proprietà della famiglia di Laura (è la casa di *Un mese tra i bambini* in *Satura II*).

A partire da quest'ultima poesia, e in alcune sue occorrenze più tarde, lo «specchio» diviene allora il luogo da cui si riceve la propria, magari impreveduta, verità. È quello che accade in una poesia del *Quaderno di quattro anni* dal titolo *I travestimenti*: «Basta un'occhiata allo specchio / per credersi altri» (vv. 11-12). Infine, a completamento del lungo *excursus* sugli «specchi» montaliani, merita di essere almeno menzionato un componimento del 1976, ancora una volta inserito nel *Quaderno di quattro anni, Ribaltamento*, il quale, stando almeno alle dichiarazioni dell'autore, dovrebbe evocare il ricordo «di un pauroso sogno [...] fatto a poco più di due anni [...]»:<sup>119</sup>

La vasca è un grande cerchio, vi si vedono  
ninfee e pesciolini rosa pallido.  
Mi sporgo e vi cado dentro ma dà l'allarme  
un bimbo della mia età.

5 Chissà se c'è ancora acqua. Curvo il braccio  
e tocco il pavimento della mia stanza.

Ben lontano dall'essere un precoce Narciso – visto il maggiore interesse per la flora e la fauna acquatiche che per la propria immagine riflessa – il poeta-bambino si ribalta in una vasca d'acqua, ma viene prontamente soccorso da un «bimbo» (v. 4) della sua età. La conferma che si tratti solo di un sogno ci viene dal v. 5, che mostra come la piccola storia raccontata corrisponda proprio ad un ricordo d'infanzia dell'ormai ottantenne poeta, il quale, comodamente seduto sulla sua poltrona, tocca il pavimento della propria stanza, confondendo deliberatamente passato e presente nel ricordo di quel lontano specchio d'acqua.<sup>120</sup>

<sup>119</sup> È la spiegazione della poesia fornita da Eugenio Montale a Domenico Porzio sulle pagine de «L'Espresso», in D. PORZIO, *Montale secondo Montale*, cit., p. 143; ora in E. MONTALE, *OV*, cit., p. 1133. Ma si osservi come di «specchi» si parlasse anche, in un salotto «di stucchi» e «di mezzibusti» (vv. 2-3) che popolano un interno alto-borghese, in una poesia del *Diario del '71, Il frullato*, dove l'interno descritto costituisce il primo elemento della *laudatio temporis acti* iniziale, nella quale Montale condensa le ragioni della sua polemica contro il modo di vivere e le varie forme artistiche del suo tempo («Allora / un salotto di stucchi / di mezzibusti e specchi / era la vita», vv. 1-4).

<sup>120</sup> Una prima analisi della poesia ci è fornita da L. RENZI, *Effetti di sordina nell'ultimo Montale*, «Studi novecenteschi», VII (1980), pp. 81-94, poi in *Lettura di Montale, "Ribaltamento", "Senza mia colpa" e "Quel che resta"*, in *Come leggere la poesia. Con esercitazioni su poeti italiani del Novecento*, Bologna, Il Mulino 1991, pp. 117-131. Interessante anche lo studio di John Butcher (J. BUTCHER, *Arsenio nei panni di Dino Risi? Un'ipotesi intertestuale per "Ribaltamento" ("Quaderno di quattro anni")*), «Il lettore di provincia», XXXIII, 115 (2002), pp. 37-40), il quale ha puntualmente individuato i punti di contatto tra la lirica montaliana e una poesia di Nelo Risi,



Al contrario di quello che era stato sostenuto da A Valle nel suo studio, l'immagine dello «specchio» nella poesia di Montale segue in realtà un'evoluzione molto indicativa, conoscendo più declinazioni. Fra gli «specchi» della memoria delle prime raccolte si dovrà inserire, a questo punto della disamina, anche quello che ne *La casa di Olgiate* era adibito al recupero memoriale del passato della «tigre». Il dato non desta stupore, visto che la lirica d'apertura della nuova raccolta di inediti sembra presentare, come già evidenziato per le immagini sopra indagate, molti punti di contatto con la prima grande stagione poetica montaliana.

Eppure gli «specchi» del ricordo lasciano presto il posto a quelli delle ultime raccolte. Prima testimone di un'assenza (*Gli orecchini*), poi rivelatore di un destino (*Ballata scritta in una clinica*) o di un'aporia conoscitiva (*Due nel crepuscolo*), lo «specchio» dell'ultima produzione riflette solitamente una presenza che non ha altro significato se non se stessa, «nell'*hic et nunc* della sua esistenza». <sup>121</sup> Si consideri la meno nota *Quel che resta (se resta)*, sempre contenuta nel *Quaderno di quattro anni*, e di cui si riportano i primi versi:

La vecchia serva analfabeta  
e barbata chissà dov'è sepolta  
poteva leggere il mio nome e il suo  
come ideogrammi  
5 forse non poteva riconoscersi  
neppure allo specchio  
ma non mi perdeva d'occhio

Al centro troviamo la figura grottesca della vecchia e fedele serva analfabeta, di cui il poeta arriva a pensare che non sia più nemmeno in grado di riconoscersi allo «specchio». Il vocabolo, sempre collocato, anche nella produzione più tarda, in punta di verso, adesso sembra non sottendere alcun significato simbolico. In effetti, pare che l'ultimo Montale sia maestro nell'occultare il piano simbolico del suo discorso, a far credere al lettore che non ci sia nessun secondo senso nascosto

---

*Affascinato dai pesci rossi*, appartenente alla terza sezione di *Amica mia nemica*, e della quale vale la pena riportare il testo: «Affascinato dai pesci rossi / mio fratello a tre anni cadde nella vasca / in poche spanne d'acqua / dalla sua bocca come da una cannuccia / uscivano le bolle / e il gorgoglio creò qualche scompiglio / tra quegli ornamentali così pacifici. / Nostra sorella / di dieci mesi più grande ( c'era la guerra / e papà tra una licenza e l'altra / non perdettero tempo) senza gridare / senza scomporsi / lo salvò da sorte certa».

<sup>121</sup> M. ROMOLINI, *Commento a "La bufera e altro" di Montale*, cit., p. 180.

dietro le sue immagini e parole. Comprendere quanto questo corrisponda a verità è però, certamente, una sfida.

## Ancora sulle immagini de *La casa di Olgiate*

### La «tigre» de *La casa di Olgiate*: un nuovo *tu* femminile

Giunti a questo punto della disamina, si sarà certamente acquisita consapevolezza del livello di problematicità e complessità di quella che Gianfranca Lavezzi ha definito «una poesia dimenticata»<sup>122</sup> di Eugenio Montale. Non compresa neppure tra le poesie disperse, *La casa di Olgiate* ci appare infatti come una poesia che l'autore deve aver voluto deliberatamente non ricordare, e che per questo deve essere letta «con una lente particolare», «nella convinzione che tra il falò delle carte e la forzatura della chiave sia possibile imboccare una terza via, di difficile ma opportuno rispetto».<sup>123</sup>

In ogni caso alcuni problemi ermeneutici possono comunque essere risolti, a cominciare da quello dell'identificazione della casa e del nome della sua antica abitatrice. Anche se ai fini della comprensione del testo non ha molta importanza stabilire con esattezza chi fosse la «tigre» del v. 25, dato il consueto sincretismo depistante con cui Montale amava di proposito contaminare i tratti distintivi delle sue diverse ispiratrici, sarà opportuno ricordare brevemente le ricerche che hanno condotto Gianfranca Lavezzi all'identificazione della casa dell'alta Lombardia e della donna che la abitava. Esse ci saranno, infatti, utili per sciogliere alcuni nodi interpretativi, in particolare l'identità del piccolo «cardellino» e il significato dell'immagine del «giglio rosso» ad esso correlata.

Provando a sollevare con discrezione «il velo che nasconde oggetti e persone presenti nella lirica»,<sup>124</sup> la curatrice della raccolta è anzitutto riuscita a rintracciare la casa della poesia. Si tratta di una villa a due piani di ben ventiquattro vani, sita nel comune di Olgiate Olona al numero civico 13 di via Roma e negli anni Settanta demolita per far posto ad un anonimo condominio. Avvalendosi della collaborazione e delle preziose ricerche del dottor Giuseppe Belloni, presidente della Pro Loco di Olgiate Olona, nonché dell'aiuto dei molti olgiatei che con i loro ricordi hanno contribuito alla ricostruzione dei dati, la studiosa è arrivata ad

---

<sup>122</sup> G. LAVEZZI, *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale*, cit., p. 246.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> G. LAVEZZI, *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale*, cit., p. 244.

individuare l'esatta collocazione dell'abitazione e il nome del suo antico proprietario:

Percorrendo l'Autostrada dei laghi, dopo l'uscita di Castellanza in direzione di Busto Arsizio e dopo il ponte sull'Olona, guardando in alto a destra del primo dei quattro cavalcavia che attraversano Olgiate, si vedeva spuntare sopra gli alberi la parte alta della bella villa bianca, circondata da uno splendido parco. Conosciuta come Villa De Ferneix, dal nome dei proprietari che l'abitarono fino al 1936, venne acquistata nel 1939 da Antonio Tognella, industriale tessile fra i maggiori in Italia, nominato Cavaliere del Lavoro nel 1943, che la abitò con la famiglia fino agli anni Cinquanta. Successivamente, fino ai tardi anni Sessanta, nella villa rimase il giardiniere, che accoglieva – facendo loro da guida – i visitatori desiderosi di vedere la casa e soprattutto il parco, popolato anche da uccelli esotici. Ed è probabile che si situi in questo periodo la visita di Montale alla casa.<sup>125</sup>

La «tigre» cui l'autore si rivolge nella poesia, declinata al vocativo («mia tigre», v. 25), esito di una precedente lezione più emotivamente connotata («mia cara tigre»),<sup>126</sup> fino ad ora era rimasta ignota al già popoloso bestiario montaliano. Passando per l'individuazione della casa, Gianfranca Lavezzi è riuscita a riconoscervi la maestra triestina Dora Zanini, che nel 1939, all'età di diciotto anni, sposò Piermario Tognella, il figlio primogenito di Antonio Tognella,<sup>127</sup> originario proprietario della casa di Olgiate. Dal matrimonio, l'anno seguente, il 26 agosto 1940, a Trieste, nacque un bambino al quale fu assegnato il nome del nonno, affettuosamente sostituito dal diminutivo Tonino. Il bambino, che alcune testimonianze ricordano come biondo e con gli occhi azzurri, e da chi lo conobbe lodato anche per intelligenza e sensibilità (si vedano le strazianti parole che rivolge alla madre, riportate nella lirica al v. 11), ebbe una tragica fine da “fiore reciso”: morì, infatti, per una grave malattia in un ospedale fiorentino il 30 dicembre 1947, gettando in uno stato di comprensibile disperazione i genitori e il nonno paterno, di cui era il primo e prediletto nipote.<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> *Ibidem*. Alcune notizie sulla famiglia Tognella e sul condominio che negli anni Settanta sostituì la casa di Olgiate si trovano in E. RAFFO, *Un condominio anni '70 e l'autostrada al posto della casa amata da Montale*, «Corriere della Sera», 27 ottobre 2006, p. 12.

<sup>126</sup> Cfr. apparato critico, nelle *Note*, in E. MONTALE, *La casa di Olgiate e altre poesie*, cit., p. 73.

<sup>127</sup> Antonio Tognella (1877-1964) e la moglie Anita Crespi (1884-1977) ebbero quattro figli: oltre a Piermario (1911-1982), Lucia (detta Cia), Anna e Elena. Alcuni ritratti fotografici di Antonio Tognella e della moglie, eseguiti da Emilio Sommariva a Milano negli anni 1946-1947, sono conservati presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (Fondo Sommariva, SOM. D. IS. I. 938-949).

<sup>128</sup> Tonino Tognella è sepolto nella tomba di famiglia, al campo XIV, n. 437, del Cimitero Monumentale di Milano. Dopo Tonino, Piermario e Dora ebbero un altro figlio, di nome Michele.

Tutti questi dati ci consentono, dunque, di individuare con precisione la casa, il bambino e la figura femminile, e rendono adesso chiari i significati del «boudoir di diciottenne» e del fiorentino «giglio rosso», lasciato dal poeta sulla tomba del piccolo Tonino in suo ricordo e omaggio.

Con tutte le cautele del caso, si può inoltre osservare come questa Dora triestina presenti degli involontari ma inevitabili legami con Dora Markus e Gerti; una certa sorpresa desta il fatto che *tigre* costituisca proprio l'anagramma di *Gerti*, la protagonista della seconda parte di *Dora Markus*,<sup>129</sup> oltre che, ovviamente, del *Carnevale di Gerti*, di cui Montale spiegava l'antefatto con queste parole:

Il giorno di capodanno [1928, Gerti ed io] avevamo estratto a sorte alcuni doni per gli amici triestini e per gli stessi avevamo fatto un sortilegio abbastanza usato nel nord. Gettare per ognuno una cucchiata di piombo fuso in una tazza d'acqua fredda e dalle strane deformazioni solidificate che ne risultano dedurre il destino di ciascuno.<sup>130</sup>

La «tigre» de *La casa di Olgiate* non scruta il piombo fuso ma spia, «dietro le lenti affumicate», «l'efflorescenza dei disinfestanti» sul fiume Olona, triste variante moderna del deposito del piombo sull'acqua.

Per di più, il *tu* femminile condivide la città natale con Drusilla Tanzi e Lucia Rodocanachi,<sup>131</sup> la donna cui Montale fu legato, almeno secondo quanto attestano i biografî, da «una vera intesa foriera d'una *liaison* forse pericolosa»,<sup>132</sup> che ebbe probabilmente la sua acme nelle due settimane (24 aprile-8 maggio 1933) trascorse da Lucia, su invito dello stesso poeta, a Firenze.

---

<sup>129</sup> Sollecitato da Silvio Guarnieri, Montale rivela che, mentre «in *Dora Markus, I*, Dora non è ancora Gerti, [...] nella seconda parte è presente solo Gerti, ebrea» (L. GRECO, *Montale commenta Montale*, cit., p. 32; poi in E. MONTALE, *SMA*, cit., p. 1509).

<sup>130</sup> Lettera di Montale a Barile del 6 luglio 1932, edita in E. MONTALE, *Giorni di libeccio. Lettere ad Angelo Barile (1920-1957)*, a cura di Domenico Astengo e Giampiero Costa, Milano, Archinto 2002, p. 93. Nella prima nota alla lettera (p. 94) i curatori tratteggiano un profilo sintetico ma esauriente di Gertruden (Gerti) Frankl, nata a Graz nel 1902 e morta a Trieste nel 1989, moglie, dal 1925, dell'ingegnere triestino Carlo Tolazzi e amica di molti letterati triestini, da Italo Svevo a Silvio Benco, da Anita Pittoni a Giani Stuparich.

<sup>131</sup> Si tratta di Lucia Morpurgo, nata nel 1901 a Trieste, dove trascorse l'infanzia, trasferendosi poi con la famiglia, nel 1913, a Genova. La donna è più nota con il cognome del marito, Paolo Stamaty Rodocanachi. Per ulteriori informazioni sulla sua vita si vedano G. MARCENARO, *Una amica di Montale. Vita di Lucia Rodocanachi*, Milano, Camunia 1991, G. MARCENARO, *Dear Lucy: cinque lettere di Eugenio Montale*, Alpignano, Tallone editore tipografico 1996 e F. CONTORBIA, *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, Firenze, Società editrice fiorentina 2006, pp. 101-128.

<sup>132</sup> R. BETTARINI, *Introduzione* a E. MONTALE, *Lettere a Clizia*, cit., pp. 11-12.

Infine, la casa friulana cui si allude nel finale si troverebbe a San Giovanni di Casarsa, dove Dora era solita trascorrere le estati della sua infanzia, ospite degli zii materni.

La preziosa testimonianza della sorella di Dora, Yolanda Zanini Bonazzi, direttrice della Galleria d'arte milanese Montenapoleone,<sup>133</sup> ha permesso inoltre a Gianfranca Lavezzi di raccogliere altre informazioni biografiche assolutamente inedite, come il momento del primo incontro della «tigre» con il poeta: pare che i due si conobbero verso la metà degli anni Cinquanta all'Hotel Alpemare di Forte dei Marmi, dove Montale soggiornò con la Mosca per la prima volta nel 1952. La frequentazione, particolarmente intensa fino alla morte della moglie del poeta, non si limitava al periodo estivo delle vacanze al Forte, ma continuava a Milano, alla Scala o in casa Montale, peraltro frequentata, oltre che da Dora e dalla sorella, da Maria Corti, Goffredo Parise, Paola e Marco Forti. Da queste informazioni possiamo allora evincere che nella poesia sarà la stessa Dora a condurre il poeta in auto alla casa ormai disabitata e ad aspettarlo, durante la sua visita in compagnia del vecchio custode, seduta al volante, guardando l'Olona putrido dietro gli occhiali da sole (che pare amasse portare con montature grandi e talvolta di tartaruga, con effetto «tigrato», secondo la moda del momento).

### Il «cardellino» Tonino

*Hapax* assoluto all'interno del *corpus* montaliano, e come la «tigre» del v. 25 sconosciuto al suo bestiario, il «cardellino» de *La casa di Olgiate* altri non è, per l'appunto, che il piccolo Tonino Tognella, il cui «trillo» si spense all'ombra del fiorentino «giglio rosso» lasciato dal poeta in suo ricordo. La sola predicazione verbale presente nella lirica al passato remoto («si spense»), collocata sulla punta del v. 17, indica come la sua scomparsa debba essere collocata in un tempo ormai remoto, con ogni probabilità poco dopo la conoscenza del *tu* femminile da parte del poeta: a dimostrarlo l'avverbio di tempo «più tardi», inserito, in posizione centrale, al v. 17.

---

<sup>133</sup> Nella Galleria milanese Montenapoleone, dal 18 al 28 gennaio 1957, si tenne una mostra di quadri di Lidia Soavi Olivetti, nel Catalogo della quale Montale scrisse la *Presentazione* (ora in *SMA*, cit., pp. 1423-1424).

Il «trillo» del «cardellino» Tonino sembra ricordare non tanto il «trillo d'aria» (v. 8) di Lakmé in *Infuria sale o grandine? Fa strage... (Le occasioni)*, né il «trillo che punge le vene» (v. 12) di *Nel parco (La bufera)*,<sup>134</sup> e non sembra neppure vicino a quei «trilli» (v. 4) della «vecchia pendola a carillon», che nell'omonima poesia del *Diario del '72* era con ogni probabilità sistemata nella vecchia villa di Monterosso, colpita dalle stesse sferzate di libeccio che si abbattevano sulle mura dell'indimenticata casa dei doganieri («e vissero senza memoria / di chi portò quell'oggetto tra inospiti mura sferzate / da furibonde libecciate», vv. 11-13). E a margine si noti come nella poesia del *Diario* la pendola, dopo essersi animata e aver preso la parola, esortando il poeta a vivere «fuordeltempo, quello che nessuno / può misurare» (vv. 26-27), taccia, conservando «probabilmente / [...] la sua traccia sull'intonaco» (vv. 29-30): una traccia che, con valenza opposta a quella de *Gli orecchini*, sembra piuttosto ricordare l'«impronta» che lo «specchio» de *La casa di Olgiate* lasciava sul muro.<sup>135</sup> Il «trillo» del «cardellino» Tonino sembrerebbe, invece, rimandare al «trillo» (v. 10) della «capinera» di *Per un fiore reciso*, nel successivo *Quaderno di quattro anni*: la «capinera» Annetta e il «cardellino» Tonino condividono infatti la stessa condizione di “fiore reciso”, cioè la morte in tenera età. Ma mentre nel caso di Annetta si tratta, come sappiamo, di una morte metaforica, quella del piccolo Tonino è invece, come abbiamo visto, una fine tragicamente reale.

### Dall'universo cliziano alla realtà quotidiana. La parabola del «giglio ROSSO»

Il «giglio rosso», simbolo di Firenze, il cui stemma è un giglio rosso in campo bianco, dà invece titolo ad una nota lirica di *Finisterre*, pubblicata per la prima volta in «Primato», a. III, n. 15, Roma, il primo agosto 1942 in coppia con *Il ventaglio*, e poi presente in tutte le edizioni de *La bufera*. L'evoluzione dell'immagine lungo l'itinerario poetico montaliano è già stata seguita e

<sup>134</sup> Marica Romolini nota come esso possa essere variamente attribuito ad Arletta o a Clizia. Tuttavia «la sottolineatura di una diversità preventiva («non m'appartiene», v. 9) sembrerebbe condurre alla sfera della prima, ma quel *trillo* è lo stesso che nel XIV *Mottetto* intonava l'«Aria delle Campanelle» (v. 9)». Cfr. M. ROMOLINI, *Commento a "La bufera e altro" di Montale*, cit., p. 257.

<sup>135</sup> Ma si ricordi anche la «traccia madreperlacea di lumaca» (v. 3) di *Piccolo testamento (La bufera)*.

ampiamente indagata da Vinicio Pacca, in uno studio dal titolo *Montale e France: da Le lys rouge a Il giglio rosso (e oltre)*,<sup>136</sup> con lo scopo di individuare i nessi, non ancora – sembra – abbastanza studiati, tra la poesia di *Finisterre* e il romanzo di Anatole France, lo scrittore francese di cui Montale pare apprezzasse «il gusto elegante e scettico».<sup>137</sup> Il caso non può certamente essere archiviato come un semplice esempio di arbitrario recupero di un titolo romanzesco in una generica e poco motivata ripresa, senza che siano presenti punti di contatto tra la lirica montaliana e il contenuto dell'opera citata. Più che in France, che non fornirebbe più del titolo, Mario Martelli crede di individuare un ascendente per l'immagine del «giglio rosso» in un testo di Mallarmé, *Las de l'amer repos...* («la fleur qu'il a sentie, enfant, / au filigrane bleu de l'âme se greffant», vv. 19-20),<sup>138</sup> non soffermandosi però troppo sulla questione. Più utile sembra, invece, il contributo di Paolo De Caro, il quale rileva come il richiamo a *Le lys rouge* costituisca una raffinata ripresa «più che di un simbolo cittadino, d'un vero e proprio emblema letterario», che nel romanzo di France «lega Firenze e il suo fiore macchiato di sangue [capp. XXXII-XXXIII] al destino di due amanti orgogliosi».<sup>139</sup> Mettendo infatti in scena, in un «fatale intrico di gelosia e orgoglio complicato da una serie di malintesi»,<sup>140</sup> una storia d'amore che si svolge per buona parte a Firenze, la città dove Thérèse Martin-Bellème, signora dell'alta borghesia parigina e protagonista del romanzo, «lontana sia dal marito sia dall'amante ufficiale, riesce per la prima volta a essere se stessa e ha l'occasione di dare una svolta alla propria

<sup>136</sup> V. PACCA, *Montale e France: da Le lys rouge a Il giglio rosso (e oltre)*, in *Le forme della tradizione lirica*, a cura di Guido Baldassarri e Patrizia Zambon, Padova, Il Poligrafo 2012, pp. 267-281.

<sup>137</sup> Lo nota F. FORTINI, *La volpe e gli sciacalli, Saggi italiani*, Bari, De Donato 1974, p. 150.

<sup>138</sup> M. MARTELLI, *Il rovescio della poesia. Interpretazioni montaliane*, Milano, Longanesi 1977, pp. 176-177, n. 102.

<sup>139</sup> P. DE CARO, *Journey to Irma*, cit., p. 203. Oltre al richiamo ad Anatole France, De Caro individua altre possibili fonti per il montaliano «giglio rosso», parlando di un vero e proprio «groviglio di richiami». Anzitutto la chiusa di *Paradiso*, XVI, nel giglio fiorentino «fatto vermiglio» (v. 154). Ma anche G. M. Hopkins, *For a picture of Saint Dorothea*: «[...] Lilies I shew you, lilies none, / none in Caesar's gardens blow»; e *The wreak of Deutschland*, XX: «But Gertrude, lilies, and Luther, are two of a town, / Christ's lily and beast of the waste wood» (vv. 157-158). E ancora il titolo di un romanzo di Balzac *Le lys dans la vallée*, «storia del lungo e platonico amore del visconte Félix de Vandenesse per la signora di Mortsauf, donna buona e onesta sposata a un marito indegno ed esplicitamente assimilata appunto al fiore del titolo» (V. PACCA, *Montale e France*, cit., p. 280). Infine il *Cantico dei Cantici* («Ego flos campi / et lilium convallium [...]», *Ct* 2, 1). A tal proposito, si veda la voce «giglio» in M. LURKER, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Milano, Mondadori 1994, pp. 96-97. Il citato contributo di Vinicio Pacca si propone come uno sviluppo di tutti questi suggerimenti.

<sup>140</sup> V. PACCA, *Montale e France*, cit., p. 274.



esistenza»,<sup>141</sup> il titolo in questione stabilisce un parallelo «fra i destini di due straniere che hanno trascorso una breve stagione di felicità a Firenze»,<sup>142</sup> per poi dileguarsi verso il nord: a Parigi, «luogo d'inautenticità e di compromessi»<sup>143</sup> che inaridisce un amore appena sbocciato, Thérèse; negli Stati Uniti, a New York, a seguito delle leggi razziali che nel 1938 la costrinsero a fuggire dall'Italia, Clizia-Irma Brandeis, cui la poesia è dedicata.<sup>144</sup> Per la segnalazione di tutti i passi del romanzo in cui l'immagine-emblema del «giglio rosso» conosce più declinazioni, oltre che dei punti di contatto tra *Le lys rouge* e la poesia di Montale, di cui l'opera di France sembra costituire il più importante precedente, si rinvia al sopraccitato studio di Vinicio Pacca. Qui ci si accontenti, per il momento, della lettura del componimento:

Il giglio rosso, se un dì  
 mise radici nel tuo cuor di vent'anni  
 (brillava la pescaia tra gli stacci  
 dei renaioli, a tuffo s'inforravano  
 5    lucide talpe nelle canne, torri,  
       gonfaloncini vincevano la pioggia,  
       e il trapianto felice al nuovo sole,  
       te inconscia si compì);

il giglio rosso già sacrificato  
 10    sulle lontane crode  
       ai vischi che la sciarpa ti tempestano  
       d'un gelo incorruttibile e le mani, -  
       fiore di fosso che ti s'aprirà  
       sugli argini solenni ove il brusio  
 15    del tempo più non affatica...: a scuotere  
       l'arpa celeste, a far la morte amica.

Come spesso accade, le più utili indicazioni interpretative per comprendere il testo ci sono fornite dallo stesso poeta, che così spiegava la poesia in una lettera a

---

<sup>141</sup> *Ibidem.*

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 276.

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 274.

<sup>144</sup> In realtà, pare semplicemente che Irma dovesse riprendere l'insegnamento al Bard College di New York. Cfr. I. BRANDEIS, *Irma Brandeis (1905-1990). Profilo di una musa di Montale*. Passi diaristici ed epistolari scelti trascritti e introdotti da Jean Cook, a cura e con un saggio di Marco Sonzogni. Traduzioni a cura di Domenico Iannaco, Barbara Pezzotti, Marco Sonzogni e Giulia Zuodar con la collaborazione di Jean Cook e Bob Lowe, Balerna (Svizzera), Edizioni Ulivo 2008, p. 145, n. 20.

Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965: «Il giglio rosso, simbolo di Firenze. Contrapposizione tra una gioventù passata a Firenze e una maturità passata nel nord (vedi Iride). Non vedo altre difficoltà. Cfr. anche Nuove stanze e Primavera hitleriana». <sup>145</sup> Ed era ancora lo stesso Montale, in una nota all'edizione definitiva de *La bufera e altro* del 1957, a confermare che la donna in questione era ancora una volta Clizia: «*Iride*: il personaggio è quello del *Giglio rosso* e di tutta la serie di *Finisterre*. Ritorna in *Primavera hitleriana*, in varie *Silvae* (anche col nome di Clizia) e nel *Piccolo testamento*. Già si era incontrato in molte poesie delle *Occasioni*: p. es. nei *Mottetti* e nelle *Nuove stanze*». <sup>146</sup> Nessuna difficoltà interpretativa parrebbe dunque presente: in due strofe di otto versi ciascuna, legate da un'anafora che ne sottolinea il parallelismo, <sup>147</sup> Montale sintetizza e raffigura per emblemi la parabola biografica di Irma Brandeis, dai felici momenti della vicenda amorosa vissuti a Firenze con il poeta fino al forzato addio all'Italia e al ritorno negli Stati Uniti, alle «lontane crode» (v. 10) dove il giglio rosso viene sacrificato «ai vischi» (v. 11) che tempestano la sciarpa e le mani della donna di un «gelo incorruttibile» (v. 12). Il dolce paesaggio fluviale fiorentino cede il posto a un duro ambiente roccioso (le «lontane crode»), e al caldo simbolo di Firenze subentra la pianta degli inverni nordamericani che accompagnerà Clizia per il resto della vita, fino alle soglie della pace eterna, quando si troverà di nuovo vicino l'amato giglio. Una migrazione verso nord si troverà in effetti anche in *Iride*, dove la donna è ormai rientrata nel suo ambiente d'origine, un interno nordamericano durante le festività natalizie, cui farebbe pensare «quel nimbo di vischi e pungitopi» del v. 32. <sup>148</sup> In realtà – si badi – si tratta di un nord metafisico

<sup>145</sup> L. GRECO, *Montale commenta Montale*, cit., p. 46, poi in *SMA*, cit., p. 1517.

<sup>146</sup> E. MONTALE, *OV*, cit., p. 962. In un'ulteriore lettera a Silvio Guarnieri del 12 febbraio 1966 si legge inoltre: «[...] autorizzo a veder Clizia nelle Nuove stanze, in *Iride*, nella *Primavera hitleriana* e in altre dov'essa è nominata», ossia, a quest'altezza cronologica, solo ne *L'ombra della magnolia...* (cfr. L. GRECO, *Montale commenta Montale*, cit., p. 50; ora in E. MONTALE, *SMA*, cit., p. 1520).

<sup>147</sup> Sergio Bozzola nota come il sintagma anaforico «il giglio rosso», che demarca le due strofe, rimanga «sintatticamente pendente» (S. BOZZOLA, *Figure anaforiche montaliane*, «Lingua e stile», I (2007), pp. 101-121: 105). Dante Isella parla invece di due strofe che, «strette tra loro da anfora incipitaria (I, 9 *Il giglio rosso*) e saldate dalla “ripresa”, in apposizione con *variatio* (13 *fiore di fosso*), formano un unico periodo anacoluto» (E. MONTALE, *Finisterre (versi del 1940-42)*, a cura di Dante Isella, cit., p. 29).

<sup>148</sup> Si tratta dei «due simboli (“mistletoe” e “holly”) del Natale americano, dell’“American Christmas”, celebrazione sì religiosa, ma anche festa della famiglia e del focolare domestico» (L. REBAY, *Montale, Clizia e l'America*, in *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno internazionale (Milano, 12-14 settembre – Genova, 15 settembre 1982), Milano, Librex 1983, pp.

e non geografico, dato che New York si trova ad una latitudine leggermente inferiore rispetto a Firenze, rispetto alle sponde di quel «nostro fiume» (v. 38) da cui la donna era partita: «ma Montale ha bisogno di forzare i toni per proiettare in una dimensione sovrumana la vicenda di Clizia».<sup>149</sup> Se dunque in *Iride* l'accenno alla partenza dalla città toscana era più velato, ne *La primavera hitleriana* i rimandi a Firenze si fanno più espliciti: se «gli orti che da Maiano scavalcano a questi renai» (v. 7) richiamano subito i «renaioli» (v. 4) de *Il giglio rosso*, e «le candele / romane, a San Giovanni, che sbiancavano lente / l'orizzonte» (vv. 20-22) rinviano immediatamente alla festa del patrono della città,<sup>150</sup> una nota d'autore riconduceva l'occasione della poesia alla visita di Hitler e Mussolini a Firenze, il 9 maggio 1938 («Hitler e Mussolini a Firenze. Serata di gala al teatro Comunale. Sull'Arno, una nevicata di farfalle bianche»)<sup>151</sup> Interessante, per quel che riguarda i punti di contatto con il nostro testo di partenza, è l'accostamento che si verificò in quella giornata tra il simbolo di Firenze e la croce uncinata, che viene ricordato da Carla Riccardi: «chi ha visto abbastanza recentemente i filmati dell'Istituto Luce, fino a poco tempo fa inediti, della visita di Hitler a Firenze nel maggio 1938 non può non rilevare la suggestione delle strade pavesate fittamente dei gonfaloni comunali in un delirio di gigli sventolanti insieme con le lugubri insegne naziste».<sup>152</sup>

---

281-308: 281). Il «vischio» tornerà in *Di un Natale metropolitano* («Un vischio, fin dall'infanzia sospeso grappolo / di fede e di pruina sul tuo lavandino», vv. 1-2). Ed era presente, più sottilmente, anche in *Verso Capua* («e tu in fondo che agitavi / lungamente una sciarpa, la bandiera / stellata!», vv. 13-15): qui la sciarpa di Clizia «tempestate di vischi [cfr. *Il giglio rosso* 11], cioè si suppone di pallini bianchi come le bacche del vischio», diventa nell'immaginazione la bandiera a stelle e strisce (L. REBAY, *Montale, Clizia e l'America*, cit., p. 294) e quindi il «simbolo profetico delle forze americane liberatrici» (O. MACRÍ, *La vita della parola*, cit., p. 164, n. 36).

<sup>149</sup> V. PACCA, *Montale e France*, cit., p. 270. Nella celebre *Intervista immaginaria* del 1946, parlando di *Iride*, Montale sottolineava l'immagine della migrazione verso nord: «la sfinge delle *Nuove Stanze*, che aveva lasciato l'oriente per illuminare i ghiacci e le brume del nord, torna a noi come continuatrice e simbolo dell'eterno sacrificio cristiano». Cfr. E. MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in ID., *SMA*, cit., p. 1483.

<sup>150</sup> La festa si celebra il 24 giugno. La «candela romana» è un «fuoco d'artificio, consistente in un cartoccio cilindrico, caricato con una composizione a base di magnesio, che dà luce brillante di vari colori» (*GDLI*, a cura di S. Battaglia, cit., s. v. «candela»).

<sup>151</sup> E. MONTALE, *OV*, cit., p. 966.

<sup>152</sup> C. RICCARDI, *Il punto su Clizia e su vecchie e nuove fonti dalla "Bufera" a "Gli orecchini"*, «Nuova rivista di letteratura italiana», VII, 1-2 (2004), pp. 327-382: 332. Qui, alle pp. 336-337, si trovano riprodotte quattro istantanee scattate in occasione della visita. L'ultima, in particolare, ritrae un enorme giglio rosso esposto nell'allora piazza Vittorio Emanuele (oggi piazza della Repubblica), proprio sul frontone dell'edificio adiacente al caffè delle Giubbe Rosse, che Montale frequentava.

Prima di indagare l'evoluzione dell'immagine del «giglio rosso» nella poesia montaliana, e in particolare in quella del dopoguerra, sono però necessarie alcune precisazioni, assenti nel testo ma messe in luce dai critici. Per prima cosa non dobbiamo dimenticare che il nome scientifico del «giaggiolo», che, contrariamente alla *communis opinio*, figura nello stemma di Firenze al posto del giglio, è *Iris fiorentina*, il quale rimanda direttamente all'identità anagrafica di Clizia, trasfigurata nella «Iri del Canaan» di *Iride* (v. 31) e in numerose immagini simili presenti ne *La bufera* (*Nel sonno*, «un'iride», v. 1; *L'anguilla*, «l'iride breve», v. 26; *Piccolo testamento*, «quest'iride», v. 8; *Il sogno del prigioniero*, «iridi», v. 27).<sup>153</sup> Lo stesso nome latino del fiore localizzerebbe dunque in Firenze la dimora ideale della donna. Tenendo inoltre a mente un noto passo dantesco («Con queste genti, e con altre con esse, / vid'io Fiorenza in sì fatto riposo, / che non avea cagione onde piangesse. / Con queste genti vid'io glorioso / e giusto il popol suo, tanto che 'l giglio / non era ad asta mai posto a ritroso, / né per division fatto vermiglio», *Paradiso*, XVI, vv. 148-154), sappiamo che il giglio rosso sostituì quello bianco quale insegna del comune nel 1251, dopo la riscossa guelfa e la cacciata dei ghibellini (e tale lo stemma della città è rimasto fino ad oggi): esso evocherebbe quindi un passato di lotte intestine che richiamano da vicino le drammatiche condizioni politiche dell'Italia nel 1942, anno della lirica, quando il Paese era dissanguato dalla guerra e prossimo teatro di una guerra civile.

L'emblema del «giglio» torna nella seconda sezione de *La bufera*, nella già citata *Ballata scritta in una clinica*, la poesia che sancisce l'ingresso della Mosca nella produzione montaliana. Qui il «giglio rosso» e il «fiore di fosso» (v. 13) si contraggono nel sintagma «i gigli del fosso» (v. 22), mentre l'aggettivo residuo «rosso» si sostantiva nel «Dio che colora / di fuoco i gigli del fosso» (vv. 21-22). Il «giglio rosso», che nella lirica di *Finisterre* era anche, nella sua umiltà, «fiore di fosso» (v. 13), conosce adesso «una significativa correzione di tiro», passando «nell'area tematica della vittoriosa rivale di Clizia»:<sup>154</sup>

20      L'iddio taurino non era  
          il nostro, ma il Dio che colora

<sup>153</sup> Il nesso è stato colto da W. SITI, «*Iride*», «Rivista di letteratura italiana», I, I (1983), pp. 97-138: 105. Le metamorfosi del nome e del cognome di Clizia nella poesia montaliana sono invece analizzate da L. REBAY, *Montale, Clizia e l'America*, cit., pp. 290-293.

<sup>154</sup> V. PACCA, *Montale e France*, cit., p. 279.

di fuoco i gigli del fosso:  
Ariete invocai e la fuga  
del mostro cornuto travolse  
25 con l'ultimo orgoglio anche il cuore  
schiantato dalla tua tosse.

«Di fronte all'«iddio taurino», che, secondo la testimonianza dell'autore, simboleggia la guerra e il nazismo, s'invocano ora non i principi assoluti e trascendenti di Clizia, ma «il Dio che colora / di fuoco i gigli del fosso», nume che vigila stavolta sulla fedeltà alle cose concrete, sui legami affettivi della quotidianità, sull'adesione alla vitalità dell'esistere, riscoperta proprio «nel solco dell'emergenza», di fronte alla «porta stretta» della fine».<sup>155</sup>

Alla conclusione del nostro percorso, in quella che sembra essere la sua ultima occorrenza, l'ex emblema cliziano, che già aveva subito un abbassamento dal contatto con la Mosca, ne *La casa di Olgiate* sembra ormai aver perduto completamente ogni significato simbolico, calato pienamente nella realtà quotidiana di un semplice fiore consacrato alla memoria di un bambino precocemente scomparso. Eppure questo significativo abbassamento non è completamente privo di senso: abbandonata la «Cristofora» Clizia, il poeta dell'ultima stagione affida infatti ogni possibilità di salvezza alle «cose della vita concreta», a tutto ciò che appartiene, semplicemente e tenacemente, alla «vita di quaggiù».<sup>156</sup> La salvezza è ricercata nei motivi terreni, in quei dati concreti dell'esistenza che si possono vedere, conoscere e toccare, proprio come il povero giglio lasciato sulla tomba del piccolo «cardellino».

Il cerchio dei rimandi può però dirsi veramente chiuso solo chiamando in causa un modello solenne come quello del foscoliano carne *Dei Sepolcri*, che, secondo quanto sostenuto da alcuni commentatori, Montale doveva certamente avere a mente durante la stesura del suo componimento. Negli ultimi versi, il giglio di Firenze, divenuto grazie a quelle ormai lontane radici «fiore di fosso», «s'aprirà / sugli argini solenni» (vv. 13-14), cioè si schiuderà sulla tomba della

---

<sup>155</sup> E. TESTA, *Montale*, Torino, Einaudi 2000, p. 64. L'autocommento cui si fa riferimento si trova in L. GRECO, *Montale commenta Montale*, cit., p. 47 e in E. MONTALE, *SMA*, cit., p. 1519: «Il toro rappresenta la forza bruta, la guerra, Ariete il coraggio e la salvezza. Almeno secondo le mie opinioni astrologiche di allora». Questa precisazione si deve però ad O. Macrí, che rileva come «l'iddio taurino» sia «Giove rapitore di Europa, il dio della guerra e del nazismo» (O. MACRÍ, *La vita della parola*, cit., p. 165).

<sup>156</sup> E. TESTA, *Montale*, cit., p. 64.

donna, «a scuotere / l'arpa celeste» e «a far la morte amica» (vv. 15-16). Il discorso assume un andamento evidentemente solenne, dovuto, con ogni probabilità, alla ripresa – certamente non inconscia dato anche il contesto fiorentino – della fonte foscoliana. Ma la conferma ci viene soprattutto da una variante introdotta da Montale al v. 15: «non affatica» in luogo di «non s'affatica».<sup>157</sup> Il passaggio dalla forma riflessiva a quella attiva avvicina in modo ancora più vistoso *Il giglio rosso* al carne foscoliano, richiamando da vicino quella «forza operosa» del tempo che «affatica di moto in moto» l'uomo e l'intera creazione (Cfr. *Dei Sepolcri*, vv. 17-20). La suggestione della parola «celeste», presente nella nostra lirica al v. 16 e riferita all'«arpa», sembra inoltre costituire un'ulteriore prova della presenza di tale illustre modello. Certamente si osserverà che nel carne ad essere «celeste» era la «corrispondenza d'amorosi sensi», ma poco importa, dato che il contesto denotativo è sempre lo stesso: il suono dell'«arpa celeste» e la «morte amica» rappresentano infatti l'ultimo prodigio di una morte che, se non sarà meno dura da accettare, almeno sarà addolcita dalla «corrispondenza d'amorosi sensi» che il giglio rosso – sostituitosi alla maestosa «arbore amica» del carne – consentirà che si realizzi fra la donna morta e chi l'ha conosciuta, «facendo scattare un collegamento affettivo con la giovinezza fiorentina di lei e con il passato comune nel quale essa si svolse».<sup>158</sup> Alla luce di queste ultime considerazioni, non sembra allora un caso che ne *La casa di Olgiate* il poeta scelga proprio un «giglio rosso» fra i tanti fiori da porre sulla tomba del piccolo «cardellino». Anche se ormai privato di ogni valenza simbolica e completamente calato nella vita quotidiana, l'ex emblema cliziano viene forse scelto non casualmente per realizzare quella «corrispondenza d'amorosi sensi» di foscoliana memoria cui già era stato preposto nella lirica di *Finisterre*, ma che adesso si instaura tra il poeta e il bambino precocemente scomparso.

<sup>157</sup> Cfr. apparato critico in E. MONTALE, *OV.*, cit., p. 943.

<sup>158</sup> E. ROVEGNO, *Per entrar nel buio, Lettura di «Finisterre» di Eugenio Montale*, Genova, ECIG 1994, p. 98. La fonte foscoliana viene rilevata anche da Dante Isella (E. MONTALE, *Finisterre (versi del 1940-42)*, a cura di Dante Isella, cit., p. 31), che ricorda come il termine «affatica» fosse presente anche nella *Lettera levantina*: «i vostri pochi Autunni, / amica, si puri di stigmatate, / scorgevano già dell'enigma / che ci affatica, la Chiave» (vv. 56-59).

## Gli altri testi inediti de *La casa di Olgiate*: analisi e commento

Dopo avere seguito lo sviluppo e l'evoluzione dei principali nuclei tematici rintracciabili ne *La casa di Olgiate*, è ora necessario passare all'esame degli altri testi inediti di cui la raccolta si compone. Come già rilevato nell'Introduzione, si tratta, nella maggior parte dei casi, di componimenti ancora *in fieri*, caratterizzati da uno stato instabile e provvisorio dell'elaborazione, oltre che da un evidente carattere frammentario ed epigrammatico. Una cinquantina di poesie disperse, extravaganti o dimenticate, che forse l'autore intese deliberatamente escludere, o che forse, in qualche caso, non fece in tempo ad allegare a nessuna delle sue opere poetiche: neppure, *in extremis*, ad *Altri versi*, l'ultima raccolta allestita con la collaborazione dei curatori de *L'opera in versi*, dove per la prima volta essa fu pubblicata. Come dimostra la grafia tremolante e incerta degli autografi pavesi, che attestano la difficoltà e la fatica di una scrittura ormai prossima al traguardo, sempre più compromessa dalla debilitazione dell'età e dalla malattia, si tratta quasi sempre di versi del poeta *senex*, il quale, malgrado il trascorrere del tempo, ci appare ancora disposto, come è stato correttamente detto, a «dialogare con la fine del mondo»,<sup>159</sup> a riformulare ipotesi e domande senza risposta, a metterci di fronte a grandi interrogativi, a seguire con distaccata saggezza e allegro disincanto, con ironia e amaro sarcasmo, le vicende della cronaca e della storia. È un uomo che vive isolato dagli uomini ma non dal mondo, che durante giornate che sembrano scorrere lentissime continua ad ascoltare la radio e a leggere quotidianamente il «Corriere», da cui ricava spunti per le sue riflessioni e divagazioni, dallo scandalo Lockheed («i giorni dell'antilope furono tormentosi» [XIV]),<sup>160</sup> alla notizia che «Scienziati tedeschi appostati / hanno scoperto che all'aquila / basta un colpo di becco per decapitare /

---

<sup>159</sup> R. CREMANTE, *Introduzione a La casa di Olgiate e altre poesie*, cit., p. 7.

<sup>160</sup> Cfr. *i giorni dell'antilope furono tormentosi* [XIV], in E. MONTALE, *La casa di Olgiate e altre poesie*, cit., p. 17. Gianfranca Lavezzi spiega come in questa poesia Montale alluda allo scandalo Lockheed, «un clamoroso caso di corruzione politica che coinvolse l'Italia e altri paesi della Nato negli anni Settanta, relativo a una fornitura di aerei da trasporto (i C-130) da parte della omonima azienda aeronautica statunitense»; cfr. G. LAVEZZI, *Note a La casa di Olgiate e altre poesie*, cit., p. 80. Tra gli uomini politici coinvolti c'era anche l'ex ministro della Difesa Mario Tanassi, che fu condannato nel processo conclusosi il 1° marzo 1979; colui che invece, nel carteggio privato dei massimi dirigenti della Lockheed, usava il nome in codice «Antilope Cobbler», riuscì a mantenere nascosta la sua identità. La presunta data di composizione della poesia è da collocare tra il 26 e il 29 aprile 1976.

l'adultera» [LV].<sup>161</sup> Non mancano naturalmente i tratti dell'ironia e dell'autoironia, tipici del profilo intellettuale dell'ultimo Montale e che qui si colorano di un amaro sarcasmo. Basti pensare a *La parata militare* [IV], in cui ad essere oggetto dell'ironia montaliana è il ministro Tanassi, irrigidito in una parata militare e ribattezzato Canazzi e poi Canazzo: «Credo che chi ha forbito le sue ciarpe / abbia raggiunto il summit, il cacume / del suo epistème, né può chiedere altro» (vv. 5-7).<sup>162</sup> Ma il poeta non sembra aver maggior riguardo neppure per se stesso se, dopo aver ricevuto nel 1967 la nomina a senatore a vita, ricorda in una poesia del 1969 che «Caracalla / nominò senatore il suo cavallo»,<sup>163</sup> e in una lettera a Gianfranco Contini del 1973 si autodefinisce «il cavallo di Caracalla»,<sup>164</sup> ripetendo la confusione fra gli imperatori Caracalla e Caligola. Talvolta l'autoironia, quella dote che purtroppo mancò a Giovanni Pascoli, come si legge nel distico a lui intitolato,<sup>165</sup> si mescola con l'ironia, come nella poesia del 1976 dedicata a Bibe di Ponte all'Asse, l'oste già immortalato in una lirica de *Le occasioni* e ora chiamato in causa perché forse andrà in galera «per avere servito

---

<sup>161</sup> Cfr. *Scienziati tedeschi* [LV], *Ivi*, p. 62. Il poeta si riferisce ad un curioso e crudele esperimento messo in pratica da un naturalista tedesco durante l'osservazione di un nido di aquile. Dall'episodio egli aveva tratto ispirazione per una breve prosa apparsa sul «Corriere d'Informazione» del 5-6 marzo 1952, *Sterminio di aquile* (ora in E. MONTALE, *Prose e racconti*, cit., pp. 909-910): «l'aquila maschio lasciava il nido all'alba e tornava all'ora del tramonto con regolarità da impiegato "di ruolo", reggendo tra le ugne uno "spezzatino" più o meno ghiotto per la moglie ed i figli; [...] in sua assenza l'aquila moglie riceveva visite da un falco reale biondo e di grosse dimensioni. Verso le tre del pomeriggio il falco si congedava e l'aquila femmina volava a un vicino laghetto dove compieva un'accurata abluzione per togliere dalle sue penne l'odore dell'ospite desiderato». Il naturalista decise allora di far prosciugare lo stagno per vedere cosa sarebbe successo, e così: «alle tre e mezzo, partito il falco, l'aquila femmina volò al laghetto, lo trovò asciutto e si abbandonò a una violenta crisi di disperazione. Il tempo stringeva e probabilmente altri laghi a breve distanza non esistevano. La colpevole rivolò al nido, dove il marito la raggiunse ghermendo tra gli artigli un *Irish Stew* di promettente qualità. Fu un attimo. Il naturalista vide il maschio lasciare la preda, strofinare il collo sulla compagna e spiccare di nuovo il volo. Volò altissimo, il maschio, divenne un punto nero nell'azzurro; e poi dall'alto s'avventò in picchiata e con un solo colpo decapitò l'adultera». In un'intervista rilasciata a Domenico Porzio nel 1977, Montale raccontava la storia dell'aquila, dicendo di averla vista «tutta ripresa dal vero» in un documentario televisivo «realizzato da pazientissimi scienziati tedeschi» (cfr. «L'Espresso», a. XXIII, n. 40, 9 ottobre 1977, p. 145). La storia dell'aquila fedifraga torna inoltre in una successiva intervista a Porzio ne «La Repubblica», 17-18 giugno 1979 (poi ristampata sulla «Nuova Antologia» del luglio-settembre 1979, pp. 234-235).

<sup>162</sup> Cfr. *La parata militare* [IV], *Ivi*, p. 7.

<sup>163</sup> Cfr. *Non so se quello che annuso* [II], *Ivi*, p. 5.

<sup>164</sup> E. MONTALE, *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi 1997, p. 254.

<sup>165</sup> Cfr. *G. Pascoli* [XI], in E. MONTALE, *La casa di Olgiate e altre poesie*, cit., p. 14.



agli avventori / salmi di pantegane» (vv. 1-2): forse solo per questo, considera sarcasticamente il poeta, il suo nome «galleggerà fino a tarda sera» (v. 8).<sup>166</sup>

Altro tema dai molteplici riflessi nella poesia dell'ultimo Montale, e che dunque trova spazio anche in questi versi, è quello delle scoperte scientifiche e tecnologiche, legato all'importanza che esse assumono nella vita dell'uomo contemporaneo; l'atteggiamento del poeta è quello di un marcato scetticismo di fronte all'ottimismo della scienza, non mancando di sottoporre a procedimenti ironici e caricaturali le certezze degli scienziati, compresi i cultori delle scienze umane. Il giudizio più amaro e irriguardo è però, forse, quello che Montale riserva a uno dei temi più cari alla fisica contemporanea, quello dei buchi neri, di cui «si parla e straparla».<sup>167</sup> Tutto porta ad una sorta di nichilismo che talora si colora di toni apocalittici, unendosi ad uno scetticismo radicale che non risparmia nessuna scienza, nessun sistema di sapere e nessuna prospettiva ideologica. Tuttavia, oltre che al clamore del presente, lo sguardo del poeta non cessa di volgersi anche verso il passato, le cui immagini tornano spesso e volentieri a popolare la sua mente, dal «cagnuolo Galiffa»,<sup>168</sup> alle vecchie amicizie e incontri di un tempo (Ezra Pound o Charles Singleton), fino ai fantasmi femminili della sua poesia e biografia, che pur appartenendo ad altre stagioni, vengono rivitalizzati e tornano ad essere imperiosi (Clizia e Mosca).

Ancor più delle tematiche affrontate, il vero problema dei testi apparsi nel 2006 ne *La casa di Olgiate e altre poesie* riguarda, però, la loro effettiva natura. Si tratta, senza dubbio, di poesie notevolmente diverse da quelle pubblicate in precedenza da Montale, e caratterizzate, abbiamo visto, da un'intonazione sentenziosa, breviloquente ed epigrammatica, che le avvicina, anche da un punto di vista più strettamente metrico e linguistico, ai componimenti editi nelle ultime raccolte, in particolare nel *Quaderno di quattro anni* e in *Altri versi*. Considerato inoltre, come si è già tentato di segnalare, che in alcuni specifici casi l'autore scelse volontariamente di non renderle note, allo studioso e al lettore delle carte montaliane si pone adesso il problema della loro valutazione. Come alcuni interpreti hanno già cercato di rilevare, potrebbe semplicemente trattarsi di varianti d'autore, oppure, per seguire il suggerimento recentemente offerto da

---

<sup>166</sup> Cfr. *Per avere servito agli avventori* [X], *Ivi*, p. 13.

<sup>167</sup> Cfr. *Si parla e straparla* [XXVII], *Ivi*, p. 32.

<sup>168</sup> Cfr. *Nessuno ha mai visto in viso* [XIX], *Ivi*, p. 24.

Rosanna Bettarini nel suo *Retrosceca montaliano di "Altri versi"*,<sup>169</sup> di una sorta di "ipotesti" «dagli sviluppi talora imprevedibili e dagli esiti strutturali e formali tanto distanti dal punto di partenza da renderlo talora irriconoscibile».<sup>170</sup> I curatori del volume hanno invece preferito considerarli come veri e propri testi, dotati di un sufficiente grado di autonomia, di una parvenza, almeno, di fisionomia propria, e pertanto degni di essere inseriti in una raccolta di versi compiuta ed organizzata. Nello specifico, all'interno di questo studio, dopo un'attenta analisi dei singoli componimenti e un tentativo di stabilire legami intertestuali tra essi e le poesie pubblicate in vita, soprattutto, ma non solo, nelle ultime raccolte, si crede di doverli classificare come studi preparatori, come spunti di riflessione, quasi alla stregua di appunti, che hanno trovato compiutezza e forma concreta nelle poesie del *Quaderno di quattro anni* e in *Altri versi*, senza trascurare ovviamente *Satura* e i *Diari del '71 e del '72*. Brani, insomma, di stesura provvisoria dei componimenti inseriti nelle raccolte del "terzo" e del "quarto" tempo della poesia di Montale, e che devono essere classificati in quelli che la moderna filologia d'autore definisce materiali preparatori.

Un'ulteriore conferma alla nostra tesi ci è inoltre fornita dalla datazione. Sappiamo, infatti, che la composizione di questi testi deve essere collocata tra il 1969 e il 1980, ovvero negli anni della stesura del *Quaderno* e di *Altri versi*, oltre che delle poesie del tanto contestato *Diario postumo*, scritto nel decennio 1969-1979. L'esame dei singoli componimenti ci mostra, però, che tra essi e le ultime raccolte c'è una vicinanza, oltre che cronologica, sostanziale, messa in luce dal loro studio metrico e linguistico, oltre che dai temi e motivi che li caratterizzano. In particolare Rosanna Bettarini – nel suo studio al quale da adesso in poi si farà spesso riferimento – ha cercato di evidenziare la coincidenza tematica che si instaura tra varie poesie di *Altri versi* e parecchi di questi testi inediti, tra i quali, per esempio, si possono sin da ora segnalare *C'è chi vive con un piede di là* e *Una zuffa di gas*, veri e propri ipotesti delle poesie *Sono passati trent'anni, forse*

---

<sup>169</sup> R. BETTARINI, *Retrosceca montaliano di "Altri versi"*, «Studi di filologia italiana», LXIII (2005), pp. 333-395; poi raccolto in *Scritti montaliani. Raccolti per iniziativa della Società dei Filologi della Letteratura Italiana*, a cura di Alessandro Pancheri, introduzione di Cesare Segre, Firenze, Le Lettere 2009. I riferimenti allo studio di Rosanna Bettarini si baseranno, d'ora in poi, sulla prima pubblicazione.

<sup>170</sup> R. CREMANTE, *Introduzione a La casa di Olgiate e altre poesie*, cit., p. 9.

*quaranta* e *Se l'universo nacque*: versi, insomma, che sembrerebbero gettare una nuova luce «sull'operoso *backstage* di *Altri versi*».<sup>171</sup>

Giunti a questo punto dello studio, una precisazione si rende però necessaria. Nonostante si tratti spesso di poesie coeve, i nuovi testi de *La casa di Olgiate e altre poesie* mostrano una certa diversità di toni e motivi rispetto ai componimenti del *Diario postumo*, i quali, pur partecipando dell'intonazione bassa, prosastica, comico-satirica, che è propria delle ultime raccolte montaliane, offrono le nuove immagini della donna-angelo, della natura in fiore, degli incontri con gli amici, riflettendo quindi «momenti di uno stato d'animo più sereno».<sup>172</sup> I testi inediti della raccolta mondadoriana del 2006 non vanno invece a costituire una nuova stagione poetica, ma, al contrario, nella denuncia di una condizione di estrema solitudine, come nell'intonazione epigrammatica e sentenziosa, si allineano, appunto, alle poesie dell'ultima produzione e, insieme ad esse, ci fanno sentire la voce triste e stanca del poeta sul finire della sua vita. Ecco perché, a questo punto della disamina, sarebbe anche opportuno domandarsi, come giustamente hanno già fatto altri interpreti, se questi testi inediti del poeta *senex* contengano effettivamente qualcosa che risulti, nella sostanza, inedito, un qualche barlume di novità, e se, di conseguenza, sia opportuno promuoverli a "libro", «se da un libro ci si aspettano integrazioni dell'identità di un poeta»,<sup>173</sup> soprattutto di un poeta *senior*, quale Montale, a questo punto della sua vita, si compiaceva di essere.

Da ultimo, prima di procedere all'analisi dei singoli componimenti, sembra utile fornire qualche precisazione circa la lingua e la metrica delle liriche in questione. Si tratta, appunto, di poesie brevi o brevissime, dai due ai ventidue versi, tra i quali non sono molti gli endecasillabi e i settenari, i versi classici tipici della prima produzione, mentre abituali e numerosi risultano i versi lunghi, di quattordici, quindici, sedici sillabe, anche sdruciolli e tronchi, alternati a versi brevi e brevissimi, di due, tre, quattro sillabe. Il ritmo metrico è invece poco percepibile, dato che le rime sono rare e rarissime le assonanze.

Quanto alla lingua, essa ci appare diversa e lontana da quella letteraria delle prime raccolte. I termini letterari («cacume», «epistème», «coniugio», «lucori», «eslege») sono rari e l'uso abituale di francesismi («cendrier», «et pour causes»,

<sup>171</sup> R. BETTARINI, *Retrosceca montaliano*, cit., p. 340.

<sup>172</sup> A. BENEVENTO, «*La casa di Olgiate e altre poesie*», cit., p. 144.

<sup>173</sup> Si veda quanto affermato da S. RAMAT, *Montale. La bufera in un bicchier d'acqua*, cit., p. 22.

«l'art nouvô»), anglismi («identikit», «bow-window»), latinismi («rebus», «cogito») ha più la funzione di abbassare che di alzare il tono del discorso. Risultano, invece, frequenti e caratterizzanti le parole della vita pratica («asciugamani», «accendi sigari», «zabaione»), i termini popolari («balle», «puzzonata», «perbacco»), i conii lessicali inventivi («gallozoppo», «pallista»), i numeri ridotti a cifre («4.50», «7, 7½», «2»), le espressioni gergali («andate a farvi f.»).<sup>174</sup> Si tratta, insomma, della lingua di una poesia che tende alla prosa e che si addice a testi che hanno l'andamento degli epigrammi e quasi degli appunti.

Fornite queste indicazioni preliminari, la seconda fase del lavoro sarà allora rivolta a rintracciare i più importanti nuclei tematici e le più indicative immagini poetiche (compresi i casi di autocitazione, di norma con valore degradato) presenti in questi brevi testi inediti, per andare subito dopo a dimostrare come essi costituiscano soltanto uno spunto riflessivo di un discorso più ampio articolatosi nelle raccolte della produzione più tarda. Faranno eccezione solo alcuni componimenti, dotati – si vedrà – di un sufficiente grado di autonomia. Allo scopo invece di evitare inutili forzature, si rinuncerà a prendere in considerazione ciascuna delle cinquantasei liriche di cui la raccolta si compone: in alcuni casi, infatti, non solo i testi appaiono privi di immagini degne di rilievo, ma costituiscono soltanto l'annotazione di un rapido pensiero registrato fugacemente dal poeta. Infine, quanto alla descrizione dei fogli del *QP* e del *QBF* che ci hanno trasmesso i testi, essa verrà riportata solo se necessaria a seguire meglio l'evoluzione di alcune specifiche immagini poetiche; per tutti gli altri casi, si rinvia direttamente al lavoro portato brillantemente a termine da Gianfranca Lavezzi e riscontrabile nella sezione delle *Note* dell'edizione mondadoriana.

---

<sup>174</sup> La stessa reticenza si trova in *Un sogno, uno dei tanti (Quaderno di quattro anni)*: «senza sentirmi dire vada a farsi f-» (v. 22).

*Non so se quello che annuso [II]*

- Non so se quello che annuso  
sia odore di sangue o di stalla.  
3 È un ricordo di scuola? Caracalla  
nominò senatore il suo cavallo.

La poesia ci è trasmessa da un foglio recante il testo dattiloscritto, datato «24/4/69», di *Cielo e terra* (inserita poi in *Satura II*); di seguito, ma con margine sinistro molto più ampio, si trova una prima redazione dattiloscritta della quartina. Sul margine sinistro si collocano invece due successive redazioni manoscritte in biro blu, la prima delle quali è cassata con un tratto verticale, mentre la seconda (che sopra abbiamo riprodotto a testo) non è cassata e reca la data «2/6/69». Riportiamo qui di seguito la redazione dattiloscritta e quella manoscritta cassata:

- Non so se questo che annuso  
sia odore di fiori o di stalla.  
3 O un ricordo di scuola: Caracalla  
che ha fatto senatore il suo cavallo.

- Talvolta sento [*da* Talvolta / sento]  
attorno a me odore di sangue o forse  
solo di stalla.  
È un ricordo di scuola? Caracalla  
5 nominò senatore il suo cavallo.

L'invenzione del «cavallo di Caracalla», l'immagine di cui adesso si proverà a seguire lo sviluppo e l'evoluzione, nasce in questo fulmineo epigramma, probabilmente composto a seguito dell'esperienza parlamentare di Montale, nominato senatore a vita il 13 giugno 1967 dal presidente della repubblica Giuseppe Saragat. Sulla scorta di una vaga reminiscenza scolastica, il poeta si paragona al cavallo che un antico imperatore romano aveva innalzato alla dignità di senatore. La stessa immagine tornerà in una lirica del *Diario del '72*, intitolata, non a caso, *Il cavallo*, e risalente, secondo tutti i testimoni e l'indice, al 3 gennaio 1972. Ai fini di un migliore raffronto tra la poesia del *Diario* e l'epigramma che dovrebbe averla ispirata, pare opportuno trascrivere il testo della prima:

Io non sono il cavallo  
di Caracalla come Benvolio crede;  
non corro il derby, non mi cibo di erbe,  
non fui uomo di corsa ma neppure  
5 di trotto. Tentai di essere  
un uomo e già era troppo  
per me (e per lui).

La lirica sembra essere stata generata dalla polemica con Pier Paolo Pasolini, severo recensore, su «Nuovi Argomenti», n. 21, gennaio-marzo 1971, di *Satura*, un libro «tutto fondato sulla naturalezza del potere», all'ombra del quale «il narcisista così ben controllato che dice “io”» viveva «le sue avventure oraziane». <sup>175</sup> Si trattava, come è noto, di una polemica più ideologica che letteraria, dato che Montale, secondo Pasolini, aveva dimostrato in quel suo quarto libro sfiducia nella storia e nella poesia, suicidandosi da poeta e giungendo ad un «esito reazionario e quasi teppistico». <sup>176</sup>

Per sfiducia nella storia e nella poesia, il vecchio Montale ha gettato la maschera – quella sua maschera meravigliosa e inimitabile – e ha fatto lo scherzo di mostrarsi com'è: è uscito dal romanzo e è entrato nella cronaca. In conclusione, egli avrebbe compiuto quell'operazione di moda che viene chiamata trionfalmente dissacrazione. <sup>177</sup>

Ma le argomentazioni pasoliniane prendevano di mira anche la presunta perfetta integrazione di Montale nel potere, un ambiente nel quale, a suo parere, il poeta degli *Ossi* sembrava trovarsi perfettamente a proprio agio; e non a caso la recensione si chiudeva con una nota al testo velenosamente allusiva:

Immaginare Montale nella Sala degli Orazi e dei Curiazi in Campidoglio, tra il presidente della Corte Costituzionale Branca, il presidente del Consiglio onorevole Colombo, il cardinale vicario di Roma Dall'Acqua, il Ministro della Marina Mercantile senatore Mannironi, non è un'epifania dell'inesistente storia? Intendiamoci: Montale fa benissimo, se gli piace, a stare nella Sala degli Orazi e dei Curiazi: non si sa mai dove la vita coltivi la sua grazia! Ma perché negare che anche il potere ha una sua storia, e che questa non è un'illusione solo delle opposizioni? <sup>178</sup>

Subito si noterà come ne *Il cavallo* a rivolgere determinate accuse al poeta sia, al di qua della soglia del testo, il personaggio di «Benvolio», il confidente di Romeo

---

<sup>175</sup> P. P. PASOLINI, *Satura*, «Nuovi Argomenti», 21 (gennaio-marzo 1971), pp. 17-21: 20.

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

<sup>178</sup> *Ivi*, pp. 20-21.

Montecchi nella celeberrima tragedia *Romeo and Juliet* di W. Shakespeare. Tuttavia, il contenuto di questo epigramma apologetico sembra suggerirci che dietro la maschera del personaggio shakespeariano si nasconda, in realtà, lo stesso Pier Paolo Pasolini, come del resto già era accaduto in precedenza per quel «Malvolio» della commedia *Twelfth Night* contro il quale Montale si era scagliato in due poesie del *Diario del '71*, *Dove comincia la carità* e, appunto, la *Lettera a Malvolio*. Lo scontro Pasolini-Montale aveva dunque radici più antiche e profonde: i due autori si stavano infatti prendendo di mira sin da prima del 1971, e la recensione del poeta friulano a *Satura* era stata solo il *casus belli* che aveva fatto esplodere in modo spettacolare una tensione neanche troppo sotterranea. Già in una prosa del 1961, Montale se la prendeva infatti con tutti coloro che facevano «mercato, e vantaggioso mercato, dell'equivoco in cui vivono», volendo «distruggere tutti e tutto», ma traendo comunque «buon partito» da una situazione detestata.<sup>179</sup> Anche se sembra difficile che a quell'altezza cronologica la polemica fosse rivolta specificamente e unicamente a Pasolini, con il passare degli anni la reciproca antipatia si approfondì, e nel 1965 fu proprio Pasolini a declinare l'invito a partecipare al numero speciale di «Letteratura» dedicato a Montale, spiegandone così le ragioni in una lettera ad Alessandro Bonsanti: «Devo scusarmi con Lei per il mio doppio no a Letteratura. Ma per quel che riguarda Montale, mi sarebbe dispiaciuto sia essere ipocrita sia essere sincero: è da due o tre anni che Montale non mi ispira molta simpatia (pure restando immutata la mia ammirazione per la sua poesia)».<sup>180</sup> Infine, a seguito della comparsa sul *Diario del '71* (nell'edizione Scheiwiller, Milano 1971) sia di *Dove comincia la carità* sia

<sup>179</sup> E. MONTALE, *Il mercato del nulla*, in ID., *SMA*, cit., p. 268 (prima in *Auto da fè. Cronache in due tempi*, Milano, Il Saggiatore 1966).

<sup>180</sup> P. P. PASOLINI, *Lettere. 1955-1975*, con una cronologia della vita e delle opere. A cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi 1988, p. 585. Per tutti gli altri interventi di Pasolini su Montale anteriori a *Satura*, si segnalano P. P. PASOLINI, *Pascoli e Montale. Note sulle prime poesie degli "Ossi di seppia"*, «Libertà», 19 maggio 1946; poi ampliato col titolo *Pascoli e Montale*, «Convivium», XVI (1947), pp. 199-205 (poi in *Il portico della morte*, a cura di Cesare Segre, Roma, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini 1988, pp. 5-13, in *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*, a cura di Marco A. Bazzocchi, Torino, Einaudi 1993, pp. 222-229 e in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, Milano, Mondadori 1999, pp. 271-281) e P. P. PASOLINI, *Stoicismo e protesta di Montale*, «Il Punto», I, 20 (13 ottobre 1956) (poi *Montale*, in *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti 1960, pp. 295-298 [con data 1957] e in *Passione e ideologia (1948-1958)*. Saggio introduttivo di Cesare Segre, Torino, Einaudi 1985, pp. 256-259; poi in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, Milano, Mondadori 1999, pp. 1027-1031).

della sopraccitata *Lettera a Malvolio*, Pasolini rispondeva a Montale con la pubblicazione su «Nuovi Argomenti», n. 27, maggio-giugno 1972, di una collana di quattro epigrammi composti contro il suo avversario, all'interno di una silloge intitolata «Οὔτις».<sup>181</sup> Non sembra quindi un caso che la *Lettera a Malvolio*, uno dei più notevoli documenti politici della poesia montaliana, si configuri come una delle tante mozioni di replica di cui il vecchio Montale sceglieva di avvalersi; come del resto non desta stupore il fatto che alcuni critici vi abbiano ravvisato una sorta di “risposta” senza “botta”, considerando le numerose affinità tematiche e argomentative che la *Lettera* condivideva in particolare con *Botta e risposta I e III* di *Satura*.<sup>182</sup>

Dopo la doppia apostrofe a «Malvolio» della prima sezione del *Diario*, nell'epigramma *Il cavallo* Montale convocava dunque, come già rilevato, un personaggio preso in prestito dal teatro shakespeariano, correggendo però e sostituendo al maggiordomo della *Twelfth Night* l'amico e confidente di Romeo Montecchi, «Benvolio»: «uguale la provenienza culturale da Shakespeare [...], antonimico il nome-*senhal* e il relativo contenuto sèmico (malevolenza vs benevolenza)».<sup>183</sup> Se si prende, però, in esame l'apparato critico de *L'opera in*

---

<sup>181</sup> P. P. PASOLINI, *Οὔτις*, «Nuovi Argomenti», 27 (maggio-giugno 1972), pp. 146-150.

<sup>182</sup> Si veda, per esempio, quanto affermato da F. CROCE, *Storia della poesia di Eugenio Montale*, cit., pp. 90-91. Sulla polemica Pasolini-Montale, si vedano inoltre altri contributi critici: M. GRAZICH, *Montale e Pasolini: polemica d'autore*, «Nuova Secondaria», XVI, 6 (1999), pp. 53-56; F. RICCI, *Tra poeti: il caso Pasolini-Montale*, «Studi e problemi di critica testuale», 61 (2000), pp. 143-155; R. MOSENA, *Quel guastafeste di Pasolini*, in *Un sordo sottobosco dove tutto è natura*. Atti della Giornata di Studi nel trentennale della morte di Pier Paolo Pasolini, Sabaudia, 5 dicembre 2005, Roma, Azimut 2007, pp. 191-193 (poi *Montale e quel guastafeste di Pasolini*, in *Proteso a un'avventura. Scritti montaliani e liguri*, Roma, Edizioni Nuova Cultura 2009, pp. 53-57); F. LIOCE, “Io non l'ho mai detto”: un'allusione omofoba di Montale nella querelle con Pasolini, «Poeti e poesia», 14 (agosto 2008), pp. 147-173.

<sup>183</sup> P. V. MENGALDO, *La «Lettera a Malvolio» [1977]*, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi 1987, pp. 275-305: 291. Il nome di «Benvolio» ritornerà ne *Il mio ottimismo (Diario del '72)*, formando un dittico che risponde a quello dei due testi a «Malvolio» del *Diario del '71*. Secondo diversi commentatori, tra cui Mengaldo (P. V. MENGALDO, *Montale critico di poesia*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di M. A. Grignani e R. Luperini, Roma, Laterza 1998, pp. 213-237: 219), il *nom de plume* si riferisce, sia pure indirettamente, ancora a Pasolini. Una nota di Montale (in E. MONTALE, *Poésies*, traduzione e introduzione di Patrice Angelini, in collaborazione con Louise Herlin e Georges Brazzola, Paris, Gallimard 1966, p. 261) insinua una certa differenza tra i due interlocutori: «Bienveux (*Benvolio*) serait plus bienveillant que... Mauveux (*Malvolio*)», ma un passo dell'intervista Giudici (G. GIUDICI, *Nell'«armistizio meteorologico» [1971]*, in *La letteratura verso Hiroshima*, Roma, Editori Riuniti 1976, pp. 278-281: 280) sembra attenuare le distinzioni: «in Shakespeare, d'altronde c'è anche Benvolio, personaggio, però, tutt'altro che benevolo». Secondo Francesca Ricci, sotto il fuoco della polemica montaliana, si celavano, invece, differenti aspetti ideologici riferiti alla medesima persona: «se non proprio Pasolini, almeno la stessa immagine di intellettuale



*versi*, subito si noterà come il nome di «Benvolio» del v. 2 fosse stato preceduto dalla variante «Malvolio», ad ulteriore riprova che dietro il nome del personaggio tornava a nascondersi lo stesso Pier Paolo Pasolini. Ad essere curiosa era però, soprattutto, la metafora di cui il poeta si serviva per difendersi dalle accuse a lui rivolte («non fui uomo di corsa ma neppure / di trotto», vv. 4-5), anche se comprensibili potevano apparire le ragioni della sua scelta: il senatore Montale chiamava infatti in causa il suo “collega” *Incitatus*, il cavallo che, secondo una leggenda, l'imperatore Caligola – e non Caracalla come si legge nel testo – aveva nominato senatore. Le ragioni, di ordine fonico-ritmico, dell'inedito falso storico erano spiegate dal poeta nelle note allestite per la traduzione francese del *Diario* del 1979: «Ce n'était pas Caracalla [...] mais Caligula [...] qui, devenu fou, nomma sénateur romain son cheval: j'ai choisi Caracalla qui contenait déjà les mots cavallo [...] et *caracollare*»,<sup>184</sup> confermando un'intuizione che era già stata di Oreste Macrì: «Cerca di persuadere Benvolio e Caracalla che non è buono a nulla, è un brocco [...], insomma che non è neppure un CAVALLO e che non \*CARACOLLA». <sup>185</sup> Nei confronti del Potere, rappresentato da «Caracalla», probabilmente simbolo di un Parlamento degenerato in senso dispotico, e di fronte ad un «Senato di non-uomini, di cavalli da derby, da corsa, da trotto, caracollanti ecc., baciati sul muso dal Tiranno»,<sup>186</sup> l'«uomo» Montale rivendicava, dunque, la propria inappartenenza («Io non sono il cavallo / di», vv. 1-2); egli non è un uomo «di fede», preziosa variante di quel «di corsa» del v. 4:<sup>187</sup> è cioè estraneo al dogmatismo sia cattolico sia comunista, a quelle «due chiese» che in *Botta e risposta III, II* venivano evocate al v. 53. Indifferente alle dinamiche ambiziose e arriviste della competizione politica («non corro il derby», v. 3)<sup>188</sup> e alla pratica

---

falsamente (nell'ottica di Montale, certo) *engagé*» (F. RICCI, *Guida alla lettura di Montale, Diario del '71 e del '72*, Bologna, Carocci 2005, p. 228).

<sup>184</sup> Questa nota alla traduzione francese della poesia (E. MONTALE, *Carnets de poésie: poèmes épars*, Paris, Gallimard 1979) è riportata nell'edizione commentata dei *Diari* a cura di M. Gezzi (E. MONTALE, *Diario del '71 e del '72*, edizione a cura di Massimo Gezzi, cit., p. 247).

<sup>185</sup> O. MACRÌ, *L'«improprietas» tra sublimità e satira nella poesia di Montale (con un'appendice sul questionario Guarnieri)* [1977], in *La vita della parola*, cit., pp. 362-367: 362. A questo proposito, si osservi il gioco delle allitterazioni e delle assonanze-consonanze della poesia: CAvallo-CARacalla, CORro-CORsa (con figura etimologica), derby-erbe, crede-erbe-essere, Trotto-Tentai-Troppo, neppure-troppo.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> Cfr. apparato critico, in E. MONTALE, *OV*, cit., p. 1085.

<sup>188</sup> Si veda anche *Xenia II, 13 (Satura)*: «Non siamo stati cavalli, i dati dei nostri ascendenti / non sono negli almanacchi [...]» (vv. 5-6). Per contrasto, cfr. invece E. MONTALE, *Auto da fé, La ruota della fortuna*, in ID., *SMA*, cit., p. 69, a proposito della “gara” a suo tempo corsa da

del compromesso opportunistico («non mi cibo di erbe», v. 3), il poeta ribadiva energicamente, anche attraverso l'uso di un forte *enjambement*, il suo «essere / un uomo» (vv. 5-6), il primato dell'istanza etica nei confronti della sfera pubblica: «io credo che l'uomo abbia dei doveri, delle responsabilità, che gli sono dettati da un sentimento morale. E credo che questo sentimento possa sopravvivere ai trasformismi religiosi e filosofici».<sup>189</sup> È così che l'«uomo» Montale cercava di ribadire ma soprattutto di riepilogare il proprio programma di vita, seppur ormai adempiuto e in via di esaurimento («fui», v. 4, «tentai», v. 5): come il suo agguerrito interlocutore, egli ha cercato di distinguersi dalla «fauna umana»<sup>190</sup> e di restare fra gli uomini, ossia di «conservare la decenza, le regole della carità, l'amore, che è la più grande forza della vita».<sup>191</sup>

Alla luce di queste ultime considerazioni, sembrerà ora evidente, al lettore delle carte montaliane, come la lirica *Il cavallo* trovi il suo spunto preparatorio proprio nell'epigramma del 1969: una poesiola dal sapore amaro-sarcastico, che continua ad unirsi a quella cifra ironica che il poeta non risparmia mai neppure a se stesso, se nella già citata lettera del febbraio 1973 a Gianfranco Contini egli continuava ad autodefinirsi «il cavallo di Caracalla», peraltro perseverando nell'errore dell'imperatore: «Ti abbraccio con tutta la mia gratitudine. Il cavallo di Caracalla manda il suo nitrito a te e alla direttissima Marg.».<sup>192</sup> Intento del poeta – a questo punto apparirà chiaro – era dunque quello di scagliarsi contro gli ambienti del Potere, cui apparteneva l'odore di «sangue»<sup>193</sup> o «stalla» che egli affermava di sentire, nonché quello di dimostrare come tra il «dapprima» fascista e il «dopo» democratico vi fosse, in realtà, una sostanziale continuità. Del resto il lessema «stalla» era presente anche in una lirica di *Satura, Botta e risposta I, II*, in

---

Mussolini e Amendola: «Erano entrambi due buoni puledri in partenza, due *cracks*: chi avrebbe passato primo il traguardo? In seguito il nostro uomo non ebbe dubbi: optò per il cavallo vincente».

<sup>189</sup> Cfr. *Int. Baldini* (R. BALDINI, *La poesia e il resto*, intervista a E. M. 1971), in E. MONTALE, *SMA*, cit., p. 1709.

<sup>190</sup> E. MONTALE, *Sulla Via Sacra*, in ID., *Prose e racconti*, cit., p. 483.

<sup>191</sup> Cfr. *Int. Stajano* (C. STAJANO, *Il profeta dell'Apocalisse*, intervista a E. M. 1964), in E. MONTALE, *SMA*, cit., p. 1635.

<sup>192</sup> E. MONTALE, *Eusebio e Trabucco*, cit., p. 254.

<sup>193</sup> Nella prima redazione dattiloscritta della quartina, la parola «sangue» era sostituita dalla variante «fiori» (v. 2), subito soppiantata nella redazione cassata con tratto verticale.

riferimento alle «stalle d'Augia»<sup>194</sup> (v. 3), dove il poeta dichiarava di essere stato gettato «dall'adolescenza / per metà della vita» (vv. 1-2). L'allusione montaliana rimandava chiaramente al regime fascista, sotto il quale il poeta era stato costretto a vivere a partire dal termine dell'adolescenza e per altri vent'anni;<sup>195</sup> nella lirica di *Satura*, esso ci viene descritto come un regno infernale e fecale, fissato nell'immagine di una stalla-Lager, dai corridoi ingombri di feci e di letame, metafore trasparenti di sporcizia morale e indecenza: «Non vi trovai duemila bovi, né / mai vi scorsi animali; / pure nei corridoi, sempre più folti / di letame, si camminava male / e il respiro mancava; ma vi crescevano / di giorno in giorno i muggiti umani» (vv. 4-9).<sup>196</sup> Ma di «stalla» si tornerà non a caso a parlare anche nell'*incipit* della terza strofe della *Lettera a Malvolio*: «Ma dopo che le stalle si vuotarono / l'onore e l'indecenza stretti in un solo patto / fondarono l'ossimoro permanente / e non fu più questione / di fughe e di ripari» (vv. 17-21). Proprio come aveva sostenuto Riccardo Castellana a proposito di *Botta e risposta I, III*, anche qui, «nella rivisitazione montaliana», «le stalle diventano la prigione dell'Italia-fascista»;<sup>197</sup> e se nella lirica di *Satura* il «dopo» non risultava certo migliore del «prima» («Che senso aveva quella nuova / palta? e il respirare altre ed eguali / zaffate? e il vorticare sopra zattere / di sterco?», vv. 35-38), anche nella *Lettera a Malvolio* onore e decenza, i valori dell'Italia prefascista, risultano cancellati dalla società di massa, dove tutto è uguale e le differenze vengono abolite: «Era l'ora / della focomelia concettuale / e il distorto era il dritto, su ogni altro / derisione e silenzio» (vv. 21-24). Come si è tentato di mettere in luce, anche ne *Il cavallo* ci viene in effetti descritto un «dopo», ma i rituali e le logiche del Potere – un potere dal quale, contrariamente a quanto sostenuto dal Pasolini-«Benvolio», il poeta vuole tenersi ben distante – sono esattamente gli stessi.

<sup>194</sup> Secondo il mito, le stalle di Augia, figlio del Sole e re degli Epei, erano ingombre dello sterco di migliaia di buoi che nessuno puliva da trent'anni; sarebbe toccato ad Ercole, in una delle sue dodici fatiche, di ripulirle, deviando il corso del fiume Alfeo e inondando le stalle.

<sup>195</sup> Quando Mussolini assunse il potere, Montale aveva ventisei anni. Il personaggio di Augia è stato variamente identificato. L'interpretazione in chiave puramente storica si basa sull'identificazione di questa figura con Mussolini o Hitler. Alcuni commentatori hanno però giustamente osservato che ciò apparirebbe in contraddizione con l'invisibilità e il carattere stranamente schivo del misterioso personaggio, che al contrario del Duce non appare «mai» alla folla: «Lui non fu mai veduto» (v. 10).

<sup>196</sup> Come il «bosco umano» (v. 16) di *Personae separatae (La bufera)*, ma qui con un significativo abbassamento di tono, i «muggiti umani» del v. 9 divengono metafora di disumanizzazione, i lamenti e le espressioni della sofferenza di un'umanità vessata dalla violenza del regime fascista.

<sup>197</sup> E. MONTALE, *Satura*, edizione a cura di Riccardo Castellana, con un saggio di Romano Lupérini e uno scritto di Franco Fortini, Milano, Mondadori 2009, p. 10.

Lontano dai giochi di potere, il poeta auspica soltanto ad essere un «uomo», un'impresa che già era stata «troppo», per sé («e per lui»), v. 7.<sup>198</sup>

---

<sup>198</sup> Secondo O. Macrí, «“lui” si riferisce a Caracalla» (O. MACRÍ, *L'«improprietà» tra sublimità e satira nella poesia di Montale*, cit., p. 362). Sembra però di dover preferire l'interpretazione di F. Ricci, che collega il pronome al «benevolo-malevolo avversario» (F. RICCI, *Guida alla lettura di Montale*, cit. p. 230).

*E vennero da ultimo i diserbanti... [III]*

E vennero da ultimo i diserbanti...  
Ci scolliamo di dosso quest'orrenda  
3 pulizia. Anche una pulce  
potrebbe confortarsi. Siamo all'osso.

Il testo manoscritto che trasmette la poesia, dedicata al tema tanto caro all'ultimo Montale delle scoperte scientifiche, reca in calce la data del «21 luglio 73». Esso sembra essere strettamente correlato a un altro breve epigramma contenuto ne *La casa di Olgiate, Nel campo della scienza* [XXIX], in cui ancora una volta si riflette la ben nota professione di scetticismo e disincanto con cui il poeta dell'ultima stagione assiste ai rapidi e minacciosi progressi delle scienze:

Nel campo della scienza  
si fanno e si faranno  
infinite scoperte e invenzioni.  
Ma anche la pulce si rallegrò  
5 quando trovò la pelle dell'uomo. Quale  
mirabile veicolo di trasporto  
di sangue a sangue.

L'immagine della «pulce» fa però la sua prima comparsa in una lirica di *Satura I* del 21 ottobre 1968, *Gerarchie*, una vera esplosione linguistica ai limiti del *nonsense*. Una prima e superficiale lettura lascerebbe pensare a una beffa aperta e dichiarata alla ragione, condotta con gusto ludico e divertito; in realtà, dietro al *divertissement*, si nasconde una polemica nei confronti della società occidentale, che pur ambendo ad ordinare l'universo secondo schemi razionali, si mostra impotente di fronte alla sua complessità. Vale forse la pena riportarne il testo:

La polis è più importante delle sue parti.  
La parte è più importante d'ogni sua parte.  
Il predicato lo è più del predicante  
e l'arrestato lo è meno dell'arrestante.

5 Il tempo s'infutura nel totale,  
il totale è il cascame del totalizzante,  
l'avvento è l'improbabile nell'avvenibile,  
il pulsante una pulce nel pulsabile.

Con un incrocio tra poliptoto («pulsante-pulsabile») e paretimologia («pulsante-pulce»), unito alla voluta ambiguità della parola «pulsante» (“ciò che pulsa”, ma anche, semplicemente, “bottono”, “tasto”), il termine «pulce» del v. 8, in quella che sembra essere la sua prima occorrenza nel *corpus* poetico montaliano, designa semplicemente una frazione infinitesimale: ciò che pulsa, e che è quindi dotato di vita, costituisce solo una parte infinitamente piccola di ciò che potrebbe essere.

L’immagine torna ne *Il principe della Festa*, una lirica del *Diario del '72*, datata nell’indice 24 novembre 1972, forse però «da correggere in 24 settembre in base all’indicazione dei testimoni e all’Indice del dattiloscritto Forti (redazione definitiva), supponendo lo scambio nelle stampe tra i numeri romani IX (settembre) e XI (novembre)». <sup>199</sup> Riportiamo i versi centrali della poesia, in cui si afferma l’inadeguatezza dell’occhio-intelletto umano nei confronti di un concetto che sfugge alle sue capacità:

5        Se è vero che la pulce vive in sue dimensioni  
          (così ogni altro animale) che non sono le nostre,  
          se è vero che il cavallo vede l’uomo più grande  
          quasi due volte, allora non c’è occhio umano che basti.

In un rovesciamento dell’inno hölderliniano *Friedensfeier* (*La sfera della pace*), in cui «il Principe della Festa», *den Fürsten des Fests*, rivelava la propria natura cristica e di mediatore tra l’umano e il divino, il Dio montaliano, se c’è, sicuramente ignora il destino degli uomini. Nel testo tutto è ricondotto alla relatività delle dimensioni, e l’infinitamente piccolo e l’infinitamente grande si materializzano rispettivamente nelle immagini della «pulce» (v. 5) e del «cavallo» (v. 7). Giacomo Zazzaretta parla invece di «uno spunto di anatomia comparata» <sup>200</sup> funzionale alla relativizzazione delle facoltà visive e intellettive dell’uomo, allineato alla pulce e al cavallo. A questo proposito, interessanti sono le parole espresse dal poeta nel 1977 durante l’intervista Nascimbene, in cui peraltro torna la menzione della «pulce»:

Può darsi che l’uomo sia un particolare come una pulce. Conosce le tesi di Monod? L’uomo è nato sulla terra per caso, siamo i beneficiati di questo caso. Non so se Monod

---

<sup>199</sup> La nota è di R. Bettarini e G. Contini e si legge in E. MONTALE, *OV*, cit., p. 1095.

<sup>200</sup> G. ZAZZARETTA, *19 fogli del Diario del '71 e del '72 di Eugenio Montale*, Maestà di Urbisaglia, Cegna editori 1977, p. 103.

abbia ragione o torto. Non so se il Padreterno abbia fatto una specie di lotteria e abbia estratto il numero “vita”.<sup>201</sup>

Ma all’immagine della «pulce» è dedicata soprattutto *Le pulci* di *Altri versi I*, il cui anno di composizione, stando al dattiloscritto che ci ha trasmesso la poesia, è il 1974:

Non hai mai avuto una pulce  
che mescolando il suo sangue  
col tuo  
abbia composto un frappé  
5 che ci assicuri l’immortalità?  
Così avvenne nell’aureo Seicento.  
Ma oggi nell’età del tempo pieno  
si è immortali per meno  
anche se il tempo si raccorcia e i secoli  
10 non sono che piume al vento.

La lirica fa certamente riferimento a una celebre poesia di John Donne, *The Flea*, in particolare ai vv. 1-4: «Mark but this flea, and mark in this, / how little that which thou deny’st me is; / it suck’d me first, and now suks thee, / and this flea, our two bloods mingled bee».<sup>202</sup> A dimostrare l’interesse montaliano per il poeta inglese sarebbe un testo alternativo della poesia, anepigrafo e senza data,

---

<sup>201</sup> Cfr. *Int. Nascimbeni* (G. NASCIMBENI, *Non ama essere nella storia per qualche verso...*, intervista a E. M. 1977), in E. MONTALE, *SMA*, cit., p. 1729. Ma per la «pulce» si veda anche la recensione montaliana al racconto mimico *Allez-hop* di Berio-Calvino, rappresentato alla Fenice il 21 settembre 1959 e ora leggibile in E. MONTALE, *Prime alla Scala*, a cura di G. Lavezzi, Milano, Mondadori 1981; poi in ID., *SMA*, cit., p. 479: «C’è un domatore di pulci e una pulce che gli sfugge dalle mani, saltando tra i vari personaggi del pubblico».

<sup>202</sup> Cfr. J. DONNE, *Liriche sacre e profane. Anatomia del mondo. Duello della morte*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori 1983, p. 56; sulla presenza di John Donne nella poesia montaliana cfr. R. GIGLIUCCI, *Petrarchismo metafisico*, in *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti 2007, pp. 27- 56. L’immagine della «pulce» era però già presente in un sonetto di Ronsard, *Ha, seigneur dieu, que graces écloses* (negli *Amours* del 1553), in cui l’autore sognava di poter essere una pulce per mordere il seno della donna amata: «Hé, que ne sui-je puce! / La basoitant, tous les jours je mordroi / ses beaux tetins, mais la nuit je voudroi / que rechanger en homme je me pusse» (vv. 11-14). Ma anche T. Watson, in un sonetto amoroso, userà la stessa immagine della pulce «che gusta, come da una coppa, le bellezze della donna, e simboleggia il desiderio struggente nel raffigurarsi come un profumo bruciato in suo onore» (cfr. C. G. CECIONI, *Thomas Watson e la tradizione petrarchista*, Milano-Messina, Principato 1969, pp. 327-32). Infine, occorre citare il Rimbaud delle *Chercheuses de poux*, dove «la sublimazione ha luogo in una direzione mitica» (cfr. A. RIMBAUD, *Opere*, a cura di Ivos Margoni, Milano, Feltrinelli 1964, n. a p. 397; cfr. anche ID., *Opere complete*, a cura di Antoine Adam e Mario Richter, Torino, Einaudi-Gallimard 1992, pp. 184-185 e pp. 1059-1060).

trasmessoci da un altro dattiloscritto, che, assieme alla lirica in questione, contiene anche *Forse non era inutile...* e *Costrette a una sola le sue punte...*:

Mescolare il mio sangue col tuo  
come può fare la pulce  
(e fu la grande scoperta  
del reverendo John Donne)  
5 se fu una sbornia per il succhiatore  
e fama per il poeta,  
nulla per noi, 'materia prima', creta.<sup>203</sup>

Lo stesso riferimento a John Donne, «il monsignore delle pulci» (*Clizia dice*, v. 4), torna al v. 24 di *Poiché la vita fugge...* in *Altri versi II*: «Poi (sovente hai portato / occhiali affumicati e li hai dimessi / del tutto con le pulci di John Donne)» (vv. 22-24). Ma nell'ultima raccolta di Montale il poeta ricompare anche in un'altra poesia legata a Clizia, *Interno/esterno*: «[...] siamo insieme nella veranda / di "Annalena" / a spulciare le rime del venerabile / pruriginoso John Donne» (vv. 13-16). Del resto, lo stesso Donne era presente, nelle vesti di «poeta egregio», anche in una precedente variante ai vv. 5-6 di *Nel campo della scienza*: «La pulce stessa da un poeta egregio / lodata quale mezzo di trasporto».<sup>204</sup> Desunta evidentemente da Donne, come adesso appare chiaro, l'immagine della «pulce» che si serve del sangue umano come mezzo di trasporto, potrebbe essere apparsa per la prima volta nell'epigramma de *La casa di Olgiate*, in connessione però allo spinoso problema delle scoperte scientifiche: se nel campo della scienza si fanno e continueranno a fare «infinite scoperte e invenzioni» (v. 3), bisogna però tenere presente – osserva il poeta con intento volutamente ironico – che anche per la pulce costituì una vera e propria scoperta trovare nella pelle dell'uomo un «mirabile veicolo di trasporto / di sangue a sangue» (vv. 6-7). Del resto, la consueta marca ironica tipica dell'ultimo Montale non manca neppure in *Le pulci* di *Altri versi I*, di cui l'epigramma in questione potrebbe costituire – anche se non ne conosciamo, purtroppo, la data – un accurato studio preparatorio.

---

<sup>203</sup> Il testo ora si legge in E. MONTALE, *OV*, cit., p. 1144.

<sup>204</sup> Cfr. apparato critico, nelle *Note a La casa di Olgiate e altre poesie*, cit., p. 88.



## *La parata militare* [IV]

- Il ministro Canazzi si irrigidisce  
dinanzi a una bandiera o ad una lapide.  
Avrà altro per la testa l'infelice  
e in fin dei conti chi glielo fa fare.
- 5 E sarà poi davvero così disgraziato?  
Credo che chi ha forbito le sue ciarpe  
abbia raggiunto il summit, il cacume  
del suo epistème, né può chiedere altro.  
Ma lui non ne sa nulla e tanto meno
- 10 l'eccellente Canazzo. Dopo tutto  
chissà chi vorrebbe essere al suo posto.

La poesia, la cui datazione, secondo il foglio manoscritto che la trasmette, è da collocare al «19/X/74», è dotata di una sua autonomia. Ad essere oggetto dell'ironia montaliana è adesso il ministro della Difesa Mario Tanassi,<sup>205</sup> irrigidito in una parata militare e variamente nominato, nel testo, «Canazzi» (v. 1) e poi «Canazzo» (v. 10). Del componimento era stato lo stesso Montale a parlare in un passaggio dell'intervista rilasciata a Giulio Nascimbeni nel 1977:

Ho scritto anche una poesia in cui c'entra Tanassi: lo incontrai durante una colazione dall'allora presidente Saragat a Castelporziano. Nel mio inedito immagino Tanassi irrigidito davanti a un drappello di guardie che gli rendono gli onori. Ma è una poesia che considero assolutamente bocciata.<sup>206</sup>

Non a caso, nella parte inferiore del foglio che conserva il testo, dove una mano non autografa (forse della Gina) aveva annotato «mandata al D. Bonalumi», si trova un foglietto fermato con una graffetta, che reca in stampatello la dicitura «DA NON PUBBLICARE».

Assieme a «cacume» (v. 7), la parola «epistème» è tra i pochi termini letterari che si incontrano in questi brevi testi. Essa compare per la prima volta in una poesia di *Satura II, Piove*, la celebre parodia della dannunziana *Pioggia nel pineto*: «Piove sui nuovi epistèmi / del primate a due piedi» (vv. 41-42). Particolarmente in voga nella cultura degli anni Sessanta, la parola, di origine greca (gr. *epistème*), indica la “conoscenza”, e viene introdotta nel lessico

<sup>205</sup> Mario Tanassi fu ministro della Difesa dal 1970 al 1974. Per le sue dimissioni cfr. n. 160.

<sup>206</sup> Cfr. *Int. Nascimbeni* (G. NASCIMBENI, *Non ama essere nella storia*, cit.), in E. MONTALE, *SMA*, cit., p. 1729.

filosofico contemporaneo da Michel Foucault ne *Les mots et les choses: une archeologie des sciences humaines* (Paris, Gallimard 1966), tradotto l'anno successivo in Italia (*Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli 1967). Nella filosofia contemporanea esso indica invece «l'insieme dei presupposti teorici della conoscenza scientifica e filosofica di una data epoca o autore» (cfr. *Gradi*, s. v.). Il termine torna ne *I nuovi iconografi* (*Diario del '72*), dove la satira montaliana prende di mira la volgare curiosità degli «iconografi», pronti a trasformare la vita di uno scrittore in una serie infinita di pettegolezzi e reliquie da venerare; nei versi finali, protagonista diventa la «storia», che mentre l'omonimo testo di *Satura I* aveva descritto come un «accumularsi di fatti contraddittori, con un poderoso apporto del caso, dell'inerzia»,<sup>207</sup> adesso viene ridicolizzata per il fatto di preferire le «emorroidi», ossia i particolari futili e spesso morbosi, agli «epistemi», al sapere oggettivo e sovraperonale, con una voluta giustapposizione di termini contrastanti e allitteranti di effetto insieme comico e polemico: «Così la storia trascura gli epistemi per le emorroidi» (v. 19).

La coppia «summit-cacume» (v. 7), in evidente contrapposizione con il termine «ciarpe», *hapax* della poesia montaliana, qui ad indicare le inutili e futili ciance che qualcuno ha «forbito» per lo stesso «Canazzi», si ritrova al v. 2 di *Epigramma*, una poesia del *Quaderno di quattro anni*: «Il vertice lo zenit / il summit il cacume / o Numi / chi mai li arresta» (vv. 1-4).<sup>208</sup>

---

<sup>207</sup> Cfr. *Int. Cancogni* (M. CANCOGNI, *Discorrendo della fine del mondo*, intervista a E. M. 1968), in E. MONTALE, *SMA*, cit., p. 1692.

<sup>208</sup> La poesia era in precedenza apparsa, con il titolo *A G. Contini*, in una lettera a Gianfranco Contini del 3 aprile 1976, ora in E. MONTALE, *Eusebio e Trabucco*, cit., p. 263.

## *Nel condominio [V]*

1.  
Un piccolo gatto nero  
è venuto a trovarci due o tre volte.  
Nessuno di noi l'ha voluto.  
Dopo non s'è più visto,  
5 dev'essersi inselvaticchito.  
Buon per lui.

2.  
E noi poveri diavoli, famelici  
di servitù  
abbiamo barattato la primogenitura  
10 per un povero piatto di lenticchie.  
Incommestibili. Ma sicure.

La poesia, manoscritta in biro blu sulle pagine [1] e [2] del *QP*, si presenta come un dittico, il cui primo elemento, dal carattere descrittivo e narrativo, offre soltanto la premessa, se non il pretesto, per una riflessione che si sviluppa nella seconda parte, caratterizzata invece da una conclusione di tono sentenzioso. Il vecchio poeta descrive un piccolo «gatto nero», che «due o tre volte» è venuto a trovarlo nel condominio milanese dove egli vive in compagnia della Gina; poiché nessuno sembra disposto ad accogliere il nuovo ospite, questi presto se ne torna nella selva, con un comportamento che si distanzia completamente da quello abituale degli uomini: «famelici / di servitù» (vv. 7-8), essi si mostrano infatti disposti a barattare la «primogenitura / per un povero piatto di lenticchie. / Incommestibili. Ma sicure» (vv. 9-11). L'occasione privata (la breve visita del «gatto nero» che presto sparisce dal condominio, dove «Nessuno [...] l'ha voluto», v. 3) si lega dunque, per antitesi, secondo un procedimento dicotomico molto caro all'ultimo Montale e che Renzo Cremante ha definito di «ascendenza leopardiana»,<sup>209</sup> alla riflessione di carattere morale contenuta nella seconda parte, nella quale occorre notare l'uso di procedimenti tipici della versificazione montaliana, dall'assonanza all'accumulo degli sdruccioli, fino alla loro interazione all'interno del medesimo verso: «E noi poveri diavoli, famelici / di

---

<sup>209</sup> R. CREMANTE, *Introduzione a La casa di Olgiate e altre poesie*, cit., p. 8.

servitù / abbiamo barattato la primogenitura / per un povero piatto di lenticchie. / Incommestibili. Ma sicure» (vv. 7-11).

Allo stesso spunto tematico sembra attingere *Di un gatto sperduto* del *Quaderno di quattro anni*. La lettura della poesia mostra infatti chiaramente come essa contenga proprio lo stesso aneddoto del «piccolo gatto nero», qui però connotato come un «povero orfanello» (v. 1). Il confronto fra i testi offre, in questo caso, utili e interessanti illuminazioni, in un rapporto di reciproca integrazione:

Il povero orfanello  
non s'era ancora inselvaticito  
se fu scacciato dal condominio  
perché non lacerasse le moquettes con gli unghielli.  
5 Me ne ricordo ancora passando per quella via  
dove accaddero fatti degni di storia  
ma indegni di memoria. Fors'è che qualche briciola  
voli per conto suo.

Sebbene la poesia del *Quaderno* non si componga in forma di dittico, essa appare comunque divisibile in due parti: la prima, descrittiva, dedicata alla narrazione delle visite del poco gradito felino; la seconda, riflessiva, dal carattere amaro e sentenzioso. La datazione, che l'indice riporta al «15/VII/76»,<sup>210</sup> ci aiuta a comprendere come essa rappresenti, senza alcun dubbio, l'esito di quel *Nel condominio* che, nella raccolta de *La casa di Olgiate e altre poesie*, ne costituiva lo studio preparatorio, e che Gianfranca Lavezzi faceva risalire al «9, 11 Sett. 75».<sup>211</sup> A riprova della nostra convinzione interviene il titolo stesso della nuova poesia: ad un «condominio» dal quale il «il povero orfanello» veniva prontamente cacciato prima che con gli «unghielli ne lacerasse le «moquettes», rimandava infatti esplicitamente il v. 3 della lirica del *Quaderno*.

L'immagine del «gatto» torna fuggevolmente in una poesia del *Diario del '71, Il rondone*, a prima vista una semplice ma brillante narrazione in versi di un

---

<sup>210</sup> Si veda E. MONTALE, *OV*, cit., p. 1130.

<sup>211</sup> Per maggiore precisione, si segnala che la datazione riportata si riferisce soltanto al secondo elemento della poesia. Il primo elemento del dittico, alla pagina [1] del *QP* cassato con un tratto verticale di biro nera, non presenta invece alcuna data. Si veda l'apparato critico della poesia, nelle *Note a La casa di Olgiate e altre poesie*, cit., p. 76.

episodio di poco conto: un uccello dalle ali «ingrommate di catrame» (v. 2),<sup>212</sup> incapace di volare, viene raccolto e accudito per una notte dalla Gina, che riesce a salvarlo dai «gatti» prima che l'indomani riprenda il volo poco dopo il sorgere dell'alba.<sup>213</sup> Una sorta di microstoria insomma, che si configura come un miracolo tutto umano calato in una dimensione di domestica familiarità, la cui efficacia resta però sospesa dal dubitativo «forse» del v. 17. Si legga la poesia:

Il rondone raccolto sul marciapiede  
aveva le ali ingrommate di catrame,  
non poteva volare.  
Gina che lo curò sciolse quei grumi  
5 con batuffoli d'olio e di profumi,  
gli pettinò le penne, lo nascose  
in un cestino appena sufficiente  
a farlo respirare.  
Lui la guardava quasi riconoscente  
10 da un occhio solo. L'altro non si apriva.  
Poi gradì mezza foglia di lattuga  
e due chicchi di riso. Dormì a lungo.  
Il giorno dopo all'alba riprese il volo  
senza salutare.  
15 Lo vide la cameriera del piano di sopra.  
Che fretta aveva fu il commento. E dire  
che l'abbiamo salvato dai gatti. Ma ora forse  
potrà cavarsela.

A fare da perfetto *pendant* alla lirica del *Diario*, interviene una poesia di *Altri versi II, Ottobre di sangue*, in cui un colombaccio scampato al fuoco dei cacciatori di Punta del Mesco viene accudito, questa volta però senza fortuna,

---

<sup>212</sup> Si veda *Sulla colonna più alta (La bufera e altro)*: «scura, l'ali ingrommate, stronche dai / geli dell'Antilibano» (vv. 8-9).

<sup>213</sup> Si noti come negli *Ossi* il «rondone» facesse invece parte del paesaggio giovanile (cfr. *Riviere*: «[...] frecciare di rondoni / vagabondi», vv. 42-43). Un aneddoto analogo a quello de *Il rondone* si trova invece, con un epilogo però tragico, in una lirica del *Quaderno di quattro anni*, ancora legata al tema degli «scampati», *Scomparsa delle strigi*: «un figlio di Minerva / ancora inetto al volo si arruffava / sul cornicione / Poi cadde nel cortile. Ci mettemmo / in cerca di becchime ma inutilmente / [...] Poi restò una pallottola di piume / e nient'altro / un povero orfanello disse uno. / noi l'abbiamo scampata / se con vantaggio o no è da vedere» (vv. 1-5 e 10-14). Mario Martelli interpreta invece l'episodio descritto ne *Il rondone* in senso allegorico: il rondone starebbe per un «frammento di vita, imprevedibile», salvato dal poeta e dalla Gina «dalla voracità dei gatti (la poesia)» (cfr. M. MARTELLI, *Il rovescio della poesia*, cit., p. 188).

nell'orto della famiglia Montale.<sup>214</sup> La sorte del povero volatile è in questo caso opposta: a causarne la morte è infatti «un brutto gatto rognoso» (v. 14), che, arrampicatosi fino a lui, lo riduce ad «un grumo di sangue becco e artigli» (v. 16).

Superata la stagione de *Le occasioni*, dove il «gatto [...] lare della dispersa [...] famiglia» di Liuba (vv. 1-4) esortava la donna ad abbandonare l'Italia per poter sopravvivere (*A Liuba che parte*),<sup>215</sup> nelle poesie dell'ultima produzione il «gatto» perde la sua funzione simbolica per divenire soltanto o un predatore o un ospite poco gradito, in liriche che sembrano semplicemente offrire il resoconto di aneddoti della vita privata dell'ormai anziano poeta.<sup>216</sup>

---

<sup>214</sup> La poesia è una rivisitazione di *Punta del Mesco* (*Le occasioni*), in cui erano presenti lo stesso promontorio del paese ligure di Monterosso e gli stessi schianti e mine dei cacciatori.

<sup>215</sup> D. S. Avalle rileva come, in questa poesia, il solo dettaglio che interessa il poeta sia proprio quello del «gatto»: «Liuba parte e porta con sé il gatto cui è affezionata. L'ha messo in uno dei suoi bagagli, *gabbia o cappelliera*, ed il particolare fra il serio ed il faceto illumina di simpatia e di speranza il “tema” del viaggio» (cfr. D. S. AVALLE, «*A Liuba che parte*», in *Tre saggi su Montale*, cit., pp. 93-99: 94).

<sup>216</sup> Per maggiore precisione si ricordi però che ad un gatto «color frate», cui venivano vietati «i rifiuti», si faceva riferimento anche al v. 12 di *Proda di Versilia* (*La bufera*), dove, nella seconda strofe, veniva descritto un ambiente umano ostile di «voci irose» (v. 13). Il «gatto» tornerà inoltre in una lirica del *Diario postumo*, *Settembre*: «all'angolo / del viale, un piccolo gatto incappucciato / di nero, annusa l'aria intorno e / par che pensi – è l'ultima giornata / di vacanza» (vv. 2-6).

## Di buonora [VII]

Di buonora  
vengono i merli sul terrazzo  
per beccare qualcosa

5      poveri merli innocenti  
       come noi

Che il «merlo» sia una presenza molto importante e diffusa nell'opera montaliana lo dimostra lo stesso poeta, che nella corrispondenza più intima con Mosca, Gina Tiozzi e Gianfranco Contini era solito firmarsi «merlo», «blackbird» o «merlo maggottino», oppure abbozzare l'effigie di un merlo nei disegni<sup>217</sup> e persino nei biglietti di istruzioni lasciati alla Gina.<sup>218</sup> Esso fa parte della vasta e complessa ornitologia montaliana, della quale non è certamente facile parlare, dato che – come nota Giorgio Manacorda – «lo zoo poetico montaliano è abitato da centocinquanta animali, un terzo dei quali uccelli».<sup>219</sup> In generale, si può però affermare, con relativa sicurezza, che in tutta la tradizione artistica (in particolare letteraria) occidentale, l'immagine ornitologica venga normalmente associata a significati positivi e per lo più sublimi. Il poeta degli *Ossi* si inserisce allora pienamente all'interno di questa tradizione: se si esaminano infatti gli uccelli delle prime tre raccolte, subito ci si rende conto che l'autore opera con estrema creatività all'interno di una tradizione con la quale è perfettamente in sintonia, attribuendo all'immagine ornitologica quella salvificità e miracolosità «che si contrappongono ad una realtà fenomenica aberrante», e introducendo al contempo «il sospetto di una dimensione “altra”».<sup>220</sup>

Oltre a *Merigiare pallido e assorto...*, in cui gli «schiocchi di merli» del v. 4 facevano parte dei segni della presenza di un varco forse irraggiungibile ed appena intravisto, nella produzione montaliana il primo vero incontro con il merlo si ha con il «merlo acquaiolo»<sup>221</sup> di *Da una torre (La bufera)*, dove il volatile,

<sup>217</sup> Si veda *Da Montale a Montale. Autografi, disegni, lettere, libri*, cit., n° 119, p. 68 e pp. 89-90.

<sup>218</sup> *Ivi*, n° 124, p. 86 e p. 93.

<sup>219</sup> G. MANACORDA, *Bestiario montaliano*, in *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno Internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 novembre 1982, pubblicati a cura di S. Campailla e C. F. Goffis, Firenze, Felice Le Monnier 1982, pp. 118-130: 118.

<sup>220</sup> A. MANTOVANI, *Per un bestiario montaliano*, cit. p. 188.

<sup>221</sup> Si tratta dell'«uccello dell'ordine Passeriformi, famiglia Cinclidi (*Cinclus cinclus*) [...] In Liguria, passero solitario (*Monticola cyana*)» (cfr. *GDLI*, cit., p. 175).

assieme al «festoso e orecchiuto» (v. 5) cane «Piquillo» (v. 6), faceva già parte di quel particolare sottoinsieme di animali che abitavano l'universo affettivo del poeta. Il componimento, apparso per la prima volta ne «Il Politecnico» di Vittorini, a. I, n. 6, Milano, il 3 novembre 1945, era preceduto da una chiosa d'autore, contenente una dissertazione dedicata proprio al «melodioso volatile color lavagna».<sup>222</sup>

Un merlo, e anche un cane morto da anni, possono forse tornare, perché per noi essi contano più come «specie» che come individui. [...] In Liguria s'intende per merlo acquaiolo l'uccello che Giacomo Leopardi e gli ornitologi chiamano «passero solitario». (Molti professori ingannati dal «te solingo augellin» lo credono un passerotto, cioè un uccello lontanissimo dalla solitudine e dall'austerità di questo melodioso volatile color lavagna) [...].<sup>223</sup>

Vale certamente la pena trascrivere il testo della poesia:

Ho visto il merlo acquaiolo  
spiccarsi dal parafulmine:  
al volo orgoglioso, a un gruppetto  
di flauto l'ho conosciuto.

5 Ho visto il festoso e orecchiuto  
Piquillo scattar dalla tomba  
e a stratti, da un'umida tromba  
di scale, raggiungere il tetto.

10 Ho visto nei vetri a colori  
filtrare un paese di scheletri  
da fiori di bifore – e un labbro  
di sangue farsi più muto.

Nonostante la cornice della lirica sia quella di un «paese di scheletri» (v. 10), il cane e il «merlo acquaiolo» mantengono comunque intatta la propria vitalità istintiva, poiché nella produzione montaliana al mondo animale viene sempre

---

<sup>222</sup> E. MONTALE, *Monologhi, colloqui, Sulla propria lingua, «Da una torre»*, in ID., *SMA*, cit., p. 1475.

<sup>223</sup> *Ibidem*. La dissertazione sul «merlo acquaiolo» sarà inoltre ripresa nello scritto *In regola il passaporto del «Passero solitario»*, apparso sul «Corriere d'informazione» il 29-30 novembre 1949, dove si afferma che a Leopardi «non un uccello gli serviva ma *quel* determinato uccello che fin dall'infanzia egli aveva veduto sulla torre di Recanati» e se ne descrive il «volo che è alto, irregolare, ondoso, frastagliato»; lo scritto si può adesso leggere in E. MONTALE, *SMP*, cit., pp. 869-872: 871.



affidata, secondo quanto sostenuto da Romano Luperini, una speranza «di sopravvivenza tutta naturale e proprio per questo, tuttavia, quasi divina»,<sup>224</sup> prefigurando quello che sarà, nella chiusura della quinta sezione de *La bufera*, il viaggio ascensionale dell'«anguilla».

Sappiamo che quasi tutte le sezioni della terza raccolta montaliana sono caratterizzate da una ricca e precisa avifauna,<sup>225</sup> ma soprattutto dobbiamo tenere presente che il diffuso tema del volo e delle piume è sempre strettamente connesso alla figura del *visiting angel*: il «merlo acquaiolo» di *Da una torre* concretizza infatti, «convertendola in una forma feriale e quotidiana cui tende la maggior parte delle liriche successive al ciclo incipitario, l'icona dell'uccello sofferente progressivamente costruita in concomitanza con la divinizzazione di Clizia».<sup>226</sup> Per di più, il tecnicismo ornitologico usato da Montale, ben lontano dal voler semplicemente costituire una banale notazione realistica, assume qui la funzione di citazione letteraria, ponendosi come un intenzionale omaggio a Leopardi, che continua ad agire come una sotterranea ma inesauribile fonte in tutta la produzione del poeta ligure. La reminiscenza leopardiana può essere chiarita solo a partire da un dato essenziale della poesia come il titolo, qui dotato, come spesso accade in Montale, di una doppia valenza allusiva: alla propria biografia e a un altro testo letterario. Come si ricava da una fotografia pubblicata nel volume *Omaggio a Montale*<sup>227</sup> del 1966 e da note prose montaliane di

---

<sup>224</sup> R. LUPERINI, *Montale o l'identità negata*, Napoli, Liguori 1984, p. 124.

<sup>225</sup> Si vedano in *Flashes' e dediche* il «piccione» («il tardo frullo / di un piccione incapace di seguirti», *Di un natale metropolitano*, vv. 10-11), la «colomba» («Una colomba bianca m'ha disceso / fra steele», *Lasciando un 'dove'*, vv. 1-2), le «tortore» («Le tortore colore solferino / sono a Sesto Calende per la prima / volta a memoria d'uomo», *Dal treno*, vv. 1-3), la «starna» («oh non seguirlo nel suo rapinoso / volo di starna», *Per un 'omaggio a Rimbaud'*, vv. 4-5); nelle *Silvae*, le «cicogne» («e palmizi e cicogne su una zampa non chiudono / l'atroce vista al povero / Nestoriano smarrito», *Iride*, vv. 12-14), i «lui» («se nel chiuso / dei meli lazzeruoli ove si lagnano / i lui nidaci», *L'orto*, vv. 3-5), l'«astore» («sempre / più raro, astore celestiale, un cutter bianco-alato lo posa sulla rena», *Proda di Versilia*, vv. 8-10), le «folaghe» («Io le rammento quelle / mie prode e pur sono giunta con le folaghe / a distaccarti dalle tue», *Voce giunta con le folaghe*, vv. 40-42), fino alla gravidanza simbolica de *Il gallo cedrone*; nei *Madrigali privati*, la «rondine» e il «falco» («perché se tu sciogli / quel buio la mia rondine sia il falco», *So che un raggio di sole (di Dio?) ancora...* vv. 7-8), l'«anitra» («e a volo alzata un'anitra / nera», *Da un lago svizzero*, vv. 16-17); nelle *Conclusioni provvisorie*, gli «storni» («Il zigzag degli storni sui battifredi / nei giorni di battaglia», *Il sogno del prigioniero*, vv. 2-3).

<sup>226</sup> M. ROMOLINI, *Commento a "La bufera e altro" di Montale*, cit., p. 124.

<sup>227</sup> AA.VV., *Omaggio a Montale*, Milano, Mondadori 1966, pp. 256-257, tav. 1.

*Farfalla di Dinard*<sup>228</sup> e di *Fuori di casa*,<sup>229</sup> oltre che dall'intervista a Giuliano Dego del 1973,<sup>230</sup> ci troviamo, senza dubbio, di fronte alla torretta della casa familiare di Monterosso. Ma se da un lato la «torre» affonda le sue radici nella biografia montaliana, dall'altro essa richiama con evidenza l'*incipit* del leopardiano *Il passero solitario* («D'in su la vetta della torre antica», v. 1), qui però riambientato in un contesto ambiguo «in cui la bellezza della natura e la vitalità degli animali si staglia e contrasta con il cupo colore della *tomba* e degli *scheletri*».<sup>231</sup> In realtà, il nucleo memoriale attorno al quale è costruita la prima quartina appare veramente comprensibile solo se collegato ad una poesia composta molti anni dopo e inserita nel *Diario del '72, Annetta*, in cui la torre e il passero solitario sono associati nel ricordo ad un personaggio femminile di cui più volte, abbiamo visto, si avverte la presenza sotterranea nella poesia montaliana: «Altra volta salimmo fino alla torre / dove sovente un passero solitario / modulava il motivo che Massenet / imprestò al suo Des Grieux. / Più tardi ne uccisi uno fermo sull'asta / della bandiera: il solo mio delitto / che non so perdonarmi» (vv. 25-31).<sup>232</sup> Sul passero solitario Montale però tornerà nel già citato articolo del 29-30 novembre 1949, *In regola il passaporto del «Passero solitario»*, apparso sul «Corriere d'Informazione» e dedicato proprio al «determinato e malinconicissimo

<sup>228</sup> Si legga nuovamente il passo de *La casa delle due palme*: «Fra un tunnel e l'altro, in un breve squarcio [...] appariva e spariva la villa, una pagoda giallognola e un po' stinta, vista di sbieco, con due palme davanti, simmetriche ma non proprio eguali»; cfr. E. MONTALE, *Prose e racconti*, cit., p. 37.

<sup>229</sup> Cfr. il racconto *Le Cinque Terre*, in E. MONTALE, *Prose e racconti*, cit., p. 235: «Qui è facile riconoscerle le case di questi reduci. Hanno tetti aguzzi, *bungalows* a colonnine morse dal salnitro, torricelle con vetri policromi».

<sup>230</sup> Cfr. *Il bulldog di legno. Intervista di Giuliano Dego a Eugenio Montale*, Roma, Editori Riuniti 1985, p. 21: «La villa c'è ancora, ma tutte quelle case che sono nate lì attorno! Di quella spiaggia noi eravamo i padroni. Poi avevamo anche orto, giardino, frutteto». «La villa aveva anche allora quel colore rosso?» «No. Era un colore giallognolo. Si trattava di una pagoda. Di stile ligure. Allora le facevano così. Era la più antica di Monterosso, la nostra villa, ma non era nel paese. Stava dall'altra parte della spiaggia, vicino alla Punta del Mesco». Aggiungiamo che si tratta delle stesse torrette che punteggiano con le aste delle bandiere o con i parafulmini il paesaggio ligure evocato in *Accelerato (Le occasioni)*: «Fu così, com'è il brivido / pungente che trascorre / i sobborghi e solleva / alle aste delle torri / la cenere del giorno» (vv. 1-5).

<sup>231</sup> P. GIBELLINI, *Leopardi secondo Montale*, «Humanitas», 1-2 (1998), pp. 112-130: 126. La fonte leopardiana è stata individuata anche da M. A. GRIGNANI, *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale. Con una prosa inedita*, Ravenna, Longo 1987, pp. 60-62 e da L. BLASUCCI, *Appunti per un commento montaliano*, in *Montale e il canone poetico*, cit., pp. 11-32: 16; ma si veda anche il fondamentale contributo di G. LONARDI, *La lunga scia della cometa: il Leopardi di Montale*, «Resine», 84 (2000), pp. 23-46: 37.

<sup>232</sup> Il trauma per l'uccisione dell'uccello viene ribadito anche in *Una malattia*, confluita tra le *Poesie disperse*: «ma io ho ucciso solo due tordi / e un passero solitario / mezzo secolo fa / e se anche il giudice chiuderà un occhio / non potrò fare altrettanto» (vv. 7- 11).

uccello che col passerotto non ha nulla a che fare», oltre che alle poesie di Leopardi e Pascoli ad esso ispirate e al suo canto, che il poeta associa costantemente alla *Manon* di Massenet:

Il passero solitario è il più variato, il più flautato, il più ricco di armonie degli uccelli canori. Quando ha tre note sole, tre o quattro, il suo tema caratteristico ricorda quello che precede il sogno di Des Grieux, nella *Manon* di Massenet (*O dolce incanto a cui sempre agogno...*); ma quando la filigrana vocale si snoda, non solo la melodia ma l'armonia del suo canto – stavo per dire del suo verso – è veramente ineffabile.<sup>233</sup>

L'occasione era stata offerta dalla silloge di *Scrittori italiani e stranieri*, a cura di Pietro Pancrazi e Manara Valgimigli, pubblicata da Le Monnier nel 1949, che includeva la celebre lirica leopardiana, peraltro ormai presente – osservava con piacere Montale – in quasi tutte le antologie. Ciò che colpiva soprattutto il poeta era però il fatto che gli antologisti si fossero dati la pena «di chiarire, per bocca dell'ornitologo Paolo Savi, lo *status* naturale di questo uccello tanto amato dai poeti»,<sup>234</sup> che differiva dai comuni passerotti «perché di questi più grande e grosso, quasi tordo, e canta disteso, mentre quelli cinguettano; e ama luoghi remoti e alti, grandi massi, mura diroccate, antiche torri». <sup>235</sup> Dunque Montale conosceva *L'ornitologia* del Savi (1827), strumento prezioso anche per il Pascoli delle *Myrica*e e per il D'Annunzio di *Alcyone*. Interessante, a questo punto, sembra, però, soprattutto riportare i due paragrafi successivi della recensione all'antologia di Pancrazi e Valgimigli, in cui, oltre a precisare la vera natura del passero solitario, Montale rimproverava il Pascoli per aver ingiustamente rivolto a Leopardi l'accusa di indeterminatezza:

Il passero solitario (o passera, per alcuni trattatisti *Monticola cyana* o *Turdus cyanus*) è dunque un uccello realmente esistente in natura [...] e il suo canto e il suo solitario “costume” [...] sono conformi a quelli che Giacomo Leopardi centotredici anni fa [...] gli prestò. [...] Il Pascoli accusava il Leopardi di indeterminatezza nelle sue “citazioni” naturali, di scrivere albero siepe augello là dove un più pungente spirito poetico avrebbe consigliato di scrivere quercia ginepro barbagianni ecc; ma, per una volta tanto, prese una solenne cantonata, perché citando il passero solitario Leopardi seppe riviverne l'accento lungo, accorato e melodioso (“ed erra l'armonia per questa valle”) mentre il Pascoli prestandogli tre note sole (“tre, come tre parole”) si rivelò a corto di ispirazione e di spirito imitativo (lui che teneva tanto alle onomatopee).<sup>236</sup>

---

<sup>233</sup> Cfr. *In regola il passaporto*, cit., in E. MONTALE, *SMP*, cit., p. 870.

<sup>234</sup> *Ivi*, p. 869.

<sup>235</sup> *Ibidem*.

<sup>236</sup> *Ivi*, pp. 869-870.

Il percorso sul «passero-merlo acquaiolo», che abbiamo tentato di tracciare, deve però essere completato con il riferimento al passo centrale di un'altra poesia dell'ultimo Montale, *I nascondigli II (Altri versi II)*: «Oltre il muro dell'orto / si udiva qualche volta il canto flautato / del passero solitario come disse il poeta / ma era la variante color cenere / di un merlo che non ha mai (così pensavo) / il becco giallo ma in compenso esprime / un tema che più tardi riascoltai / dalle labbra gentili di una Manon in fuga» (vv. 9-16). Come in *Annetta*, il canto del passero è qui collegato col motivo dell'uccello ferito o ucciso: «Non era il flauto di una gallina zoppa / o di un altro uccello ferito da un cacciatore?» (vv. 17-18). Per di più, ne *I nascondigli II* ritorna, per la seconda e ultima volta in Montale, il termine ornitologico «merlo acquaiolo», se pur in un contesto ironicamente degradato: «mentre il merlo acquaiolo ripeteva quel canto / che ora si ascolta forse nelle discoteche» (vv. 33-34).

L'immagine del «merlo» torna, nella produzione più tarda, in una poesia del *Diario del '71*, una delle più prosastiche della raccolta, *Nel cortile*, datata, secondo tutti i testimoni e l'indice, 4 aprile 1971. Il testo è dedicato alla registrazione dei minimi avvenimenti della vita «al cinque per cento»<sup>237</sup> dell'ormai anziano poeta e presenta la forma dell'aneddoto quotidiano, raccontato in uno stile descrittivo che riduce al minimo gli scarti lirici del linguaggio. Il poeta allude agli anni della sua prigionia biografica, quando i viaggi a Roma per gli impegni parlamentari e i soggiorni estivi a Forte dei Marmi costituivano le sole occasioni per evadere dalla metropoli lombarda. L'arrivo delle ferie – presumibilmente quelle pasquali, visto il riferimento all'«accidiosa primavera»<sup>238</sup> del v. 1 – ci introduce in una città quasi desolata, in cui il poeta prova a registrare

<sup>237</sup> Cfr. il v. 8 di *Per finire (Diario del '72)*.

<sup>238</sup> J. Butcher ha elencato le numerose primavere in ritardo della poesia montaliana, da quelle «che non fioriscono» del *Carnevale di Gerti* (v. 67), a quella «inerte, senza memoria» di *Dora Markus, I* (v. 10), che porterà proprio all'«accidiosa primavera» di *Nel cortile*: cfr. J. BUTCHER, *Poetry and Intertextuality. Eugenio Montale's Later Verse*, Perugia, Volumnia 2007, p. 53. Secondo lo studioso, la «primavera» della poesia del *Diario del '71* deriverebbe dalla traduzione di un verso di una poesia, *Spring and All*, di William Carlos Williams («Senza vita palese l'accidiosa / stordita primavera si avvicina», vv. 14-15), tradotta da Cristina Campo e Vittorio Sereni e inclusa nel volume delle *Poesie* (W. C. WILLIAMS, *Poesie: tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni*, Torino, Einaudi 1961, pp. 122-124) recensito con favore da Montale in E. MONTALE, *Lecture [Poesie di William Carlos Williams - Poesie di Wystan Hugh Auden]*, in ID., *SMP*, cit., pp. 2423-2425. E ai versi della stessa poesia di Williams veniva ricondotto anche il v. 6 de *Il negativo (Diario del '71)*: «brillerà qualche luce sulle Acropoli / di questa primavera ancora timida» (vv. 5-6).

quel poco che vede accadere dalla finestra del suo appartamento milanese di via Bigli. Anzitutto, incontriamo il volo di un «vecchio merlo», che «dalle Idi di marzo [...] si posa / sul davanzale a beccare chicchi di riso e briciole»<sup>239</sup> (vv. 3-4). Lo sguardo del poeta si posa poi verso il basso, in direzione del cortile del palazzo «ingombro di tante macchine casse sacchi racchette» (v. 6), un ammasso di cianfrusaglie che rende inutile al merlo la sua discesa.

Il volatile farà una nuova comparsa in *Al mio grillo* (*Diario del '72*), risalente al 23 ottobre 1972, e definita da alcuni interpreti uno «pseudo-xenion», visto il suo riproporre, quasi sulla chiusa della raccolta, un ricordo dell'amata Mosca, già riemersa in *Sorapis, 40 anni fa*, probabilmente scritta pochi giorni prima o forse proprio nello stesso giorno di *Al mio grillo*.<sup>240</sup> Come nella precedente *Nel cortile*, anche qui il testo registra il discorso diretto «della Gina», che, osservando un «merlo» che sul balcone «becca larve e bruchi dentro i vasi» (v. 3), si domanda «che direbbe il mio grillo» (v. 1), vedendo il disastro provocato dall'uccello ai vasi da fiore del balcone. La frase, pronunciata quasi sovrappensiero dalla domestica, scatena nel poeta il ricordo della moglie, spesso nominata «grillo»<sup>241</sup> all'interno della sfera delle persone più care, di cui faceva certamente parte anche la Gina. Si legga il testo:

---

<sup>239</sup> I «chicchi di riso» del v. 4 sono gli stessi che ne *Il rondone* verranno offerti a un altro uccello-visiatore del vecchio poeta inquilino di via Bigli: «Poi gradi mezza foglia di lattuga / e due chicchi di riso» (vv. 11-12).

<sup>240</sup> Cfr. E. MONTALE, *OV*, cit., p. 1102 e p. 1105.

<sup>241</sup> Molti i «grilli» della poesia montaliana. La prima occorrenza si registra in *A Liuba che parte* (*Le occasioni*), dove, secondo Dante Isella (E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di Dante Isella, cit., p. 50), l'allusione era al «grillo del focolare di Pinocchio, la voce della saggia prudenza che parla come il lare protettivo della famiglia» di Liuba: «Non il grillo ma il gatto / del focolare / or ti consiglia, splendido / lare della dispersa tua famiglia» (vv. 1-4); qui la «gabbia o cappelliera» che ospitava il «grillo» era l'immagine dell'arca sulla quale il poeta si augurava che l'ebrea Liuba, perseguitata dalle leggi razziali, potesse sovrastare i flutti del prossimo diluvio (la persecuzione e la guerra). Lo stesso «grillo» della lirica de *Le occasioni* riemerge in *Botta e risposta I, Uscito appena dall'adolescenza...* (*Satura*), come uno degli amuleti e dei salvifici *memento* destinati al prigioniero delle fecali «Stalle d'Augia»: «un grillo in gabbia, ultima traccia / del transito di Liuba» (vv. 22-23). Il «grillo del focolare e non quello campestre poiché ci troviamo in un interno» (M. ROMOLINI, *Commento a "La bufera e altro" di Montale*, cit., p. 61), torna ne *La bufera* in *Finestra fiesolana*: «Qui dove il grillo insidioso buca / i vestiti di seta vegetale» (vv. 1-2). Francesca Ricci segnala inoltre altre occorrenze del «grillo» nell'opera di Montale (F. RICCI, *Guida alla lettura di Montale*, cit., pp. 394-395): *Götterdämmerung* in *Satura I* («il crepuscolo è nato quando l'uomo / si è creduto più degno di una talpa o di un grillo», vv. 6-7), dove l'insetto funge «da emblema dell'insignificante condizione umana», e *Dopo una fuga I* in *Satura II* («Cantava un grillo perfettamente incluso / nella progettazione clinica», vv. 5-6), dove l'animale sembra partecipare della «logica di programmazione e guadagno» che regola la clinica di cui si parla. Si ricordi, inoltre, in *Satura II, Si andava...*: «Si andava per grilli / e le lucciole / erano i

Che direbbe il mio grillo  
 dice la Gina osservando il merlo  
 che becca larve e bruchi dentro i vasi  
 da fiori del balcone e fa un disastro.  
 5 Ma il più bello è che il grillo eri tu  
 finché vivesti e lo sapemmo in pochi.  
 Tu senza occhietti a spillo di cui porto  
 un doppio, un vero insetto di celluloido  
 con due palline che sarebbero gli occhi,  
 10 due pistilli e ci guarda da un canterano.  
 Che ne direbbe il grillo d'allora del suo sosia  
 e del merlo? È per lei che sono qui  
 dice la Gina e scaccia con la scopa il merlaccio.  
 Poi s'alzano le prime saracinesche. È giorno.

Come già asserito, dato che il poeta era solito firmarsi «merlo» nella corrispondenza più intima con le persone più care, si può anche pensare che la poesia insceni «una sorta di dissimulato gioco delle parti in chiave di bestiario, dove “grillo”, “merlo”, “larve e bruchi” trascinano i significati dei rispettivi echi intratestuali, nello stesso tempo in cui, nella coscienza dell'autore, risvegliano una viva fantasmagoria d'affetti».<sup>242</sup> Il ricordo-monologo del poeta viene però presto infranto dal consueto pragmatismo della Gina, che, in segno di devozione verso la defunta Mosca, «scaccia con la scopa il merlaccio» (v. 13), adesso connotato in senso dispregiativo, poco prima che il sollevarsi delle prime saracinesche segnali l'arrivo del nuovo giorno.

---

nostri fanali» (vv. 4-6). Dedicata a Mosca e originariamente collocata negli *Xenia*, è poi *Il grillo di Strasburgo*... (poi finita nella sezione *Satura II*): «Il grillo di Strasburgo notturno col suo trapano / in una crepa della cattedrale» (vv. 1-2); essa è una delle *nugae* che tornano alla memoria di Mosca al momento del trapasso. Dello stesso grillo alsaziano, e di un suo collega fiorentino, racconta una *Variazione* del 1956 inclusa in *Auto da fè. Cronache in due tempi* (ora in *SMA*, cit., pp. 159-160): «Sul marciapiede di fronte all'ingresso, fra lastra e lastra, c'è un foro appena visibile, una sbrecciatura. Lì s'è imbucato un grillo fuggito da una delle tante gabbiette, il giorno dell'Ascensione, e vi ha stabilito la sua regolare dimora. [...] È il secondo grillo che ferma la mia attenzione da molti anni. Il primo, anni fa, s'era nascosto in qualche ricamo di statua, nel duomo di Strasburgo, e cantava solo a notte alta, con voce sottilissima». Nella lirica in questione, ad essere il «grillo» del poeta è invece Mosca, il «Caro piccolo insetto» (*Xenia I, I*, v. 1) menzionato con quell'«idioletto diminutivo e autoriduttivo» che era condiviso dai due coniugi e dalle persone a loro più care, compresa la Gina (cfr. M. A. GRIGNANI, *Flatus vocis?* in *Prologhi ed epiloghi*, cit., pp. 11-47: 31).

<sup>242</sup> E. MONTALE, *Diario del '71 e del '72*, edizione a cura di Massimo Gezzi, con un saggio di Angelo Jacomuzzi e uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori 2010, pp. 420-421.

Come membro della ristretta famiglia dell'autore, il «merlo» comparirà anche in molte poesie del *Quaderno di quattro anni*, per esempio ne *La solitudine*, dove peraltro, al v. 10, si allude proprio alla «ridotta [...] famiglia» del poeta, e dove, per di più, come in *Nel cortile*, il «merlo» torna a fare «la spola / tra il venerato dirimpettaio e me» (vv. 8-9):

Se mi allontanano due giorni  
i piccioni che beccano  
sul davanzale  
entrano in agitazione  
5 secondo i loro obblighi corporativi.  
Al mio ritorno l'ordine si rifà  
con supplemento di briciole  
e disappunto del merlo che fa la spola  
tra il venerato dirimpettaio e me.  
10 A così poco è ridotta la mia famiglia.  
E c'è chi n'ha una o due, che spreco ahimè!

Molte altre sono però le occorrenze dell'immagine del «merlo» che si possono registrare all'interno del *Quaderno*: si pensi, per esempio, a *Gli uccelli parlanti* («Neppure gli uccelli indiani / che oggi sono di moda / e somigliano a merli / rapace becco di fuoco e penne neroblù / riescono a dirne di più», vv. 4-8, e ancora «La differenza è nelle risate: / quella del falso merlo non è la nostra», vv. 9-10), e soprattutto al terzo degli *Appunti*, in cui il volatile compare ancora una volta insieme alla Gina («GINA ALL'ALBA MI DICE / il merlo è sulla frasca / e dondola / felice», vv. 16-19).

Degno di nota pare invece, in *Altri versi I*, *Quel bischero del merlo è arrivato tardi...*, dove un insolito «Notiziario» registra alle «9 a. m.» l'arrivo del volatile. Come in una cronaca, il poeta annota il ritardo dell'amato uccello, la cui comparsa generalmente si segnala alle prime luci dell'alba, proprio come già era stato in *Al mio grillo* e in *Appunti*. Adesso il «merlo» è invece arrivato tardi e «i piccioni», in una situazione analoga a quella già descritta nei versi iniziali de *La solitudine*, «hanno già mangiato tutto» (v. 2).<sup>243</sup> Ma si ricordi che al distico sul

---

<sup>243</sup> In *Altri versi* si deve segnalare un'altra occorrenza dell'immagine del «merlo», nella sezione *Motivi, Forse non era inutile...* (*Altri versi I*): «E forse pensa / così di noi e di sé / questo pseudo merlo orientale / che fischia nella sua gabbia / e imita la nostra voce» (vv. 4-8).

merlo ritardatario con il suo «notiziario impossibile»,<sup>244</sup> Montale alludeva anche, nell'aprile del '78, in una lettera a Gianfranco Contini, alla quale aggiungeva «il *flash* su Tellaro»:<sup>245</sup> «Caro Trabucco, non ti stancare [...] Anche i versetti sul merlo e forse quelli su Tellaro non sono proposti per il libro».<sup>246</sup>

In quella che sembra essere la sua ultima occorrenza,<sup>247</sup> il «merlo» torna in una delle poesie de *La casa di Olgiate, Da una finestra sul giardino* [XVII], in cui l'immagine si lega ad una riflessione di carattere esistenziale sul senso della vita umana e di quella del cosmo, unita all'ormai nota professione di scetticismo del poeta nei riguardi di ogni scienza ed ideologia:

Ai primi lucori dell'alba sento fischiare il merlo.  
Non finirà sullo spiedo come accade ai tordi.  
Ma il tordo zirla, il merlo gorgheggia a tutto spiano.  
La loro vita mi sembra inutile, la mia lo parrà a questi pennuti.  
5 Ma quale utilità avrà la vita del cosmo?  
Non sarebbe stato più ragionevole farne a meno?  
Il guaiò è che per pensare così bisogna esistere.  
Così il cerchio si chiude maledettamente.  
E intanto esistono i fisici, i cosmologi  
10 gli onniscienti  
e persino i cristiani da 2000 anni soltanto  
e suddivisi in non so quante fazioni e frazioni.  
Ultima beffa il marxo-leninismo  
e siamo così serviti di barba e di parrucca.

Come dimostra una precedente lezione al v. 1 («Alle 5 del mattino»), ci troviamo ancora una volta di fronte al mattutino arrivo del caro volatile, un motivo presente

---

<sup>244</sup> R. BETTARINI, *Retrosceca montaliano di "Altri versi"*, cit., p. 334.

<sup>245</sup> *Ibidem*.

<sup>246</sup> E. MONTALE, *Eusebio e Trabucco*, cit., pp. 275-276.

<sup>247</sup> Per maggiore precisione, occorre però segnalare che di un «merlo» si parlava anche in una poesia del *Diario postumo, Nel giardino dei Giusti...*: «Nel giardino dei Giusti / c'erano il merlo e il pittore, / l'attore-regista e la maga» (vv. 1-3); e ancora: «attesi la filastrocca / del merlo, per poter celiare» (vv. 7-8). La lirica ci è trasmessa da una cartolina illustrata del Forte dei Marmi [Viale a mare], affrancata e non spedita («XVII Giornata del francobollo», 1975), con la data «1975» (cfr. l'apparato critico a cura di Rosanna Bettarini in E. MONTALE, *Diario postumo. 66 poesie e altre*, cit., p. 107). Il pittore cui si fa riferimento è Nino Tirinnanzi, al quale era stato affidato dalla giornalista del Forte dei Marmi un merlo: «La giornalista del Forte possedeva un merlo indiano molto chiacchierone, ma d'estate, con tanti clienti che venivano a comprare il giornale, il merlo si innervosiva e nell'edicola non lo poteva tenere. "Anche il merlo ha diritto alle ferie", diceva, e lo aveva affidato a Nino che aveva appeso la gabbia in giardino, al ramo di un leccio»; l'episodio si legge in A. GIUSTI, *Il merlo di Nino Tirinnanzi*, in *La casa del Forte dei Marmi*, cit., pp. 137-140: 137.



anche nell'altro epigramma de *La casa di Olgiate* dal quale siamo partiti («Di buonora», v. 1); a questo punto dell'indagine, apparirà allora chiaro come esso rappresenti soltanto uno spunto, una piccola riflessione annotata fuggacemente dal poeta, per essere in un secondo tempo utilizzata in liriche dell'ultima produzione, come del resto dimostrerebbe la sua cassatura, con tratto verticale, alla pagina [7] del *QP*.

*Per avere servito agli avventori [X]*

Per avere servito agli avventori  
salmi di pantegane  
Bibe di Ponte all'Asse  
che fu già immortalato (fin che dura)  
5 da un mio distico  
pare che andrà in galera.

Forse solo per questo il mio nome  
galleggerà fino a tarda sera.

La pagina [9] del *QP* ci trasmette la poesia dedicata a Bibe di Ponte all'Asse, l'oste che già era stato immortalato nel primo distico di cui si componeva l'omonimo epigramma de *Le occasioni* e ora nuovamente ricordato secondo le modalità dell'autocitazione grottesca e parodica tipiche dell'ultimo Montale. Il componimento, manoscritto in biro blu e cassato con un doppio tratto verticale, reca in calce la data «17/1/76» e presenta nel *QP* il titolo originario *La buona cucina*.<sup>248</sup> Gianfranca Lavezzi preferisce però riprodurre a testo la lezione qui sopra riportata, contenuta in una lettera del 3 aprile 1976 a Gianfranco Contini,<sup>249</sup> dove la lirica, datata appunto «1976», è preceduta e seguita rispettivamente da *A. G. Contini* e *La poesia (...all'italiana)*, in un secondo momento incluse nel *Quaderno di quattro anni* con i titoli di *Epigramma* e *La poesia (in Italia)*.

Per un confronto tra la lirica pubblicata ne *La casa di Olgiate* e il precedente distico che dovrebbe averla ispirata, trascriviamo il testo tratto da *Le occasioni*, il cui primo verso ricalca il sintagma iniziale di *Sbarbaro, estroso fanciullo...* degli *Ossi*:

Bibe, ospite lieve, la bruna tua reginetta di Saba  
mesce sorrisi e Rùfina di quattordici gradi.

Si vede in basso rilucere la terra fra gli àceri radi  
e un bimbo curva la canna sul gomito della Greve.

---

<sup>248</sup> Per le varianti de *La buona cucina* si rimanda all'apparato critico contenuto nella sezione delle *Note*, in G. LAVEZZI, *Note a La casa di Olgiate e altre poesie*, cit., p. 78.

<sup>249</sup> La lettera è stata pubblicata in E. MONTALE, *Eusebio e Trabucco*, cit., pp. 263-264.

La poesia, di tono leggero, già pubblicata in «Letteratura», a. II, n. I, nel gennaio 1938, era stata composta da Montale nel 1937; in essa veniva descritto un allegro incontro conviviale da Bibe, un'antica trattoria nei dintorni di Firenze, rifugio del poeta in certe sere d'estate e tuttora così chiamata dal soprannome dell'oste che la gestiva.<sup>250</sup> Come mostra il secondo distico, uno scenario agreste – il pietroso greto della terra del Chianti che accoglieva il fiume Greve – faceva da cornice all'incontro, mentre una giovane e graziosa ostessa («la bruna tua reginetta di Saba», v. 1)<sup>251</sup> sorrideva e versava del buon vino «di quattordici gradi» (v. 2). La lirica, che Isella definisce «di elegante gusto oraziano, sia per la classica nobilitazione del rustico ambiente, sia per la godibile calma dell'ora e del paesaggio suburbano»,<sup>252</sup> ricalca, dal punto di vista metrico e tematico, uno degli *Idilli alpestri* di Carducci, *L'ostessa di Gaby (Rime e Ritmi)*, soprattutto per la puntuale ripresa dei vv. 5-6: «Ecco le bianche case. La giovine ostessa alla soglia / ride, saluta e mesce lo scintillante vino». L'affinità tematica è però solidale con quella metrica, dato che, come osserva Mengaldo, Montale rifà, anche se a modo suo, «cioè sghembo e innovativo, diciamo pure parodistico», il distico elegiaco barbaro della fonte carducciana, «subito alludendo a quello schema con la copia [...] di sdruciole e dattili e con la distribuzione degli *ictus*»<sup>253</sup> (sei, probabilmente o sicuramente, nei versi dispari, certamente cinque, nei versi pari).

Nella nuova raccolta di inediti, l'oste de *Le occasioni* è invece, per così dire, “carnevalizzato” e associato ad un disgustoso fatto di cronaca locale, al reato, cioè, di aver «servito agli avventori / salmì di pantegane» (vv. 1-2); così, conclude autoironicamente il poeta, «Forse solo per questo il mio nome / galleggerà fino a tarda sera» (vv. 7-8).

---

<sup>250</sup> «Bibe» era il soprannome dell'oste Paradiso Scarselli, oggi trasmesso ad un suo più giovane familiare. Il «Bibe» del v. 1 corrisponde all'imperativo latino del verbo «bere», come si legge in Montale ad Angelini (E. MONTALE, *Notes à Les Occasions*, in *Poésies*, cit., cui rimanda T. De Rogatis in E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di Tiziana de Rogatis, cit., p. 61). La trattoria, tuttora molto frequentata anche grazie a questo omaggio poetico, è sita in una località suburbana di Firenze, Ponte all'Asse (o dell'Asse), nei pressi della Certosa del Galluzzo.

<sup>251</sup> Si tratta dell'adolescente figlia dell'oste, che per grazia e nobiltà di tratti ricorda al poeta la figura biblica della regina di Saba, ritratta da Piero della Francesca nell'affresco aretino della *Leggenda della Croce*; la prima lezione era invece «damigella di Saba», con riferimento, non alla regina stessa, ma a una delle giovani e splendide dame del suo corteo (cfr. E. MONTALE, *OV*, cit., p. 899).

<sup>252</sup> E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di Dante Isella, cit., p. 51.

<sup>253</sup> P. V. MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, cit., pp. 27-74: 32-33.

*Hapax* assoluto all'interno del *corpus* poetico montaliano, il termine «pantegana» registra però moltissime occorrenze in un racconto di *Farfalla di Dinard, Sera difficile*, apparso per la prima volta sul «Corriere d'Informazione» del 4-5 ottobre 1951.<sup>254</sup> Come nella lirica de *La casa di Olgiate*, la «pantegana», citata in tono volutamente ironico-spreghiativo, fa sicuramente parte di un bestiario degradato, tanto che la protagonista del racconto, una volta identificato il curioso animale al quale era stata assimilata dal proprio compagno, decide di lasciare l'uomo, raccomandandogli di spedirle il suo bagaglio ad un nuovo indirizzo. Con ogni probabilità, il racconto rielabora l'esperienza del soggiorno a Venezia di Montale con Irma Brandeis, di cui viene data diretta testimonianza nelle lettere del poeta alla donna e che ha ispirato, a vari anni di distanza, anche le *Due prose veneziane* di *Satura II*. Curioso è però soprattutto osservare come, in una lettera dell'ottobre 1935, Irma sia scherzosamente definita «little ratu with moustaches»,<sup>255</sup> cioè «piccolo ratto con i baffi».

Come già era accaduto per l'epigramma dedicato al «cavallo di Caracalla», ironia e autoironia, spesso traducendosi in immagini di rovesciamento parodico, tornano quindi a segnare i brevi testi de *La casa di Olgiate*. In *Mi hanno mandato dall'Iugoslavia* [VIII],<sup>256</sup> per esempio, il poeta allude alla corona poetica, però di «similoro»,<sup>257</sup> che all'ormai illustre Premio Nobel era stata inviata dalla Macedonia, giunta però a destinazione depauperata, privata, durante il viaggio, di «qualche dente»:

Mi hanno mandato dall'Iugoslavia  
una corona di similoro  
in viaggio ha perduto qualche dente.

La poesia, manoscritta in biro blu alla pagina [9] del *QP*, subito dopo *La buona cucina*, reca in calce la data «1/4/76». Dell'episodio che dovrebbe averne ispirato la composizione, troviamo notizia in una lettera a Gianfranco Contini, datata «3 ott. Anzi novembre», in cui Montale scriveva: «A giorni riceverò una corona

<sup>254</sup> Il racconto si legge in E. MONTALE, *Prose e racconti*, cit., pp. 153-154.

<sup>255</sup> Cfr. la lettera del 2 [ma 3] Ottobre 1935, in E. MONTALE, *Lettere a Clizia*, cit., p. 180.

<sup>256</sup> Cfr. E. MONTALE, *La casa di Olgiate e altre poesie*, cit., p. 11.

<sup>257</sup> La sola occorrenza della parola si registra nello *xenion* 3, *L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe...* (*Satura, Xenia II*): «Pareva un'indecenza portare / tra i similori e gli stucchi un tale orrore» (vv. 3-4). Qui i «similori» erano quelli del Grand-Hotel Danieli di Venezia (la «falsa Bisanzio», v. 3 di *Xenia I, 3*), che aveva ospitato il poeta e la Mosca.

d'oro portatami qui dalla Macedonia e i giornali ne parleranno. (Io non ne sapevo nulla)». <sup>258</sup> Del resto, sarà lo stesso Montale a mostrare sempre un poco di reticenza, se non addirittura di vergogna, nell'autodefinirsi «poeta», spesso contestando il ruolo dell'artista cinto, appunto, «d'alloro»:

Ho sempre provato un po' di vergogna a sentirmi chiamare poeta. Mi sembra una mostruosità. Non ho mai pensato che l'artista abbia meriti speciali o il diritto a privilegi. Il poeta, cinto d'alloro, che arringa, solletica, commuove i comuni mortali è un'idea, un ruolo che ho sempre rifiutato. La poesia come mestiere, come categoria professionale mi dà i brividi. Nei registri degli alberghi, infatti, mi sono sempre qualificato come giornalista. <sup>259</sup>

La stessa componente autoironica, quella qualità purtroppo mancata ad un poeta evidentemente poco amato da Montale come Giovanni Pascoli, torna nel brevissimo distico a lui indirizzato, *G. Pascoli* [XI], <sup>260</sup> leggibile alla pagina [10] del *QP* e datato in calce «1976»:

Gli è mancata purtroppo l'autoironia  
(la più importante che sia)

Che Montale non fosse un grande estimatore della poesia pascoliana, si evince da quanto affermato sul «Corriere della Sera» del 30 dicembre 1955, dove, con una certa severità, egli criticava, nell'opera del poeta di San Mauro, i «salti di tono», l'assenza di «grandi versi memorabili», la «costante indecisione formale e psicologica», rimproverandogli soprattutto il «fatto che raramente una sua lirica fosse un "oggetto" distaccato» capace di vivere per proprio conto: «solo una profonda immersione nella propria materia può infatti dar tanto. Pascoli tenne invece aperte troppe uscite di sicurezza». <sup>261</sup>

---

<sup>258</sup> La lettera si legge in E. MONTALE, *Eusebio e Trabucco*, cit., pp. 257-258. Per l'attenzione macedone alla poesia di Eugenio Montale si veda invece E. MONTALE, *Poezija*, scelta e traduzione di Ante Popovski e Naum Kitanovski, Skopje, Nuova Makedonia 1973, di cui la donazione Tiozzi conserva una copia; su un foglio di carta velina posto dopo il foglio di guardia è riprodotta una dedica autografa: «Ai miei futuri lettori macedoni con viva simpatia / Eugenio Montale / 7-6-73 / Milano» (cfr. *Da Montale a Montale. Autografi, disegni, lettere, libri*, cit., n° 49, p. 41).

<sup>259</sup> Cfr. *Playboy intervista: Eugenio Montale*, «Playboy», V, 2, febbraio 1976, pp. 15-18: 18.

<sup>260</sup> Cfr. E. MONTALE, *La casa di Olgiate e altre poesie*, cit., p. 14.

<sup>261</sup> Queste parole adesso si leggono in E. MONTALE, *La fortuna del Pascoli*, in ID., *SMP*, cit., pp. 1899-1904: 1904. Sui rapporti Pascoli-Montale, cfr. invece P. BONFIGLIOLI, *Pascoli e Montale*, in AA.VV., *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario*

## *Rarità dei rapaci* [XII]

Molle, arruffata figlia di Minerva  
Fino a jeri regina, oggi serva.

La poesia, manoscritta in biro blu alla pagina [10] del *QP*, con data in calce «10/4/76», sembra condensare, nella succinta misura epigrammatica e gnomica del distico, un nucleo tematico che troverà un più disteso sviluppo narrativo in una lirica inclusa nel *Quaderno di quattro anni, Scomparsa delle strigi*, in particolare per quel che riguarda l'evidente ripresa dei versi iniziali:

Un figlio di Minerva  
ancora inetto al volo si arruffava  
sul cornicione  
Poi cadde nel cortile Ci mettemmo  
5 in cerca di becchime ma inutilmente  
Occorrevano vermi non sementi  
Eravamo sospesi  
tra pietà e ammirazione  
Ci guardava con grandi occhi incredibili  
10 Poi restò una pallottola di piume  
e nient'altro  
Un povero orfanello disse uno  
Noi l'abbiamo scampata  
se con vantaggio o no è da vedere

Che il frammento edito ne *La casa di Olgiate* costituisca uno spunto preparatorio per l'*incipit* della poesia del *Quaderno*, sarebbe dimostrato dalla stessa datazione di *Scomparsa delle strigi*, che la fotocopia di un dattiloscritto in bellacopia contenuto nel *Quaderno Isella* (f. 88r) riconduce alla «Pasquetta '76», subito corretta a penna in «19-4-'76».<sup>262</sup> Il piccolo «figlio di Minerva» (con ogni probabilità una civetta), precipitato nel cortile del condominio milanese di via Bigli, tornerà però, nella sua versione femminile («figlia di Minerva»), in un'altra

---

*della morte*, Bologna, Commissione per i testi di lingua 1962, I, pp. 219-243; ID., *Dante, Pascoli e Montale*, in AA.VV., *Nuovi studi pascoliani*, Bolzano-Cesena, La Biondiana 1963, pp. 318-321; P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, cit., pp. 13-106 e 125-151, che corregge in parte l'impostazione di Bonfiglioli, privilegiando però pur sempre il rapporto con D'Annunzio; e l'utile contributo di A. M. GIRARDI, *Montale «attraverso» Pascoli. Costellazioni metaforiche da Pascoli a Montale*, in AA.VV., *Convegno internazionale di studi pascoliani. Barga 1983*, Barga, Gasperetti 1987, pp. 97-141.

<sup>262</sup> Cfr. E. MONTALE, *OV*, cit., p. 1134 (nel 1976 la Pasquetta cadde appunto il 19 di aprile).

poesia pubblicata, anepigrafa e senza data, ne *La casa di Olgiate*, *La giustizia oggi avanza a passi veloci* [XIII], che presenta un motivo molto vicino ai versi del *Notturmo* del *Diario del '72*, specie per quel che riguarda i vv. 11-12. Per comprendere le affinità e i punti di contatto tra le poesie e per cercare di seguire lo sviluppo del nucleo tematico della «figlia di Minerva», riportiamo di seguito le due liriche appena citate:

La giustizia oggi avanza a passi veloci;  
ma figlia di Minerva non è padrona  
ma serva.  
Bello è l'intervento, soave lo spintone.

Sarà che la civetta di Minerva  
sta per aprire le ali. Ma non è sosta  
nel rifornimento  
dello spaccio di cui noi siamo appena  
5 rimasugli svenduti per liquidazione.  
Eppure l'avevamo creato con orgoglio  
a nostra somiglianza il robottone  
della fluente e ghiotta infinità.  
O cieli azzurri o nobili commerci  
10 non solo coi Celesti! Ora anche la Dea  
nostra serva e padrona chiude gli occhi  
per non vederci.

Gli interpreti sono concordi nel sostenere che l'immagine abbia un'evidente provenienza hegeliana, nella cui produzione la «civetta di Minerva», la dea romana della sapienza, della guerra e delle arti, partorita dalla testa di Giove, rappresentava la «riflessione che domina le tenebre», la «conoscenza razionale, percezione della luce riflessa (lunare), opposta alla conoscenza intuitiva, percezione della luce diretta (solare)».<sup>263</sup> Hegel ne fece l'emblema della Filosofia, perché, come la civetta «apre le ali» a giorno concluso, così la Filosofia è in grado di manifestarsi solo quando una civiltà ha raggiunto il suo più pieno compimento, il suo punto estremo di crescita e di sviluppo. L'allusione ad Hegel e alla sua «civetta» spiegherebbe inoltre il titolo della lirica de *La casa di Olgiate* (*Rarità*

---

<sup>263</sup> J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Milano, Rizzoli 1986, 2 voll., I, p. 286.

*dei rapaci*), come pure quello della poesia del *Quaderno di quattro anni*, dove le «strigi» erano appunto rapaci notturni, dal canto ripetitivo e sgradevole.<sup>264</sup>

Il *Notturmo* di Montale, datato nei testimoni e nell'indice 29 gennaio 1972,<sup>265</sup> si apre dunque con un esplicito riferimento a un noto passo di Hegel, con il quale il filosofo tedesco chiudeva la prefazione ai suoi *Lineamenti di Filosofia del Diritto*:

Quando la filosofia tinge il suo grigio sul grigio, allora una figura della vita è invecchiata, e, con grigio su grigio non è possibile ringiovanirla, ma soltanto conoscerla: la civetta di Minerva inizia il suo volo soltanto sul far del crepuscolo.<sup>266</sup>

Ma il poeta si appropria dell'immagine hegeliana per rovesciarne ironicamente l'assunto; in Montale il volo notturno del rapace, in uno scenario tutt'altro che

---

<sup>264</sup> La prima occorrenza delle «strigi» si registra nell'apertura di *Nel sonno (La bufera)*: «Il canto delle strigi, quando un'iride / con intermessi palpiti si stinge» (vv. 1-2). Ma i volatili tornano anche in un'altra lirica del *Diario del '72, Il mio ottimismo*: «Ottimista fu già chi si estasiava / tra i sepolcri inebriandosi del rauco gargarismo / delle strigi» (vv. 3-5); qui il riferimento è chiaramente ad Ugo Foscolo, autore del carme *Dei sepolcri* (1807), di cui Montale ricordò, in *Upupa, ilare uccello... (Ossi di seppia)*, l'episodio dell'upupa «calunniata»: «Senti [...] uscir del teschio, ove fuggia la Luna, / l'upupa, e svolazzar su per le croci / sparse per la funerea campagna, / e l'immonda accusar col luttuoso / singulto i rai di che sono pie le stelle / alle obbliate sepolture» (vv. 78, 81-86). Montale, al contrario, nella poesia degli *Ossi*, riscattava l'uccello, caricandolo di responsabilità numinose, e al tempo stesso lo ritraeva nella sua leggerezza di «folletto» benefico: «Upupa, ilare uccello calunniato / dai poeti [...]; nunzio primaverile, upupa, come / per te il tempo s'arresta, / non muore più il Febbraio, come tutto di fuori si protende / al muover del tuo capo, / aligero folletto, e tu lo ignori» (vv. 1-2 e vv. 5-10). Accanto a Foscolo, altre due sono le citazioni obbligate: Parini, *Il Giorno, La Notte* («e ùpupe e gufi e mostri avversi al sole / svolazzavan per essa [la notte], e con ferali / stridi portavan miserandi auguri», vv. 13-15) e Carducci, *Per Eduardo Corazzini*, in *Giambi ed epodi* («un'upupa funèbre», v. 19). Ma Francesca Ricci (F. RICCI, *Guida alla lettura di Montale*, cit., p. 349) segnala anche un passaggio de *I sepolcri* di Ippolito Pindemonte: «O l'interrotto gemito lugubre, / cui dall'erma sua casa innalza il gufo / lungoululante della Luna al raggio» (vv. 32-34). Per quel che riguarda le «strigi», molti sono inoltre i riferimenti indicati dalla critica: Bonfiglioli ricorda il Gozzano dell'*Acherontia Atropos*, dove «Alto è il silenzio, / commentato, non rotto, dalle strigi» (cfr. P. BONFIGLIOLI, *Pascoli, Gozzano, Montale e la poesia dell'oggetto*, «Il Verri», 4 (1958), pp. 34-54: 41, n. 6), o della più celebre *Signorina Felicita*, dove «s'udiva il grido delle strigi alterno», VII, v. 45; Martelli parla invece di Hölderlin, il cui «Vogel der Nacht» di *Gesang des Deutschen* è reso da Errante con «notturna [...] strige» (cfr. M. MARTELLI, *Il rovescio della poesia*, cit., p. 136), mentre Lonardi allude al I atto del *Trovatore*, durante il quale la strega «in upupa o strige talora si muta» (cfr. G. LONARDI, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 222). Infine, occorre ricordare anche la traduzione montaliana del notturno *Coro (Puck)*, dal *Midsummer-Night's Dream* di Shakespeare (inclusa nel *Quaderno di traduzioni*): «Ora i tizzoni consumati splendono / ed uno strider di civetta sale / al cielo» (vv. 5-7); cfr. E. MONTALE, *Finisterre (versi del 1940-1942)*, a cura di Dante Isella, cit., p. 13, n. 1-2.

<sup>265</sup> In uno dei testimoni la data è però cassata: si tratta di una fotocopia di dattiloscritto in bellacopia contenuta nel *Diario Forti* (f. 10r); cfr. E. MONTALE, *OV*, cit., p. 1085.

<sup>266</sup> G. W. F. HEGEL, *Lineamenti di Filosofia del Diritto* [1821], Milano, Rusconi 1996, p. 65.



idillico e sentimentale, prelude infatti ad un evento poco fausto: il progresso infinito (la «fluente e ghiotta infinità», v. 8), che ha causato l'avvento della società dell'uomo «robottone» del v. 7,<sup>267</sup> mostra qui il suo lato osceno, «ovvero l'impossibilità di raggiungere un reale compimento e la necessità di disfarsi il prima possibile dei “rimasugli”, della merce invecchiata o poco appetitosa».<sup>268</sup> Il tutto è dimostrato attraverso il ricorso a due tradizioni illustri: quella biblica, parodiata dalla creazione del robot «a nostra somiglianza» (v. 7), sullo sfondo del primo libro della *Genesi*,<sup>269</sup> e quella del melodramma, richiamata attraverso la citazione diretta del brano di un'aria d'opera, l'*Aida* di Verdi-Ghislanzoni («O cieli azzurri o nobili commerci / non solo coi Celesti!», vv. 9-10).<sup>270</sup> Si osservi però come nell'epigramma montaliano entrambe le allusioni-citazioni siano richiamate – come ha osservato Roberto Orlando – in tono polemico, venendo negate e rovesciate «con piglio antifrastico»,<sup>271</sup> in una delle rare parodie del teatro in musica presenti nella poesia di Montale. Tuttavia il bersaglio principale di questo *Notturmo* resta la poesia dello stesso autore, cui si lega la messa in discussione del suo stesso ruolo di poeta. Il canto di Aida che rimpiange disperatamente la patria lontana attesta che proprio quel canto rifiuta ormai ogni «osmosi» con la produzione di Montale, per cui essa finisce con il configurarsi veramente come «non-poesia».<sup>272</sup> Capiamo allora perché Minerva, «serva e padrona» (v. 11) degli artisti – con un'ulteriore ripresa da Hegel della celebre dialettica servo-padrone, che peraltro torna nella lirica [XIII] de *La casa di Olgiate*, dove la giustizia è detta «figlia di Minerva» e «non [...] padrona / ma

<sup>267</sup> «Robottone» è un neologismo; qui appare come emblema del progresso infinito, di quella «civiltà dell'uomo robot» che Montale evocò nel suo discorso per il Nobel tenuto all'Accademia di Svezia il 12 dicembre 1975, *È ancora possibile la poesia?* (cfr. E. MONTALE, *SMP*, cit., pp. 3030-3040: 3038). A tal proposito, cfr. anche un passo della recensione a *Il crematorio di Vienna* di Parise, in cui il poeta esprimeva la sua preferenza per le pagine in cui non affiora «un implacabile *j'accuse*, una requisitoria contro la robotizzazione dell'individuo» (in E. MONTALE, *SMP*, cit., pp. 2937-2940: 2940).

<sup>268</sup> E. MONTALE, *Diario del '71 e del '72*, edizione a cura di Massimo Gezzi, cit., p. 249.

<sup>269</sup> Cfr. *Gen.* 1, 26: «E Dio disse: “Facciamo l'uomo a nostra immagine, a nostra somiglianza”».

<sup>270</sup> Si veda l'atto III dell'*Aida* di Verdi-Ghislanzoni, della quale Montale recupera anche la misura del verso (l'endecasillabo), l'isocolo e l'anafora della particella vocativa «O»: «O Cieli azzurri... o dolci aure native / dove sereno il mio mattin brillò». L'aria cantata da Aida esprime la sua nostalgia per la patria lontana.

<sup>271</sup> R. ORLANDO, «O maledette reminiscenze!». *Per una tipologia della 'citazione distintiva' nell'ultimo Montale*, in *Applicazioni montaliane*, Lucca, Pacini Fazzi 2001, pp. 41-66: 60.

<sup>272</sup> *Ivi*, p. 62.

serva»<sup>273</sup> – chiuda gli occhi dinnanzi al poeta («chiude gli occhi / per non vederci», vv. 11-12),<sup>274</sup> scegliendo di abbandonarlo con un esito diverso da quello che era ancora possibile nella prima sezione del *Diario*, dove la Musa poteva ancora dire al poeta: «[...] cammina non temere, / finché potrò vederti ti darò vita» (*La mia Musa, Diario del '71*, vv. 8-9).

---

<sup>273</sup> Su Minerva, si veda anche un passaggio di una recensione del 1953: «Gli artisti, e in particolare gli scrittori che a vent'anni ci appaiono già usciti armati dal cervello di Minerva [...] non sono sempre né tutti invidiabili» (E. MONTALE, *Sylvia*, in ID., *SMP*, cit., pp. 1508-1514: 1508). Per quel che riguarda invece la dialettica hegeliana del servo-padrone (il padrone che si aliena nel lavoro del servo e il servo che si libera attraverso il lavoro per il padrone), si ricordi che nel 1925 Montale aveva recensito *Il servo Bortolo e il suo diritto* (1907) di Ivan Cankar, pubblicato dall'editore Parnaso di Trieste, intitolando la recensione *Un servo padrone* (E. MONTALE, *SMP*, cit., pp. 63-70).

<sup>274</sup> Cfr. anche la conclusione di *A questo punto* (*Diario del '71*): «A questo punto / guarda con i tuoi occhi e anche senz'occhi» (vv. 21-22). Non siamo in grado di stabilire se Montale conoscesse un episodio raccontato dal poeta Licofrone prima (IV secolo a.C.) e da Strabone poi (I secolo a.C.-I secolo d.C.), anche se con sostanziali differenze: quello per cui la statua di Atena (Minerva per i romani) chiuse gli occhi inorridita dinnanzi alla strage commessa dagli ioni nella conquista della città di Siris (cfr. M. PUGLIARA, *Il mirabile e l'artificio. Creature animate e semoventi nel mito e nella tecnica degli antichi*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider 2003, pp. XX e 168). Possibile è anche un'allusione antifrastica al noto passo dantesco di *Par. II*: «Minerva spira, e conducemi Apollo, / e nove Muse mi dimostrar l'Orse» (vv. 8-9), dove Dante si dichiarava, al contrario di Montale, guidato e assistito dalla dea della sapienza.

*La vita è come un sigaro [XVIa], Come un sigaro avana [XVIb], Ma se esistesse un avana [XVIc]*

Volendo provare a seguire l'evoluzione delle immagini del «sigaro» e della «cenere» all'interno del *corpus* poetico montaliano, prendiamo adesso in considerazione un gruppo di poesie che nella raccolta de *La casa di Olgiate* costituiscono un trittico; esse sono dedicate allo stesso spunto tematico e caratterizzate dalla stessa volontà del poeta di non renderle note: *La vita è come un sigaro, Come un sigaro avana, Ma se esistesse un avana*.

L'unica occorrenza del «sigaro» nella poesia di Montale si registra nello *xenion I, 8, La tua parola così stenta e imprudente...*, la cui prima stesura risale al 14 dicembre 1965. Ci troviamo all'interno delle poesie dedicate alla Mosca, di cui il poeta tenta di mantenere vivo il ricordo, ma l'eco della voce della donna a poco a poco si affievolisce e il suo «accento» e «colore» non sono più gli stessi che ella aveva in vita; si rendono allora necessarie nuove modalità di ricordo, da ricercarsi entro la dimensione quotidiana, nel «ticchettio della telescrivente» del v. 5 e nel «volubile fumo» dei «sigari / di Brissago» dei vv. 6-7:

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  
5 nel ticchettio della telescrivente,  
nel volubile fumo dei miei sigari  
di Brissago.

L'immagine torna ne *La casa di Olgiate* in una breve lirica trasmessa dalla pagina [19] del *QP*, *La vita è come un sigaro [XVIa]*, cassata con tre tratti verticali in biro blu, che sottolineano l'evidente intento del poeta di non pubblicarla, e databile, secondo il manoscritto che la conserva, al «10 agosto 77». Si legga la poesia:

La vita è come un sigaro  
che si fuma da sé  
quando è acceso e deposto nel cendrier.

A volte pare spengersi

5      poi si riattizza di colpo  
         e allora l'anno il secolo il millennio  
         parole che hanno un senso  
         per noi, non per chi fa  
         che il sigaro fumi se stesso  
10     fumi  
         fumi...

La sua prima versione, manoscritta in biro nera e questa volta cancellata con due tratti verticali in biro blu, si legge, invece, alla pagina [15] del *QP*. La data, in calce, è la stessa («10 agosto 77»), e le variazioni – si osserverà – sono pochissime:

         La vita è come un sigaro  
         che si fuma da sé  
         quando è acceso e deposto nel cendrier.  
         A volte pare spengersi  
5      poi si riattizza di colpo  
         e abbiamo l'anno il secolo il millennio,  
         parole che hanno senso per noi,  
         solo per noi, non per chi lascia  
         che il sigaro fumi  
10     fumi  
         fumi...

La similitudine con il «sigaro», questa volta un «avana» – *hapax* nella poesia di Montale – torna nella poesia successiva, *Come un sigaro avana* [XVIb], leggibile, manoscritta in biro blu, alla pagina [104] del *QP*:

         Come un sigaro avana  
         la terra si fuma da sé  
         ma sul piattino resta la cenere.  
  
         Per ora la cenere siamo noi  
5      ma la seconda legge della termodinamica  
         ci assicura  
         che non è mai troppo presto  
         per farsi vedere  
         non è mai troppo tardi  
10     per congedarsi.

Questa volta protagonista è la «terra», che come un «avana [...] / si fuma da sé» (vv. 1-2); sul «piattino», variante del precedente «cendrier» (altro *hapax* della poesia di Montale), resta però la «cenere», triste scarto di ciò che resta della vita e di tutto ciò che brucia velocemente. È così che «l'anno il secolo il millennio» della prima poesia ci appaiono come «parole» che hanno un senso soltanto per noi, non per il «sigaro» che, come la vita, brucia velocemente e altrettanto rapidamente fugge via.

Infine l'«avana» torna nell'ultima poesia della serie, *Ma se esistesse un avana* [XVIc], dedicata allo stesso spunto di riflessione e trasmessa dalla pagina [102] del *QP*:

Ma se esistesse un avana  
che non tira o tira a metà?  
In questo caso si dovrebbe scegliere  
tra la gioia e l'orrore.

A conclusione del percorso, sembra però doveroso segnalare che «un mozzicone acceso», «simbolo di ciò che resta», tornerà in una poesia del *Diario postumo*, *Pioggia a Venezia, neve sopra i mille...*, accompagnandosi peraltro all'immagine del «fumo» di una «sigaretta»:

Pioggia a Venezia, neve sopra i mille.  
E qui, la nebbia filtra da tutte le fessure  
si confonde col fumo della sigaretta. Se potesse  
ovattare i miei ricordi, velarli, cancellare  
5 il passato e lasciar solo un mozzicone  
acceso, simbolo di ciò che resta.

## *Dietro front* [XVIII]

Venne a pranzo Ezra  
e c'era un pollo arrosto  
Amo la cossia disse  
e fu servito.

5 Ritornò a pranzo Ezra  
e nel menu ancora il pollo.  
Odio la cossia disse  
e fu servito.

10 Che cosa sono in confronto  
i dietro front militari.

Lo sguardo attento e indagatore del vecchio Montale, costantemente aperto sulle vicende del mondo contemporaneo, torna talvolta a volgersi verso il passato, come in questo ironico epigramma del 1978, dedicato all'amicizia con il poeta americano Ezra Pound e ad un suo divertente *sketch* avvenuto a pranzo in casa Montale.

Tra i più notevoli rappresentanti della cultura europea degli anni Trenta, Ezra Pound era uno degli autori sui quali Montale si era formato e aveva fatto sentire il suo influsso anche su T. S. Eliot, cui, come è stato più volte sottolineato, la poesia montaliana era per molti aspetti legata. Se ci affidiamo alle dichiarazioni dell'autore, i primi incontri tra Montale e Pound ebbero luogo tra il 1925 e il 1935, quando il poeta americano viveva a Rapallo; Montale evidentemente ne conosceva già *The spirit of romance*, un'opera uscita nel 1910 e ben nota anche ad Eliot, che a sua volta aveva conosciuto Pound nel 1914. Montale allude più volte a questi incontri; per esempio, nel 1953, ricorda l'enorme privilegio di aver fatto la sua conoscenza:

[...] non era un ignoto quando nel '24 venne da noi: alcune liriche di *Personae*, un breve poema (il *Mauberley*), gli assegnavano già un posto di prim'ordine nella nuova poesia americana [...] Chi l'ha conosciuto (ed io ho avuto la fortuna di avvicinarlo più volte) si è chiesto spesso, e inutilmente, che cosa cercasse in Italia questo grande sperimentatore di schemi e modelli stilistici.<sup>275</sup>

---

<sup>275</sup> E. MONTALE, *Ezra Pound*, in ID., *SMP*, cit., pp. 1592-1598: 1594.

In una lettera del 22 agosto 1927, nella quale Pound si guadagnava anche l'etichetta di «genio» e l'ammirazione da parte di Bobi Bazlen, Montale chiedeva invece a Svevo di inviare il suo romanzo *Senilità* al poeta che già ammirava la sua opera «attraverso il *sentito dire* dei cenacoli»: <sup>276</sup>

Io parlavo giorni fa con un poeta americano molto amico di Joyce e di Eliot [...]. E questo Pound passa per un genio [...] mi dice corna del mondo anglosassone e un mondo di bene del nostro mondo. Anche Bobi è ammiratore di Pound. Chi si orizzonta più? <sup>277</sup>

Una cartolina postale e due lettere inedite, reperite nell'archivio Scheiwiller e risalenti, secondo l'indicazione d'archivio, al 1929, testimoniano inoltre un intenso rapporto intellettuale che evidentemente esisteva tra i due, costituendo al contempo – specie la seconda lettera – una spia diretta di un colloquio molto critico sulla letteratura italiana contemporanea. Sembra interessante trascrivere questi preziosi documenti. La cartolina, dattiloscritta (solo la firma è autografa), e indirizzata presso la «Casa Bemporad», dovrebbe essere datata, considerato il suo contenuto, verso la fine del 1929:

Buon anno, e poi non totalmente disinteressato: È possibile di trovare una copia di 'poesia astrologica del Quattrocento' da B. Soldati, edito da Sansoni, Firenze?? Augurii E. Pound <sup>278</sup>

Le due lettere, pure dattiloscritte su carta intestata «Ezra Pound Rapallo, via Marsala, 12 int. 15», con motto soprastante «res publica, the public convenience», sono rispettivamente datate «19 gennaio» e «23 Jan.». La prima, oltre a contenere un piccola considerazione su Rapallo, in via di trasformarsi in un centro letterario nordico, è sostanzialmente un ringraziamento:

Caro Montale:

Grazie per m'aver mandato il libro. Spero che questi francobolli some la maniera men'incomodo per restituire il prezzo. Per un assegno bisogna formalità e per mandato postale, lei sarà (?) obbligato ricarsi alla posta. E per questi ragioni pesanti ho scelto etc etc...

---

<sup>276</sup> E, MONTALE, I. SVEVO, *Lettere. Con gli scritti di Montale su Svevo*, Bari, De Donato 1966, p. 87.

<sup>277</sup> *Ibidem*.

<sup>278</sup> La cartolina si legge in C. RICCARDI, *Ripensando il dantismo della "Bufera": la "Commedia" come teoria della letteratura. Con una corrispondenza inedita Pound-Montale*, «Testo», XXXII, 61-62 (2011), pp. 295-309: 297.

Grazie anche per la Fiera Letteraria ricevuta tante mese fa.

Adesso Rapallo sta per divenire centro nordico, o centro della letteratura nordica. Etc. con Yeats, Aldington e i costumati abituali etc.

Cordialmente

E. Pound<sup>279</sup>

La seconda, con correzioni a penna e con errori di lessico e di sintassi che manteniamo nella trascrizione, sembra più interessante, dato il modo in cui Ezra costata la mancanza di innovazioni letterarie in Italia:

Caro Montale,

No, non un disastro, ma non c'era mai un autore chi vendendo una traduzione non vedeva cose che lui \*stesso\* avria cambiato.

La cosa che non vedo in Italia è un uomo che vuol comprendere lo stato della letteratura contemporanea, o di portar in Italia le così dette riforme, o piuttosto le invenzioni (metode, tecniche) che designavamo le ultime 20, 50, o 70 anni della letteratura \*all'estero\*.

Nel Quattro Cento Italia conduceva; e forse non ha mai capito studiare o seguire. \*(altro che i modelli greci e latini)\*.

A me ch'ho veduto America venire dalla coda quasi al cima \*contemporanea\*, è difficile capire questa tardezza. Non invenire, non fare scopert, questo si capisce. Ma non venire al livello conosciuto, e non far sforzi di farlo, questo non capisco. Mi pare come non aver luce elettrica etc. nella vita materiale.

Inghilterra è stato nido di stupidità, e adesso si vede traduzioni del Americano in francese. Etc...

EP<sup>280</sup>

Anche se esigue, queste note e documenti possono comunque esserci utili per rilevare la funzione che lo scambio intellettuale, critico e poetico di Montale con Pound ha avuto nella ricerca montaliana degli anni successivi alla prima edizione degli *Ossi*; possiamo, infatti, immaginare che, sin dalla prima conoscenza,

---

<sup>279</sup> *Ibidem*. Secondo Carla Riccardi, il libro inviato da Montale dovrebbe essere l'opera di Benedetto Soldati uscita nel 1906. Lo scambio postale tra i due libri e riviste sarebbe inoltre confermato da una cartolina postale che Montale invia da Firenze l'8 novembre: «Caro Pound, il Davidsohn le è stato spedito da Bemp. – società della quale non faccio + parte. Mandi direttamente i quattrini a Bemp. Posso mandarle il Barbi, ma costa L. 30. Debbo mandarlo? Aspetto una Sua risposta. Sono diventato direttore del Gabinetto Vieusseux (vedi retro). Ho salutato per Lei la signora Marangoni, che ricambia cordialmente. Quando verrà a Firenze? Vorrei vederla più spesso. Saluti carissimi. Montale. È uscito il nuovo fascicolo di EXILE (io ho il n. 24) può farmelo avere?» (cfr. *Ivi*, p. 298). Questa volta si tratta, nota ancora Carla Riccardi, o della *Storia di Firenze* di Robert Davidsohn, uscita da Sansoni nel 1909, o di *Firenze ai tempi di Dante*, pubblicata presso lo stesso editore nel '29: evidentemente Pound stava «approfondendo i suoi studi sull'umanesimo e il rinascimento italiani, vista anche la citazione dell'Italia quattrocentesca come guida culturale» (cfr. *Ibidem*).

<sup>280</sup> *Ibidem*.



Montale individuasse nell'opera dell'amico americano «momenti luminosi in un panorama superficiale e singolarmente esemplato su poeti ottocenteschi in un evidente stridore con l'etichetta modernista».<sup>281</sup> Negli scritti successivi il giudizio montaliano cambia invece in parte direzione, contenendo punte esplicitamente ironiche e definendo la cultura dello «zio Ezra» – come egli viene affettuosamente chiamato in uno scritto del '55, *Se i biglietti da mille fossero quelli di Ezra Pound* – «veloce» e «non profonda», ma che tuttavia «gli permette di produrre illuminanti note critiche», mentre la sua poesia è ammirata per «alcune stupende pagine di argomento trobadorico», in una miscela che «sembra tradotta da un inesistente originale classico».<sup>282</sup>

In questa sede, in cui si cercherà di rintracciare tutti i luoghi poetici montaliani segnati dalla presenza di Pound, interessante sarà, però, soprattutto rilevare come lettere o libri del poeta americano fossero conservati, con il sigillo di ceramica che raffigurava la sua barba, nello scantinato fiorentino dove erano raccolti cimeli e cianfrusaglie del passato di Montale e della Mosca, e che era stato sommerso dal disastroso alluvione di Firenze del 1966, che pochi giorni dopo lo straripamento dell'Arno ispirò la composizione de *L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili...*, di cui si ricordino i vv. 4-8:

Forse hanno ciecamente lottato i marocchini  
5 Rossi, le sterminate dediche di Du Bos,  
il timbro a ceramica con la barba di Ezra,  
il Valéry di Alain, l'originale  
dei Canti Orfici [...]

Il poeta americano, amico di Montale, è citato, con il solo nome proprio, unicamente in questo *xenion*, che si trova emblematicamente in posizione strategica tra la prima e la seconda parte di *Satura*. All'interno della stessa raccolta, Ezra torna nella seconda delle *Due prose veneziane*, *Il Farfarella garrulo portiere ligio agli ordini...* («Lo supplico di tentare, sono un amico di Pound / (esageravo alquanto)», vv. 4-5); infine, si ricordi che lo stesso Montale era stato traduttore di una poesia di Pound, *Hugh Selwyn Mauberley*, prima pubblicata in «Stagione», a. II, n. 7, luglio-dicembre 1955, e poi accolta nel *Quaderno di traduzioni*.

---

<sup>281</sup> *Ibidem*.

<sup>282</sup> *Ivi*, p. 299.

L'aneddoto su Ezra, contenuto nell'epigramma inserito ne *La casa di Olgiate*, non sembra invece menzionato in nessuno dei luoghi editi in cui Montale ricordi l'amico. Fortunatamente, in soccorso ci è venuta una curiosa intervista che il poeta ligure ha rilasciato nel 1976 al giornale *Playboy*, nella quale, non solo è narrato per esteso il divertente episodio della «cossia» di «pollo», ma trovano conferma anche altre notizie, dal primo incontro tra i due autori a Rapallo, alle amicizie e frequentazioni del poeta. Vale sicuramente la pena riportare per esteso la parte in questione dell'intervista:

[...] Una vena di pazzia ce l'aveva certamente. Lo conobbi nell'estate del '26, a Rapallo. Lui, amico di Joyce e di Eliot, collaborava a una banale rivistina letteraria. Una delle sue stranezze. Io ho sperimentato quella del pollo. Un giorno, lo invito a cena. C'è pollo arrosto. Per cortesia, gli offro il petto. Perentoriamente mi previene: «No! La cossia è mia!». Mesi dopo, altro invito e altro pollo. Memore del precedente comando, faccio per servirgli la coscia. Pound mi blocca, con un soprassalto zeppo di rimprovero: «No! Odio la cossia!». Non sospettò mai di rischiare la testa, quando per radio inneggiava alla vittoria dell'«asse». Non credo che amasse il duce, perché a modo suo Pound era fine, mentre Mussolini anche intellettualmente era volgare. Al di là della vena di follia era un uomo abbastanza ingenuo questo «barbaro» che venne ad europeizzarsi, cominciando dai latini, soprattutto dai provenzali. Ma un uomo geniale. Non so se il suo poema dei 110 o 120 canti sia letto o leggibile. Ma certe sue poesie di gioventù sono molto belle.<sup>283</sup>

---

<sup>283</sup> Cfr. *Playboy intervista*, cit., pp. 16-17.

*Nessuno ha mai visto in viso [XIX]*

Nessuno ha mai visto in viso  
la morte.  
Solo si sa che sia  
scomparsa e putrefazione.

5 Il mio cagnuolo Galiffa  
è morto da sessant'anni  
ora saltella felice  
nell'orto del suo paradiso.

È nella sopraccitata *Da una torre* che il «cagnuolo Galiffa», nascosto dietro ad un trasparente pseudonimo, faceva la sua prima apparizione, andando a popolare, assieme al «merlo acquaiolo», quello che sopra abbiamo definito l'universo affettivo del poeta: «Ho visto il festoso e orecchiuto / Piquillo scattar dalla tomba / e a stratti, da un'umida tromba / di scale, raggiungere il tetto» (vv. 5-8). Nella lirica de *La bufera* il cane riemergeva dal sepolcro nel pieno della sua energia, richiamando i «cani fidati» (v. 6) de *L'arca* e il «Bedlington» (v. 1) della seconda parte dei *Madrigali fiorentini* («Un Bedlington s'affaccia, pecorella / azzurra, al tremolio di quei tronconi», vv. 1-2).<sup>284</sup>

Come attesta una precedente redazione dattiloscritta della poesia comparsa nella già citata lettera a Gianfranco Contini del 1° novembre 1945, in un primo momento la scelta montaliana era ricaduta su «Perrito» («Ho visto il festoso e orecchiuto / Perrito scattar dalla tomba / e giunger, su per la tromba / dei pianerottoli, al tetto», vv. 5-8), variante sopravvissuta anche ne «Il Politecnico», dove, come abbiamo visto, la poesia era stata pubblicata per la prima volta il 3 novembre dello stesso anno, preceduta da una chiosa d'autore volutamente allusiva: «Quanto al *Perrito* (che vuol dire cagnolino) il nome spagnolo e l'accento ai lunghi orecchi ci fanno supporre trattarsi di un *Cocker Spaniel*. Ma

---

<sup>284</sup> D. Boffo parla di «un Bedlington terrier dal manto grigio azzurro» che si affaccia sui pilastri mozzati del Ponte Santa Trinita, distrutto dai bombardamenti nazisti della notte tra il 3 e il 4 agosto 1944. Boffo svela anche il retroscena dell'apparizione della «pecorella / azzurra» presso ciò che del Ponte Santa Trinita era rimasto dopo i bombardamenti sui quartieri attorno a Ponte Vecchio. Qualche mese prima il console tedesco, lasciando la città dopo essersi prodigato per salvare dalle razzie naziste le opere d'arte, aveva consegnato al signor Boffo il cane Dalo, un Bedlington terrier dal singolare colore grigio azzurro: cfr. D. BOFFO, *A proposito di Montale*, «Resine», 98 (2003), p. 112.

chissa?». <sup>285</sup> Ma se il nome proprio «Perrito» è in realtà un nome comune, dato che, come chiarisce lo stesso Montale, in spagnolo «vuol dire cagnolino», occorrerà osservare, supportati dal suggerimento di Lonardi, come anche la lezione definitiva «Piquillo» sia sorretta esattamente dalla stessa logica, poiché l'universalizzazione della figura del cane passa attraverso il richiamo al repertorio operistico: «Piquillo s'impadronisce» infatti «del nome del personaggio della *Perichole* di Offenbach oltre che di un personaggio secondario della *Traviata*». <sup>286</sup> Certamente il *primum* biografico resta però «Galiffa», che con tratti e abitudini simili torna, con una certa frequenza, sia nelle liriche sia nelle prose della produzione montaliana. Esso è per esempio protagonista di una poesia composta il 12 aprile 1974 e inclusa nel *Quaderno di quattro anni, Nei miei primi anni abitavo al terzo piano...*, che, secondo quanto attestato dall'apparato de *L'opera in versi*, in origine recava proprio il titolo *Il cane Galiffa*. <sup>287</sup>

Nei miei primi anni abitavo al terzo piano  
 e dal fondo del viale di pitòsfori  
 il cagnetto Galiffa mi vedeva  
 e a grandi salti dalla scala a chiocciola  
 5 mi raggiungeva. Ora non ricordo  
 se morì in casa nostra e se fu seppellito  
 e dove e quando. Nella memoria resta  
 solo quel balzo e quel guaito né  
 molto di più rimane dei grandi amori  
 10 quando non siano disperazione e morte.  
 Ma questo non fu il caso del bastardino  
 di lunghe orecchie che portava un nome  
 inventato dal figlio del fattore  
 mio coetaneo e analfabeta, vivo  
 15 meno del cane, è strano, nella mia insonnia.

Nel testo in questione, il «balzo» di Galiffa, fissato nella memoria del poeta assieme ai «grandi salti» con cui dalla scala a chiocciola il cane lo raggiungeva, corrisponde all'atto di «scattar dalla tomba» di *Da una torre*, perché per un attimo

<sup>285</sup> E. MONTALE, *Monologhi, colloqui, Sulla propria lingua, «Da una torre*, in ID., *SMA*, cit., p. 1475.

<sup>286</sup> G. LONARDI, *Il fiore dell'addio*, cit., p. 25.

<sup>287</sup> Cfr. E. MONTALE, *OV*, cit., p. 1109. Interessanti notizie sulla figura del cane «Galiffa» si trovano in G. NAVA, *Una lettura montaliana*, in *Tradizione / Traduzione / Società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di Romano Luperini, Roma, Editori Riuniti 1989, pp. 138-152: 147-148.

il festoso cagnetto torna vivo nel ricordo del suo antico padrone. Si osservi inoltre come, in entrambe le poesie, identico sia il verbo «raggiungere», come del resto permane anche il dettaglio delle «lunghe orecchie» del bastardino, che nella lirica de *La bufera* era semplicemente definito «orecchiuto». Infine, non sussistono dubbi sul fatto che «Galiffa» – il cui nome era stato inventato, apprendiamo adesso, dal «figlio del fattore» – restò sempre vivo nella memoria del poeta, se in un frammento come quello edito ne *La casa di Olgiate* e risalente all'aprile 1978, il cane torna a fare la sua comparsa, saltellando felice «nell'orto del suo paradiso».

Non occorrerà insistere troppo sul valore larico del cane in Montale, dal «magro cane» che «vigila steso al suolo» (v. 11) in *Sarcofaghi (Ossi di seppia)*, al «bassotto festoso che latrava, / fraterna unica voce dentro l'afa» (vv. 15-16) di *Verso Vienna (Le occasioni)*, che anche nell'aggettivazione richiama il «Piquillo» di *Da una torre*; fino ad arrivare ai già ricordati «cani fidati» che ne *L'arca* venivano associati ai «miei morti» e alle mie «vecchie serve» (vv. 5-7), oppure a quell'amuleto a sua immagine e somiglianza, il «bulldog di legno» (v. 34) di *Ballata scritta in una clinica* – il «cagnuccio / di legno di mia moglie» (vv. 3-4) ricordato anche ne *I nascondigli* – cui era affidato l'impari compito della lotta all'«iddio taurino». Importante sarà invece segnalare come il nome spagnolo del cane – prima, abbiamo visto, «Perrito», poi «Piquillo» – vada indubbiamente ricondotto alla presenza nella Monterosso dell'infanzia dei cosiddetti «sudamericani», ex emigranti tornati in patria a costruirsi la casa, di cui si parla in *Farfalla di Dinard*, in *Donna Juanita*.<sup>288</sup> Effettivamente «il piccolo bastardo color ruggine» vanta molte presenze anche nella prosa montaliana, venendo per esempio ricordato, in *Farfalla di Dinard*, in due racconti rispettivamente del 1946 e del 1952: in *Sul limite* è «il canino che prediligevi da bambino»;<sup>289</sup> ne *L'angoscia* è «il cane Galiffa [...] morto più di quarant'anni fa»,<sup>290</sup> di cui il poeta resta l'unica persona a conservare ancora vivo il ricordo. Infine, il festoso bastardo dal pelo rossiccio è menzionato in due prose giornalistiche: *Una spiaggia in Liguria* («La Lettura», 27 dicembre 1945), in cui è il «segugio bastardello»,<sup>291</sup> e

<sup>288</sup> Cfr. E. MONTALE, *Prose e racconti*, cit., pp. 18-22. Lo stesso riferimento alle «ville dei sudamericani» era presente in *Dov'era il tennis...* (*La bufera*): «Anche le ville dei sudamericani sembrano chiuse. Non sempre ci furono eredi pronti a dilapidare la lussuosa paccottiglia messa insieme a suon di pesos o di milreis».

<sup>289</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>290</sup> *Ivi*, p. 209.

<sup>291</sup> *Ivi*, p. 660.

in *Satelliti privati* («Corriere d'Informazione», 7-8 novembre 1957), di cui riportiamo per esteso un passo:

Lo chiamavo con un fischio dal terzo piano di una villa che aveva la forma di una pagoda; alla quale si accedeva da un lungo viale in salita, fiancheggiato da due siepi di pitosfori. Galiffa partiva, percorreva a rapide folate la salita, annullava in poche raffiche le tre rampe di scale e piombava su di me, in un arruffato delirio di gioia.<sup>292</sup>

---

<sup>292</sup> *Ivi*, p. 1078.

## *Cammino in gallozoppo* [XX]

Cammino in gallozoppo  
come si dice di una gallina  
che ha perduto una zampa  
ma saltella qua e là.  
5 Sono entrato nel canneto  
che è fronteggiato dal mare  
per lungo tratto  
e vi ricerco larve  
vermi abbozzi di vita  
10 tutto ciò che rimase  
del crac esistenziale  
che in noi continua a sopravvivere  
a occhi chiusi  
perché la natura è avara  
15 di occhi a chi più ne abbisogna.

Nel suo *Retrosceca montaliano di «Altri versi»*, Rosanna Bettarini si è occupata della ricostruzione del complesso *iter* compositivo della poesia *I nascondigli II (Altri versi II)*, della quale il componimento sopra riprodotto dovrebbe costituire l'ipotesto. Si riporteranno di seguito alcune delle indicazioni offerte dalla studiosa, assieme ad alcune notazioni di ordine cronologico e ad una rapida descrizione del manoscritto che conserva la poesia *Cammino in gallozoppo*, per comprendere come i due testi costituiscano, presumibilmente, l'uno la preparazione dell'altro.

La lirica pubblicata ne *La casa di Olgiate*, manoscritta in biro nera, è trasmessa dalla pagina [17] del *QP*. Nella parte superiore della pagina si trova la data «1978» e, poco più in basso, a destra, l'indicazione «Ottobre». Ancora più in basso, al centro e in testa al componimento, si trova il numero «1», probabilmente ad indicare – ipotizza Gianfranca Lavezzi – che la poesia fosse la prima di un gruppetto di versi scritti nell'ottobre dello stesso anno. La pagina [37] del *Quaderno* conserva invece una redazione manoscritta, datata «27 XI 78», della seconda parte de *I nascondigli II (Una luna un po' ingobbita...)*, rispetto alla quale il manoscritto di *Interno/esterno* (poi confluita in *Altri versi II*), conservato in un foglietto della donazione Tiozzi, è presumibilmente anteriore, nonostante rechi in calce la data «29 nov. 78».

Ai fini di una migliore comprensione cominciamo però con il trascrivere il testo completo de *I nascondigli II*:

I

Il canneto dove andavo a nascondermi  
era lambito dal mare quando le onde erano lunghe  
e solo la spuma entrava a spruzzi e sprazzi  
in quella prova di prima e dopo il diluvio.  
5 Larve girini insetti scatole scoperchiate  
e persino la visita frequente (una stagione intera)  
di una gallina con una sola zampa.  
Le canne inastavano nella stagione giusta  
i loro rossi pennacchi; oltre il muro dell'orto  
10 si udiva qualche volta il canto flautato  
del passero solitario come disse il poeta  
ma era la variante color cenere  
di un merlo che non ha mai (così pensavo)  
il becco giallo ma in compenso esprime  
15 un tema che più tardi riascoltai  
dalle labbra gentili di una Manon in fuga.  
Non era il flauto di una gallina zoppa  
o di un altro uccello ferito da un cacciatore?  
Neppure allora mi posi la domanda  
20 anche se una rastrelliera di casa mia  
esibiva un fucile così detto a bacchetta,  
un'arma ormai disusata che apparteneva  
in altri tempi a uno zio demente.<sup>293</sup>  
Solo la voce di Manon, la voce  
25 emergente da un coro di ruffiani,  
dopo molti anni poté riportarmi  
al canneto sul mare, alla gallina zoppa  
e mi fece comprendere che il mondo era mutato  
naturalmente in peggio anche se fosse assurdo  
30 rimpiangere o anche solo ricordare

---

<sup>293</sup> Lo «zìo demente» del v. 23 deve essere identificato con lo zio Giovanni Giuseppe, un antenato di Montale, che era presente anche ne *La pendola a carillon* (*Diario del '72*): «il proavo / finito al manicomio e sotterrato / senza rimpianti, necrologi o altre / notizie che turbassero i suoi non nati nepoti» (vv. 8-11). Si tratta di un malato di mente, forse filtrato dalla memoria letteraria di due passi gemelli di Gozzano, *Totò Merùmeni* («In quel silenzio di chiostro e di caserma / vive Totò Merùmeni con una madre inferma, / una prozia canuta ed uno zio demente», vv. 14-16) e *Un'altra risorta* («Vivo in campagna, con una prozia, / la madre inferma ed uno zio demente», vv. 23-24): si cita da G. GOZZANO, *Tutte le poesie*. Testo critico e note a cura di A. Rocca. Introduzione di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori 1980.



la zampa che mancava a chi nemmeno  
se ne accorse e morì nel suo giuncheto  
mentre il merlo acquaiolo ripeteva quel canto  
che ora si ascolta forse nelle discoteche.

## II

Una luna un po' ingobbita  
incendia le rocce di Corniglia.  
Il solito uccellino color lavagna  
ripete il suo omaggio a Massenet.  
5 Sono le otto, non è l'ora  
di andare a letto, bambini?

Rosanna Bettarini parla di un componimento bipartito e battuto su due fogli, il secondo dei quali reca, in calce, la data «1978»; esso contiene inoltre la lassa, contrassegnata dal numero «2» e cassata a penna con un tratto obliquo, che cominciava con «Solo la voce di Manon...», da cui deduciamo che negli originari progetti del poeta la seconda parte del testo fosse formata dagli attuali vv. 24-34. Secondo quanto attestato dalla data del timbro postale, il «12.1.79» Montale inviò all'amica filologa i due fogli del testo, numerati «1» e «2»; ma che il poeta intendesse bipartire il componimento, sarebbe dimostrato anche da una seconda stesura della seconda parte, che ci è trasmessa da un altro dattiloscritto, senza data e con la seguente nota: «la poesia col segno II è la seconda parte dell'altra già spedita *I Nascondigli*», battuta sul foglio che contiene anche *Una zuffa di galli inferociti...*<sup>294</sup>

Provando allora a mettere insieme tutti i dati raccolti, possiamo ipotizzare che sul finire del 1978 Montale avesse terminato di stendere entrambi i componimenti, decidendo però, all'inizio del nuovo anno, di inviare alla fidata amica e filologa solo le due parti de *I nascondigli II*, e accantonando invece *Cammino in gallozoppo*. La dimostrazione della nostra tesi sarebbe confermata dalle numerose affinità tematiche che sussistono tra le due liriche, che, come vedremo, sono fortissime.

Per prima cosa, le poesie in questione condividono la stessa ambientazione. Lo scenario è senza dubbio quello delle estati dell'adolescenza

---

<sup>294</sup> Per tutte le altre informazioni relative all'iter compositivo de *I nascondigli II*, si rimanda a R. BETTARINI, *Retrosceca montaliano*, cit., pp. 374- 376.

trascorse dal poeta a Monterosso, come confermerebbero molti elementi canonici già presenti nelle liriche degli *Ossi*: il «mare», l'«orto», la «verzura», il «canneto» dove il poeta-bambino andava a nascondersi. Come luogo tipico dell'universo montaliano, rappresentante il cerchio regressivo dell'infanzia e la protezione di una natura intesa come rifugio esistenziale,<sup>295</sup> il «canneto» faceva la sua prima apparizione nell'opera montaliana nel 1922, in un *osso* in cui veniva chiamata direttamente in causa la presenza di un'interlocutrice femminile, *Non rifugiarti nell'ombra...*: «È ora di lasciare il canneto / stento che pare s'addorma / e di guardare le forme / della vita che si sgretola» (vv. 5-8). Lo stesso sfondo ambientale tornava in una poesia probabilmente composta nell'estate del 1924, *Il canneto rispunta i suoi cimelli...*, legata alla figura di Annetta e ricca di segnali tipici del mondo montaliano degli esordi, qui però già protesi verso soluzioni successive, segnate dal tema della donna assente e dai suoi indizi più o meno efficaci: un'eredità che entro gli *Ossi* sarà accolta da altri componimenti arlettiani (quali, per esempio, *Delta* e *Incontro*), per poi confluire nel canzoniere d'amore de *Le occasioni*. Qui il «canneto» mette i suoi bocci inutilmente, e altrettanto inutilmente le piante dell'orto si protendono verso l'umidità vitale: «Il canneto rispunta i suoi cimelli / nella serenità che non si ragna: / l'orto assetato sporge irti ramelli / oltre i chiusi ripari, all'afa stagna» (vv. 1-4); a dominare è il caldo stagnante dell'afa estiva, quella stessa condizione che si trovava nel precedente *osso*, in cui l'ora topica era quella del meriggio, con le sue minacce di accecamento, precarietà e aridità, lì condensate, al v. 14, nella parola «disagio». In una rievocazione nostalgica e affettuosa dei giochi infantili, elencati attraverso una struttura nominale che sorregge i primi tre versi dell'ultima strofe, il «canneto» montaliano vantava la sua ultima occorrenza al v. 100 di un celeberrimo *Ossso, Fine dell'infanzia*, il più lungo della raccolta: «Ah il giuoco dei cannibali nel canneto / i mustacchi di palma, la raccolta / deliziosa dei bossoli sparati!» (vv. 100-102).

Come possiamo facilmente osservare, si tratta esattamente dello stesso contesto descritto nei versi di *Cammino in gallozoppo* e poi ripreso – se quest'ultimo testo costituisce effettivamente il materiale preparatorio per la poesia di *Altri versi* – nella prima parte de *I nascondigli II*, in un vano tentativo di recupero del proprio

<sup>295</sup> Basti pensare al «canneto» dove il «bambino» si nasconde «per tirare qualche innocuo ciottolo a Donna Juanita»; cfr. *Donna Juanita (Farfalla di Dinard)*, in E. MONTALE, *Prose e racconti*, cit., pp.18-22: 22.

passato che contraddistingue entrambe le poesie. È lo stesso «canneto» – nel primo caso «fronteggiato», nel secondo «lambito» dal «mare» – dove l'io poetico torna con la memoria, a distanza di anni, richiamato «dalla voce di Manon», e nel quale riceveva, assieme a «Larve girini insetti scatole scoperchiate», la «visita frequente (una stagione intera)» di quella «gallina con una sola zampa» che viene ricordata anche nei primi versi della poesia edita ne *La casa di Olgiate*, ancora una volta assieme alle «larve» di cui il poeta andava alla ricerca.<sup>296</sup>

Altri elementi devono però essere presi in considerazione. Nella prima lunghissima strofe de *I nascondigli II*, in una minuziosa descrizione del «canneto» – peraltro molto degradata rispetto agli *Ossi* («Larve girini insetti scatole scoperchiate», v. 5) – si intrecciano due motivi fondamentali: quello “prosastico” della «visita frequente (una stagione intera) / di una gallina con una sola zampa» (vv. 6-7); e quello “poetico” del «merlo acquaiolo», che con il suo canto richiama le note della *Manon* di Massenet.<sup>297</sup> Essi, come ha osservato Franco Croce, «si impennano in un periodo riassuntivo, abilissimo e aggrovigliato»:<sup>298</sup>

25 Solo la voce di Manon, la voce  
emergente da un coro di ruffiani,  
dopo molti anni poté riportarmi  
al canneto sul mare, alla gallina zoppa  
e mi fece comprendere che il mondo era mutato  
naturalmente in peggio anche se fosse assurdo  
30 rimpiangere o anche solo ricordare  
la zampa che mancava a chi nemmeno  
se ne accorse e morì nel suo giuncheto  
mentre il merlo acquaiolo ripeteva quel canto  
che ora si ascolta forse nelle discoteche.

<sup>296</sup> Oltre a *I nascondigli II*, nel *corpus* poetico montaliano l'immagine della «gallina» presenta una sola altra occorrenza in una lirica del *Quaderno di quattro anni, Dopopioggia*, datata, secondo la fotocopia di un dattiloscritto in bellacopia del *Quaderno Isella* (f. 24r), «12/6/75»: «Sulla rena bagnata appaiono ideogrammi / a zampa di gallina» (vv. 1-2); ad essere «azzoppata» è qui però un'anatra: «Sarà passata un'anatra stanca, forse azzoppata» (v. 4).

<sup>297</sup> Per il «merlo acquaiolo» si confronti quanto già affermato a proposito di *Da una torre (La bufera)*: «Ho visto il merlo acquaiolo / spiccarsi dal parafulmine» (vv. 1-2).

<sup>298</sup> F. CROCE, *Storia della poesia di Eugenio Montale*, cit., p. 99.

Terminata la prima parte, inizia la seconda strofe, nella quale Montale torna a ripetere la sua descrizione, questa volta però «in forme più pacate e, nella loro accorata pacatezza, più solenni».<sup>299</sup>

## II

Una luna un po' ingobbita  
incendia le rocce di Corniglia.  
Il solito uccellino color lavagna  
ripete il suo omaggio a Massenet.  
5 Sono le otto, non è l'ora  
di andare a letto, bambini?

Sul paesaggio adesso compare una «luna» non completamente “poetica” («un po' ingobbita», v. 1), ma comunque capace di incendiare «le rocce di Corniglia» (v. 2); e soprattutto, nella sera che scende a chiudere la giornata infantile – quella stessa sera che forse ormai scende per sempre anche sul poeta – giunge dalla casa un invito al rientro e al sonno, che è certamente quello realistico che attendeva alle otto i bambini nella vita antica di Monterosso, ma che non può non lasciare pensare – specie nella nuova scansione che assumono, dopo la pausa, i versi montaliani – anche al sonno della morte.

A questo punto dell'analisi, l'indicazione che era stata offerta da Rosanna Bettarini può essere confermata: il v. 24 de *I nascondigli II* segna effettivamente uno stacco tra la prima e la seconda parte della poesia, dove il poeta sviluppa un'amara riflessione su un mondo ormai irrimediabilmente mutato. Al v. 27, il vecchio Montale ricorda il «canneto sul mare» e la «gallina zoppa» che animavano la sua infanzia, ma il mondo in cui adesso il poeta vive è ormai cambiato e «naturalmente in peggio» (v. 29). Inutile a questo punto il rimpianto, come assurdo appare ricordare la zampa che mancava a quella gallina che morì nel suo giuncheto senza nemmeno accorgersene. Il passato non può essere recuperato; impossibile è ricercare «larve / vermi abbozzi di vita / tutto ciò che rimase»<sup>300</sup> di quello che in *Cammino in gallozoppo* il poeta chiama il «crac

---

<sup>299</sup> *Ibidem*.

<sup>300</sup> I vv. 8-9 di *Cammino in gallozoppo* («Larve / vermi abbozzi di vita»), che ne *I nascondigli II* diverranno le «larve girini insetti scatole scoperchiate» del v. 5, trovano un precedente nella «reliquia di vita» del v. 10 di *Gloria del disteso mezzogiorno... (Ossi di seppia)*: si tratta della consueta immagine della vita residuale, marginale, che non merita neppure un nome.

esistenziale» (v. 11); e anche il «canto flautato / del passero solitario» – in realtà «variante color cenere / di un merlo che non ha mai [...] / il becco giallo» (vv. 12-14) – è forse quello che «ora si ascolta» – nota tristemente il poeta – «nelle discoteche» (v. 34).

*Uscimmo sul bow window o qualcosa di simile [XXI]*

Uscimmo sul bow window o qualcosa di simile  
(il mio inglese è imperfetto) per liquidare  
l'impiegato di banca che vantava le sue conquiste.  
"Io sono una di quelle che s'incontrano nei versi  
5 dei sedicenti poeti. Così sarà di me".  
Scartai l'ipotesi con orrore. Eppure quella sera  
eri più intelligente di me. Senza contare  
che mai il proiettile  
si riconosce nel bersaglio.

È Clizia, la musa de *Le occasioni* e de *La bufera*, la protagonista di questa breve poesia del 1978, in cui la donna è raffigurata a colloquio con il poeta sulla terrazza della pensione Annalena di Firenze nel 1934. La lirica, manoscritta in biro nera e cassata con cinque tratti verticali in biro blu, si trova alla pagina [21] del *QP* e reca in calce la data «26 ottobre [1978]». Importante parrebbe questa integrazione dell'anno da parte del poeta, giustificata dalla posizione della poesia nel *QP*, dove essa è preceduta e seguita da poesie dello stesso anno. Secondo il parere di Gianfranca Lavezzi, sarebbe allora da ricondurre ad una svista dello stesso Montale la data «1977», che si trova in calce al dattiloscritto in pulito di *Previsioni (Altri versi II)*, di cui la poesia in questione dovrebbe costituire l'ipotesto.<sup>301</sup> Per comprendere le affinità tematiche e le numerose coincidenze che sussistono tra le due poesie, riportiamo di seguito il testo di *Previsioni*:

Ci rifugiammo nel giardino (pensile se non sbaglio)  
per metterci al riparo dalle fanfaluche  
erotiche di un pensionante di fresco arrivo  
e tu parlavi delle donne dei poeti  
5 fatte per imbottire illeggibili carmi.  
Così sarà di me aggiungesti di sottocchi.  
Restai di sasso. Poi dissi dimentichi  
che la pallottola ignora chi la spara  
e ignora il suo bersaglio.  
Ma non siamo  
10 disse C. ai baracconi. E poi non credo  
che tu abbia armi da fuoco nel tuo bagaglio.

---

<sup>301</sup> Il dattiloscritto sarebbe stato inviato a Rosanna Bettarini alla fine del '78; cfr. R. BETTARINI, *Retrosceca montaliano*, cit., p. 383 e E. MONTALE, *OV*, cit., p. 1152.

Il «bow window» dove il poeta e la sua musa trovano riparo si muta nel «giardino (pensile se non sbaglio)» del v. 1; «l'impiegato di banca che vantava le sue conquiste» scopriamo adesso essere un «pensionante di fresco arrivo» con le sue «fanfaluche / erotiche» (vv. 2-3); e troviamo soprattutto la stessa riflessione sulle donne che popolano i carmi «dei sedicenti poeti», unita al timore di Clizia di divenire una di loro («Così sarà di me», v. 6). Quell'«Eppure quella sera / eri più intelligente di me» si traduce invece nel «Restai di sasso» del v. 7; e sopravvive la nota ironica, con la metafora del «proiettile/pallottola» e del «bersaglio», con cui si concludono entrambe le poesie.<sup>302</sup> Occorre inoltre segnalare che il sopraccitato «bow window» coincide con il «bovindo» di *Clizia dice* («Sebbene mezzo secolo sia scorso / potremo facilmente ritrovare / il bovindo nel quale si stette ore / spulciando il monsignore delle pulci», vv. 1-4) e con la «veranda» di *Clizia nel '34* («Sempre allungata / sulla chaise longue / della veranda / che dava sul giardino», vv. 1-4), due poesie contigue di *Altri versi II* e rispettivamente datate «'79» e «5/1/1980».<sup>303</sup> Per di più, è stato rilevato come la poesia pubblicata ne *La*

<sup>302</sup> Su quest'ultima immagine si è in particolar modo soffermato Luciano Rebay che, dopo aver mostrato come uno dei possibili anagrammi di IRMA sia ARMI, ha scoperto come questa parola sia nascosta nell'osservazione ironica ed audace di Clizia nei vv. 4-5 di *Previsioni*: «delle donne dei poeti / fatte per imbottire illeggibili cARMI». All'ironica riflessione di Clizia sul suo possibile destino, replica il poeta con la pronta risposta dei vv. 7-9: «dimentichi / che la pallottola ignora chi la spara / e ignora il suo bersaglio». Al che Clizia ribatte: «Ma non siamo / [...] ai baracconi. E poi non credo / che tu abbia ARMI da FUOCO nel tuo bagaglio» (vv. 9-11). Rebay nota come lo stilema «armi da fuoco», per il meccanismo del duplice nesso IRMA/ARMI e BRAND/FUOCO, corrisponderebbe esattamente al nome e cognome di Clizia se la compagna del poeta si chiamasse IRMA BRAND; «ma poiché si chiama BRANDEIS, in effetti essa può scherzosamente ricordargli [...] che il suo *bagaglio* contiene non già *armi da fuoco*, ma un'IRMA da FUOCO – e da GHIACCIO!» (cfr. L. REBAY, *Montale, Clizia e l'America*, «Forum Italicum», 16 (1982), pp. 171-202; poi in *Atti del Convegno Internazionale La poesia di Eugenio Montale*, Milano - 12/13/14 settembre, Genova - 15 settembre 1982, Milano, Librex 1983, pp. 281-308: 292).

<sup>303</sup> Da E. MONTALE, *Lettere a Clizia*, cit., note a pp. 286-287, apprendiamo che la già menzionata Pensione Annalena, ancora oggi aperta nel medesimo edificio di via Romana (l'attuale numerazione è però 34, non 32 come è scritto negli indirizzi di Montale), «era all'epoca residenza abituale per ragazze straniere di buona famiglia, in particolare americane, durante i loro soggiorni fiorentini. Il nome di Annalena è quello della benefattrice che aveva fondato, sul finire del XV secolo, il monastero domenicano femminile che lì aveva sede, e al quale pure apparteneva l'attiguo giardino degli *Horti Annalenaee*, su cui guardano finestre e terrazze delle camere. Proprietarie della pensione erano le sorelle Alma e Dina Landini; Irma Brandeis fu particolarmente amica della figlia di Alma e dello scultore Olindo Calastri, Giovanna». In una lettera del 29 gennaio 1934, Montale raccomandava così la pensione a Lucia Rodocanachi: «Pensioni non ne conosco bene nessuna. [...] può venire in via Romana, alla Pensione Annalena, di cui conosco la proprietaria Sig.ra Calastri, una bravissima donna. Anche qui può farsi dare la stanza al piano di sotto, che è indipendente o quasi, e farsi scalare qualche pasto preso fuori» (cfr. G. MARCENARO, *Una amica di Montale*, cit., pp. 116-117). La Pensione Annalena è esplicitamente citata nella poesia

*casa di Olgiate* con il titolo *Nella veranda* [XLVIII] sembri proprio costituire l'ipotesto di *Clizia nel '34*.<sup>304</sup> A dimostrazione, riportiamo di seguito entrambi i componimenti:

Nella veranda  
mollemente allungata su la sedia a sdraio  
tu scrutavi il pensiero di San Bonaventura  
e altri giganti celebri e obsoleti.  
5 Più tardi fosti accolta da un mondo eslege,  
io nelle fauci della burocrazia.  
Ma che importa? L'amore non si spezza  
che col disprezzo e questo non albergò mai.

Sempre allungata  
sulla chaise longue  
della veranda  
che dava sul giardino,  
5 un libro in mano forse già da allora  
vite di santi semiconosciuti  
e poeti barocchi di scarsa reputazione  
non era amore quello  
era come oggi e sempre  
10 venerazione.

E a margine si osservi come nell'*Esposizione sopra Dante* tenuta da Montale a Firenze il 24 aprile 1965, il libro dantesco di Irma Brandeis (*The Ladder of Vision*, 1961), si ponesse proprio «sotto il patronato di San Bonaventura», cui si fa riferimento al v. 3 del primo testo.<sup>305</sup>

---

*Interno/esterno (Altri versi II)*: «oppure siamo insieme nella veranda / di “Annalena” / a spulciare le rime del venerabile / pruriginoso John Donne» (vv. 13-16); ma ad un «bovindo» si allude anche in *Dov'era il tennis...* (*La bufera*): «ma là, sull'esorbitante bovindo affrescato di peri meli e serpenti da paradiso terrestre, pensò invano la signora Paquita buonanima di produrre la sua serena vecchiaia confortata di truffatissimi agi e del sorriso della posterità» (qui si tratta però del «bovindo» monterossino). A questo proposito, interessante è notare come, nelle *Note* alle edizioni de *La bufera*, Montale ricordi che «bovindo» era parola di origine ligure, derivante dalla catacresi e dallo storpiamento delle voci inglesi *bow* e *window* e indicante un balcone coperto. Nel racconto *Sulla spiaggia*, pubblicato per la prima volta sul «Corriere della Sera» il 24 settembre 1946 col titolo *L'angelo dimenticato* e ora in *Farfalla di Dinard*, quello di «Annalena» è invece uno dei nomi che il protagonista enumera cercando di ricordare come si chiamasse una donna conosciuta a Firenze nell'ambiente dei *colleges* femminili americani (cfr. E. MONTALE, *Prose e racconti*, cit., pp. 193-198: 198).

<sup>304</sup> Si veda R. BETTARINI, *Retrosceca montaliano*, cit., p. 383.

<sup>305</sup> Cfr. E. MONTALE, *SMP*, cit., p. 2686.



Non bisognerà però dimenticare che il finale di *Uscimmo sul bow window...* presenta una forte affinità con l'*explicit*<sup>306</sup> della poesia che nella raccolta mondadoriana reca il titolo *Siamo imprigionati in un'allegoria* [XXVI], dove il poeta torna ancora una volta a rivolgersi a Clizia:

Siamo imprigionati in un'allegoria  
che sarà decifrata da esseri non umani.  
3 Non dirmi Clizia che questo è pessimismo.  
La palla del fucile non sa dove è diretta.

La poesia, manoscritta in biro blu e cassata con sei tratti verticali, è conservata alla pagina [106] del *QP*. Di seguito si trova il manoscritto de *L'allegoria*, confluita in *Altri versi I* e datata, in redazione, «'78», con dedica «a C.»:

Il senso del costruito non è chiaro  
neppure per coloro che riguarda.  
Noi siamo i comprimari, i souffleurs nelle buche  
ma i fili del racconto sono in mano d'altri.  
5 Si tratta chiaramente di un'allegoria  
che dura da un'infinità di secoli supponendo  
che il tempo esista oppure sia parte  
di una divina o no macchinazione.  
Alcuni suggeriscono marchingegni  
10 che facciano crollare il tutto su se stesso.  
Ma tu non credi a questo: la gioia del farnetico  
è affare d'altri.

Anche se l'epigramma pubblicato ne *La casa di Olgiate* non presenta la specificazione della data di composizione, il riferimento a Clizia, mantenuto nella dedica de *L'allegoria*, ci induce ad ipotizzare che il breve frammento possa costituire il materiale preparatorio per la poesia edita in *Altri versi I*. Entrambe ruotano infatti attorno allo stesso spunto di riflessione: l'impossibilità per l'uomo di comprendere il senso dell'esistenza (l'«allegoria» in cui siamo «imprigionati», v. 1), tanto che nella lirica di *Altri versi I* si specifica che i «fili del racconto», metafora della vita, «sono in mano d'altri» (v. 4). Infine, nella chiusa, il poeta torna a rivolgersi alla donna amata con quel «Ma tu non credi a questo» del v. 11,

---

<sup>306</sup> Ma si consideri anche il primo degli *Appunti (A caccia)*, in *Altri versi I*: «C'è chi tira a pallini / e c'è chi spara a palla. / L'importante è far fuori / l'angelica farfalla» (vv. 1-4).

che ricalca il «Non dirmi Clizia che questo è pessimismo» del v. 3 della lirica de  
*La casa di Olgiate.*

## *Squilla il telefono* [XXVIII]

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

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

La poesia, manoscritta in biro nera e cassata con cinque tratti verticali in biro blu, è conservata alla pagina [29] del *QP*. Allo stesso spunto tematico sono dedicati i versi finali di *Interno/esterno*, confluita in *Altri versi II* e datata «76», dove improvvisamente ricompare, al vecchio Montale, quella Giovanna amica di Irma Brandeis, mentre (dall'oltrevita) telefona al poeta. Della lirica di *Altri versi II* riportiamo i vv. 19-25, di cui il frammento edito ne *La casa di Olgiate* rappresenta sicuramente il materiale preparatorio:

[...]  
Ma ora squilla il telefono e una voce  
20 che stento a riconoscere dice ciao.  
Volevo dirtelo, aggiunge, dopo trent'anni.  
Il mio nome è Giovanna, fui l'amica di Clizia  
e m'imbarcai con lei. Non aggiungo altro  
né dico arrivederci che sarebbe ridicolo  
25 per tutti e due.

La donna in questione è la già ricordata Giovanna Calastri (1913-1974), figlia dello scultore Olindo Calastri e di Alma Landini, proprietaria della Pensione Annalena di Firenze. Giovanna, che si sarebbe definitivamente trasferita negli Stati Uniti, conservò un tenace legame d'amicizia con Irma Brandeis, della quale divenne compagna di viaggio in Italia e in qualche traversata atlantica per l'America; ella viene spesso menzionata nelle ormai note *Lettere a Clizia*<sup>307</sup> come

---

<sup>307</sup> Cfr. E. MONTALE, *Lettere a Clizia*, cit., note a p. 293. Le lettere in cui Giovanna viene esplicitamente nominata sono: 12, 19, 23, 25, 26, 29, 30, 35, 42, 48, 51, 52, 53, 54, 56, 58, 76, 89, 93, 95, 98, 113, 153. «La bella e gentile Giovanna» viene ricordata anche da P. DE CARO, *Journey To Irma*, cit., pp. 105-109: 105.

una delle più importanti figure nella vita di Irma e nella storia d'amore tra lei e il poeta. Una vera e propria confidente, a quanto pare, una delle più intime amiche cui Irma osava, se pur con riserbo, aprire il suo cuore:

Ma leggo di nuovo le lettere di E. M. mentre le preparo per l'archivio Vieusseux e piango per entrambi. Ricordo che nessuno, nessuno sapeva che cosa mi stesse capitando (tranne che, in piccola parte, Giovanna).<sup>308</sup>

Marco Sonzogni descrive la loro amicizia con queste parole:

Giovanna e I B divennero subito amiche e figlie adottive ciascuna nella famiglia dell'altra. Giovanna sposò Geoffrey Lawford e la coppia si trasferì negli Stati Uniti. Le relazioni fra la madre di I B e Giovanna divennero così intime che durante la Seconda guerra mondiale fu Polly che accompagnò Giovanna all'ospedale per la nascita di sua figlia. Quando ho conosciuto I B, nel suo salotto c'era esposta una sola foto: quella di Giovanna.<sup>309</sup>

Ma al matrimonio di Giovanna Calastri con Geoffrey Lawford allude anche lo stesso Montale. Sappiamo infatti che nel luglio del 1950 il poeta si recò, per la prima e ultima volta nella sua vita, negli Stati Uniti, in occasione dell'inaugurazione di una nuova linea aerea fra Roma e New York; in quella circostanza non rivide Irma, ma andò a trovare Giovanna:

A breve distanza da Washington Bridge... abita un'italiana di Firenze ch'è andata in America a diciannove anni ed ha sposato... un americano. Ha quasi dimenticato la nostra lingua e sembra perfettamente felice; ma parlando con lei ho avuto l'impressione che il suo orizzonte si sia impoverito. Ha perduto le sue radici senza acquistarne veramente delle nuove...<sup>310</sup>

Un notevole aiuto nella scoperta di altri preziosi particolari sulla vita di questa poco nota amica di Irma Brandeis, ci è stato offerto da uno studio di Camilla

---

<sup>308</sup> Cfr. I. BRANDEIS, *Irma Brandeis (1905-1990). Profilo di una musa*, cit., p. 150.

<sup>309</sup> *Ivi*, p. 94. La confidenza strettissima tra le due amiche era perfettamente nota anche a Montale, tanto che a volte ne appariva persino preoccupato: «Anche Giovanna, please, dovrebbe *non* sapere nulla about obstacles, otherwise le cose circolano rapidamente e io mi troverei in cattive acque. Perdonami se dico queste stupide cose, certamente non ce n'era bisogno, ma a volte l'amicizia porta con sé la confidenza e tutto il resto» (cfr. la lettera 51, del 26/10/1934 in E. MONTALE, *Lettere a Clizia*, cit., p. 102).

<sup>310</sup> Queste le parole di Montale in *Dove le donne sono importanti (Fuori di casa)*, ora in *Prose e racconti*, cit., p. 334 (ma il passo era per la prima volta comparso sul «Corriere d'Informazione» del 24-25 agosto 1950; oggi si legge anche in P. DE CARO, *Journey To Irma*, cit., p. 106). Il viaggio a New York è invece descritto in *Andati e tornati in novanta ore (Fuori di casa)*, in *Prose e racconti*, cit., pp. 325-330.

Caporicci,<sup>311</sup> che a partire da una delle prime lettere del lungo epistolario tra Clizia e il poeta, quella del 3 ottobre 1933, si è interrogata sull'identità della «*Theodora a bordo*» cui Montale avrebbe voluto dedicare una poesia:

Vorrei scrivere una lirica intitolata: *Theodora a bordo*. Dammi in breve particolari della vita di T. sul Rex; particolari minuti, stupidi, frammentari, che mi aiutino a ricostruire un'atmosfera. Il resto verrà da sé.<sup>312</sup>

Dopo avere escluso la possibilità che «Theodora» sia un altro *senhal* di Irma, uno pseudonimo magari nato poco prima della sua partenza e riemerso al momento della sua traversata sull'Oceano, Camilla Caporicci identifica la donna in questione con la stessa Giovanna Calastri, con la quale Irma si sarebbe imbarcata sul transatlantico che nel settembre del 1933 la riportò alla Nuova Inghilterra. Un rapido appunto del diario di Irma ci conferma che Giovanna fosse con lei: «*S. S. Rex* (ogni genere d'orrore) da e per l'Italia con Giovanna».<sup>313</sup> Se del tutto comprensibile ci appare che Montale volesse avere notizie della compagna di viaggio di Irma, che probabilmente egli vide salpare e allontanarsi sul mare assieme alla donna amata, curioso è invece chiedersi perché nel poeta questa donna destasse tanto interesse e soprattutto perché egli avrebbe deciso di usare per lei lo pseudonimo «Theodora». Anzitutto dobbiamo ricordare che Theodora era stata la bella e controversa imperatrice bizantina moglie di Giustiniano, che da ballerina era salita al trono attraverso una profonda conversione. Dotata dello stesso fascino dell'imperatrice, doveva essere anche Giovanna, che Irma Brandeis ci descrive come una ragazza «deliziosamente accattivante»,<sup>314</sup> ammaliante e sempre al centro dell'attenzione:

Giovanna racconta bugie per intrattenerci. Non c'è limite al fascino delle sue manipolazioni sia dei fatti sia della lingua inglese. Se, di tanto in tanto, le faccio notare che mente, lo ammette con tanta grazia che se ci fosse qualcuna da biasimare, alla fine quella sarei io. Lei, sembra rendersene conto, è un'esclusiva conquista di se stessa.<sup>315</sup>

---

<sup>311</sup> C. CAPORICCI, *Theodora a bordo. Su una poesia non scritta di Montale*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XII, 1-2 (2009), pp. 189-225.

<sup>312</sup> Cfr. la Lettera 12 del 3/10/1933, in E. MONTALE, *Lettere a Clizia*, cit., p. 17.

<sup>313</sup> I. BRANDEIS, *Irma Brandeis (1905-1990)*, cit., p. 105.

<sup>314</sup> C. CAPORICCI, *Theodora a bordo*, cit., p. 213.

<sup>315</sup> I. BRANDEIS, *Irma Brandeis (1905-1990)*, cit., p. 103.

Per di più il nome della donna compare con una certa insistenza proprio nelle lettere montaliane relative al periodo della «*Theodora a bordo*», ad evidenziare la sua prepotente presenza nei pensieri del poeta nell'arco temporale che va dal 1933 al 1934.<sup>316</sup> Ma oltre ad esercitare un evidente fascino sul poeta, che in una lettera del 27 dicembre 1933 la descrive come «young and beautiful»,<sup>317</sup> Giovanna va incontro «ad un processo di ricodificazione della propria figura in termini mitico-simbolico-archetipici, un processo che la vede trasmutarsi in niente meno che l'archetipo primigenio della sensualità, della bellezza, della donna»,<sup>318</sup> in una costante associazione tra il suo nome e quello di Eva: «Giovanna che fa? È certamente la donna più somigliante a Eva che io abbia mai conosciuto. Una specie di “prima edizione” della donna». <sup>319</sup> Del resto il personaggio dell'imperatrice Theodora, che le fonti spesso descrivono come immensamente bella e seducente in gioventù, non è affatto privo di punti di contatto con quello di Eva, né con la figura della stessa Giovanna. Un ulteriore aiuto ci viene poi dalla questione del nome. Se «Theodora», come nota Camilla Caporicci, viene dal greco *Theou Doron*, che significa «Dono di Dio», «Giovanna» deriva invece dall'ebraico *Yohanan* e il suo significato fondamentale è «Grazia di Dio», «Dono di Dio». Dunque i due nomi avevano esattamente lo stesso significato, e ad un esperto di questioni etimologiche come Montale la questione non era certamente ignota. Infine non sarà privo di importanza rilevare come gli storici ecclesiastici si riferiscano spessissimo a Theodora proprio con l'appellativo di «La seconda Eva»; presentata da molte fonti come donna lussuriosa, ballerina e prostituta, Theodora incarna infatti l'oggetto del desiderio erotico di tutti gli uomini, richiamando, molto più di Clizia, la figura di Eva. Tutti questi dati ci porterebbero dunque ad identificare Giovanna Calastri come la più probabile ispiratrice e dedicataria della poesia *Theodora a bordo* che Montale avrebbe voluto scrivere; quali siano invece le ragioni che indussero il poeta a non comporre la lirica possiamo solo ipotizzare.

---

<sup>316</sup> Si leggano le Lettere 12, 16, 19, 25, 26, 28, 29 e 42 dell'epistolario con Irma Brandeis riportate da Camilla Caporicci (C. CAPORICCI, *Theodora a bordo*, cit., pp. 190-191).

<sup>317</sup> Cfr. E. MONTALE, *Lettere a Clizia*, cit., p. 43.

<sup>318</sup> C. CAPORICCI, *Theodora a bordo*, cit., pp. 213-214.

<sup>319</sup> Lettera 12 del 3/10/1933, in E. MONTALE, *Lettere a Clizia*, cit., p. 19. Ma questo accostamento di Giovanna ad Eva si riaffermerà nelle lettere successive: «Happy that Joan-Eve is well. And Geoff-Snake is nice?» (lettera 29, del 14/2/1934); «And Giovanna is well? I believe her husband, the Snake, would be very charmed to have a wife like our Eva» (lettera 42, del 1/6/1934).

A questo punto, sembra però interessante riportare anche il parere di Paolo De Caro, secondo il quale la Giovanna al telefono di *Interno/esterno* costituirebbe una sorta di «*doublée*» con un'altra Giovanna, detta Primavera (= «prima verrà»), la donna del primo amico di Dante, Guido Cavalcanti, che nella *Vita Nova*, XXIV viene trasformata nell'amica-preannuncio di Beatrice, a sua volta figurazione di Giovanni Battista, preannuncio di Cristo:

*E lo nome di questa donna era Giovanna*, salvo che per la sua bieltate, secondo che altri [Cavalcanti] crede, imposto l'era nome Primavera. E appresso lei, guardando, vidi venire la mirabile Beatrice. Queste donne andaro presso di me così l'una appresso l'altra, e parve che Amore mi parlasse nel cuore, e dicesse: “Quella prima è nominata Primavera solo per questa venuta d'oggi...”.

E ancora:

[...] *lo suo nome Giovanna* è da quello di Giovanni lo quale precedette la verace luce [...]. Ed anche mi parve che mi dicesse dopo queste parole: “E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore per molta simiglianza che ha meco”.<sup>320</sup>

Dunque, rileva ancora De Caro, l'anglismo, quasi impercettibile, «*il mio nome è* [my name is] Giovanna», che connota l'italoamericana, sarebbe sorretto da una citazione dantesca («E lo nome di questa donna era Giovanna», «lo suo nome Giovanna è da quello di Giovanni»), la quale è a sua volta ricalco evangelico: «Johannes est nomen eius» (*Lc*, I, 63). Possiamo perciò concludere che nella Giovanna dantesca, che è amica e preannuncio di Beatrice, come Giovanni Battista lo è di Cristo, si inveri «la trasposizione montaliana di questa Giovanna [Calastri], preannuncio di quell'Irma-Clizia che, anch'essa come Beatrice, è *typus Christi gerens*, Cristofora e teologico-teosofica portatrice di Amore».<sup>321</sup>

Quanto ai «trent'anni» del v. 21, occorrerà invece specificare come essi corrispondano, in realtà, a quaranta, collocandosi il primo incontro tra il poeta e la donna nel 1936 e la data di stesura della poesia nel 1976. I «trent'anni» costituirebbero allora solo un numero generico del vecchio poeta, usato semplicemente per dire “dopo tanti anni”, anche se il «trent'anni» garantisce meglio il ritmo dell'endecasillabo ipermetro: «Volevo dirtelo, aggiunge, dopo trenta [anni]» (v. 21).

---

<sup>320</sup> Cfr. *Vita Nova*, XXIV, 3-4.

<sup>321</sup> P. DE CARO, *Journey To Irma*, cit., pp. 107-108.

L'interscambiabilità «trenta/quaranta» si trova anche nell'*incipit* di *Sono passati trent'anni, forse quaranta...*, (*Altri versi II*), una poesia dedicata a Charles Singleton e probabilmente composta nel «1979».<sup>322</sup>

Sono passati trent'anni, forse quaranta.  
In un teatro-baracca si riesumava  
una noiosa farsa dell'aureo Cinquecento.  
Ne comprendevo assai poco ma tutto il resto  
5 era per me decifrato da un provvido amico straniero  
che poi scomparve. Lo avevo già visto al Caffè  
degli scacchisti. Allora non sapevo  
che non esistono rebus per il Patròlogo  
ma un nome solo sfaccettato anche se unico.  
10 C'è chi vorrebbe sopprimere anche quello.  
Forse doveva essere l'opinione  
del misterioso personaggio che ora si rifà vivo  
perché ricorda la sera del baraccone  
ed il soccorso datomi. Del suo commercio coi Padri  
15 non fece cenno. Sarebbe stato ridicolo.

Singleton era un eminente dantista americano, dal quale il vecchio Montale potrebbe aver tratto lo spunto per la poesia dedicata a Giovanna. Pare infatti che lo studioso avesse avuto una parte – se pur breve – nella storia Montale-Irma Brandeis. A suggerircelo è lo stesso poeta, che riferisce agli anni 1932-1936 l'amicizia, o almeno la conoscenza, fra Irma e Singleton, che erano accomunati, possiamo dire, dallo stesso mestiere: Irma, sappiamo, era lettrice di italiano al Sarah Lawrence College di New York; Singleton, lettore di inglese all'università di Firenze. Nella prima metà degli anni Trenta, Singleton, che era di poco più giovane di Irma, stava preparando la sua edizione dei *Canti carnascialeschi del Rinascimento*, pubblicati da Laterza nel 1936 (i *Nuovi canti carnascialeschi* sarebbero invece usciti nel 1940). Oltre a *Sono passati trent'anni, forse quaranta...*, lo studioso americano appare anche in un'altra poesia di *Altri versi II*, *Clizia dice*, datata «'79»,<sup>323</sup> nella quale viene ricordata la stessa occasione della

---

<sup>322</sup> Cfr. E. MONTALE, *OV*, cit., p. 1149. Si veda anche *Paradosso della cattiva musica* (1946), in *Prime alla Scala*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Milano, Mondadori 1981, p. 10 («[...] i temi conduttori sono ripetuti *trenta o quaranta* volte»); ora anche in E. MONTALE, *SMA*, cit., pp. 383-389: 384. E si vedano anche le *Variazioni* del 15 agosto 1974 («[...] poteva avere *trenta quarant'anni*», in *SMP*, cit., p. 1164).

<sup>323</sup> Cfr. E. MONTALE, *OV*, cit., p. 1152.



poesia precedente, la rappresentazione di una farsa del '500, di cui sono spettatori Montale, Singleton e la stessa Irma: «Quanto al gergo / delle sagre del popolo o a quello / delle commedie o farse vive solo / in tradizioni orali, se con noi fosse / come un giorno un maestro del sermone umile / nonché del bronzeo della patrologia, / tutto sarebbe facile» (vv. 6-12). Qui l'uomo che Montale aveva incontrato a Firenze nei primi anni Trenta si rifà misteriosamente vivo sia «come maestro del sermone umile», cioè come studioso di farse e di commedie, sia come «maestro» dello stile «bronzeo» dei Santi Padri cari a Clizia, cioè promotore di una forte storicizzazione delle fonti patristiche della *Commedia*.

Della prima poesia – di cui, come già rilevato, il dattiloscritto in pulito riprodotto da *L'opera in versi* è datato «1979», mentre una precedente stesura manoscritta si trova alla pagina [6] del *QBF* – ci interessa invece il richiamo al «Patròlogo» del v. 8, che si trova anche in una delle liriche edite ne *La casa di Olgiate, C'è chi vive con un piede di là* [XXXIII], manoscritta in biro blu alla pagina [5] del *QBF* e che, secondo il parere di Rosanna Bettarini, dovrebbe costituire l'ipotesto di *Sono passati trent'anni, forse quaranta...*: «*C'è chi vive con un piede di là...* è più direttamente implicata con gli scenari nascosti di *Altri versi*, perché spinge alla ribalta lo stesso Patròlogo che decrittava gli enigmi del “vecchio gergo toscano”, chiusi al poeta, ed è un vero *hypotext* della poesia dedicata a Charles Singleton *Sono passati trent'anni, forse quaranta...*, che infatti segue in prima stesura nella seconda facciata del quaderno di Braccio di Ferro».<sup>324</sup> Al solito, le affinità sono numerose. Per comprenderle, riportiamo di seguito il testo pubblicato ne *La casa di Olgiate*:

C'è chi vive con un piede di là  
e con un piede di qua.  
Avevo sempre creduto che il Patròlogo  
avesse scarsi rapporti con la vita terrena.  
5 Meglio una commedia del Lasca? Mi sfuggivano  
molte parole del vecchio gergo toscano,  
non lui che in quell'acqua nuotava  
come un pesce nell'acqua. Ed io sospeso  
tra la vergogna di me e l'ammirazione per chi

<sup>324</sup> R. BETTARINI, *Retrosceca montaliano*, cit., pp. 343-344 e pp. 371-372. Per l'incipit della poesia si vedano invece *C'è chi muore...* (*Diario del '72*): «C'è chi muore per noi» (v. 1); e il primo degli *Appunti, A caccia (Altri versi I)*: «C'è chi tira a pallini / e c'è chi spara a palla» (vv. 1-2).

10 gioca con i tempi come la racchetta  
un pallista...

È così che scopriamo che la «noiosa farsa dell'aureo Cinquecento» (v. 3) della poesia dedicata a Singleton è una «commedia del Lasca» (v. 5), probabilmente *La strega*, rappresentata nel "Maggio fiorentino" del 1939 in Piazza de' Peruzzi, con la regia di Giorgio Venturini. Montale ne capiva «il cinquanta per cento», ma tutto il resto era per lui decifrato da colui che «capiva tutto e spiegava [al poeta] ciò che non afferrava». <sup>325</sup> Il sotterraneo legame con Clizia sta invece nel fatto che anche il noto dantista americano aveva in mano «le chiavi di parole sconosciute e di mondi equivoci» per la comune prerogativa di «scarsi rapporti con la vita terrena» (v. 4): non a caso il poeta nota che «C'è chi vive con un piede di là / e con un piede di qua» (vv. 1-2), e nell'oscuro «di là» nuota «come un pesce nell'acqua» (v. 8). Abbiamo così la conferma che la poesia con dedica a *Charles Singleton*, nella forma che adesso si legge nella seconda parte di *Altri versi*, non faccia che rispondere ad una chiamata dell'antica Musa di Montale nel ricordo degli anni fiorentini.

---

<sup>325</sup> D. PORZIO, *Conversazioni con Montale*, «Nuova Antologia», CXIV (luglio-settembre 1979), pp. 230-238: 238.

*Quando entro nel Cimitero [XXXI]*

Quando entro nel Cimitero  
di S. Felice a Ema  
debbo attraversare molte lapidi  
e addirittura calpestare quella  
5 di Enrico Nencioni  
insigne letterato di cui conosco poco.  
Non mi lusinga questo viaggio a due  
mia cara pur sapendo che poche ossa  
conservano di noi meno che nulla.  
10 Resta quasi impossibile immaginare  
la polvere di un duetto che non ebbe  
nel melodramma della vita un posto di rilievo.  
La parte mia, pazienza: non fu avara  
di mentecatti o peggio; ma non priva  
15 di un peso corporale. Ma la tua  
quasi invisibile da chi non possedeva  
i soli occhi che contano e che meno  
vedono però distanze e strade.

Questa poesia del 1979, manoscritta in biro blu alla pagina [47] del *QP*, deve essere inserita nel gruppo dei componimenti dedicati alla Mosca, di cui adesso il poeta ricorda il cimitero dove era stata sepolta nel 1963, anno della sua scomparsa. La visita alla tomba della moglie nel cimitero di «S. Felice a Ema» diviene occasione per ricordare che «poche ossa / conservano di noi meno che nulla» (vv. 8-9), e per rendere un estremo riconoscimento a colei che «possedeva / i soli occhi che contano e che meno / vedono però distanze e strade» (vv. 16-18). I lettori di Montale sanno bene che le pupille di Mosca erano oscurate dalla miopia; ma, dato che la realtà non è sempre quella che si vede, gli occhi malati della donna possono vedere meglio di quelli del poeta, afferrando l'essenziale.

Il cimitero di San Felice era invece ricordato in una poesia di *Satura II* del 1965, *Piove* («Piove / sulla tua tomba / a San Felice / a Ema / e la terra non trema / perché non c'è terremoto / né guerra», vv. 12-18)<sup>326</sup> e, dieci anni più tardi, in *Non più notizie... (Altri versi II)*, ancora una volta composta in omaggio alla moglie scomparsa («Non più notizie / da San Felice», vv. 1-2). L'*explicit* ricorda invece

---

<sup>326</sup> La precisazione sul cimitero di San Felice si trova anche in L. GRECO, *Montale commenta Montale*, cit., p. 63 (ora leggibile in E. MONTALE, *SMA*, cit., p. 1524): da essa apprendiamo anche la cifra che era stata spesa dal poeta per i «due posti» (uno anche per sé) nel cimitero.

da vicino quello del celebre *xenion II 5* di *Satura*: «Con te le ho scese perché sapevo che di noi due / le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate / erano le tue» (vv. 10-12).<sup>327</sup>

---

<sup>327</sup> Cfr. anche *Xenia I 5*: «Erano ingenui / quei furbi e non sapevano / di essere loro il tuo zimbello: / di essere visti anche al buio e smascherati / da un tuo senso infallibile, dal tuo / radar di pipistrello» (vv. 6-11). Vinicio Pacca (V. PACCA, «*Tuo fratello morì giovane*»: *la famiglia della Mosca e la genesi degli Xenia*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», VIII, 1-2 (2005), pp. 157-186: 164, n. 31) rileva anche come il paradosso del cieco venga ripreso in una lettera a Guarnieri del 29 aprile 1964: «Io ho sempre vissuto per far vivere qualche altro e più di tutti e di tutto la povera Mosca che era cieca ma aveva un fiuto infallibile e non si è mai sbagliata nel giudicare gli uomini» (L. GRECO, *Montale commenta Montale*, cit., p. 44; poi in E. MONTALE, *SMA*, cit., p. 1512). Secondo Giorgio Bárberi Squarotti, esso implica forse un sottinteso religioso: «L'altro sguardo della protagonista degli *Xenia* è quello che si interna nelle persone e nelle cose, e, in questo senso, è omologo dello sguardo di Dio: ma ciò significa essere ciechi al mondo, e il dato della miopia è appunto il punto di partenza necessariamente concreto e "umile" per celebrare la diversa e assoluta veggenza» (cfr. G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Satira e altro*, «Altri termini», 1 (1972), pp. 34-57: 49-50).

*La tempesta s'annunzia [XXXII]*

La tempesta s'annunzia  
con radi goccioloni.

Sto davanti alla radio  
in questa camera d'affitto.

5 Apro il Corriere pieno di morti  
sono spese bene 250 lire.

Lampi e tuoni di fuori.  
Domani leggeremo  
l'entità del disastro.

10 Tutto quanto qui accade  
appartiene al dominio  
del verosimile.  
Ma esiste davvero  
il vero?

15 Qualcuno non un dio con barba  
tenta di farcelo credere.  
Ma il dio senza barba è  
ben altro affare.

Non come appare a guardarlo  
20 +++ intendiamo.  
Non +++ ai fisici  
fra +++.

La poesia, manoscritta in inchiostro blu (forse di penna stilografica) e trasmessa dalla pagina [6] del *QP*, pone anzitutto un problema di datazione. Per provare a risolvere la questione, Gianfranca Lavezzi ha notato come il prezzo dei quotidiani, cui si allude al v. 6 («sono spese bene 250 lire»), salì da 200 a 250 lire l'11 marzo 1979, e da 250 a 300 il 1° agosto dello stesso anno: questi sarebbero dunque i due termini *post* e *ante quem* di composizione della poesia. L'arco temporale potrebbe però essere ristretto dall'allusione alla camera d'affitto dei vv. 3-4 («Sto davanti alla radio / in questa camera d'affitto»), quella della casa di via Caio Duilio 5, dove Montale trascorse le vacanze estive a Forte dei Marmi a partire dal 1977. Il «disastro» del v. 9, preannunciato dalla «tempesta» del v. 1, potrebbe invece riferirsi – nota ancora la Lavezzi – a diversi eventi: può essere che Montale alluda a vittime di calamità naturali, dato che nel luglio dello stesso

anno gravi inondazioni colpirono la Spagna, il Brasile e l'Indonesia, provocando complessivamente cinquecento morti; oppure potrebbe trattarsi di vittime di incidenti stradali o ferroviari; o forse ancora le vittime potrebbero essere i dieci morti di un grave incidente alpinistico avvenuto sul Monte Bianco, dove il 18 luglio precipitarono tre cordate di alpinisti; infine, occorre ricordare che due anni prima, il 29 agosto 1977, una tromba marina, abbattutasi sulla Versilia, aveva provocato tre morti e gravi danni.

La poesia presenta alcuni punti di tangenza con *Sulla spiaggia*, apparsa per la prima volta nel *Quaderno di quattro anni* nel settembre 1977, ma datata, nel dattiloscritto che la conserva, «17 agosto 76»;<sup>328</sup> da un'intervista rilasciata da Montale nell'ottobre 1977 e ricordata da Vittorio Anelli in un suo studio, veniamo infatti a sapere che la poesia era stata composta l'anno precedente: «*Sulla spiaggia* [...] mi pare buona, è una di quelle che mi piacciono di più, con quell'erudito che fa il bagno. L'ho scritta l'anno scorso qui al Forte».<sup>329</sup> L'ambientazione delle due liriche è la stessa (Forte dei Marmi), e anche nel testo del *Quaderno* si allude ad una «tempesta» preannunciata da «goccioloni» che «bucano la sabbia» (v. 12): «È un fuggi fuggi, il cielo è oscuro ma / la tempesta rinvia il suo precoce sforzo» (vv. 17-18). Le affinità non si spingono però oltre e l'evento ricordato potrebbe anche non essere lo stesso.

A partire dalla terza strofe il poeta torna invece ad interrogarsi sul senso dell'esistenza, chiamando direttamente in causa un «dio con barba» (v. 15) di cui nella poesia dell'ultimo Montale si irridono spesso i «caratteri / spaventosamente

---

<sup>328</sup> Cfr. E. MONTALE, *OV*, cit., p. 1135.

<sup>329</sup> V. ANELLI, *Giordani, Montale e il bagnante erudito*, «Bollettino Storico Piacentino», LXXXVIII, 2 (luglio-dicembre 1993), pp. 255-260: 256; qui Anelli specifica che «l'abate [...] un po' giacobino» del v. 11 della poesia è Pietro Giordani. Occorre inoltre segnalare che la poesia del *Quaderno* è affine ad un'omonima lirica del *Diario del '72*, in cui si trovano alcuni termini-chiave della balneazione di massa nella poesia di Montale: si vedano, per esempio, gli «ultimi ombrelloni» del v. 2, che tornano anche al v. 14 della poesia del *Quaderno* («Bisognerà [...] / chiudere gli ombrelloni»); e al «gommonone» del v. 4, che tornerà anche nell'altra *Sulla spiaggia* («Bisognerà mettere al riparo / i pattini, i gommoni», vv. 13-14). Si considerino però anche alcune prose, per esempio l'omonimo racconto del 1946 di *Farfalla di Dinard*, anch'esso di ambientazione versiliana: «I bagnanti si fanno radi ma molte ombrelle gialle verdi arancione si aprono ancora sulla sabbia umida. Non riesco ad annerirmi come vorrei e attraverso gli occhiali scuri seguo gli ultimi venditori ambulanti che passano davanti alle cabine deserte» (cfr. E. MONTALE, *Prose e racconti*, cit., p. 196); e il *Diario di Bernardo* (con l'occhietto *Da una spiaggia mondana*) dell'anno successivo: «Impossibile trovare un lembo di spiaggia per me solo. Queste sterminate dune sono brulicanti di mondo» (cfr. ID., *Prose e racconti*, cit., p. 745).

antropomorfici».<sup>330</sup> Un interessante esempio è fornito dall'ironico *xenion II*, 9, forse la prima lirica montaliana ad introdurre la riflessione sul divino («[...] Lui stesso che ha mille occhi, / li distoglie da loro, n'eri certa», vv. 3-4), in cui il riferimento è a quelle «monache» e «vedove», «mortifere / maleodoranti prefiche» (vv. 1-2), che Dio non osa guardare.

In effetti, un campo di notevole interesse nella produzione montaliana è proprio quello inerente ai molteplici modi di denominare Dio, compreso quello (ossimorico) di non poterlo nominare: «disse Colui del quale non può dirsi il nome», si legge, per esempio, al v. 1 di *Vinca il peggiore* (in *Altri versi I*). Il motivo dell'onniveggenza verrà ripreso ne *Il mio ottimismo* (*Diario del '72*), dove è presente lo stesso «dio con barba» de *La tempesta s'annunzia*: «i cherchi ci presentano / un Deus absconditus che ha barba baffi e occhi / a miliardi perché nulla gli sfugge / di noi» (vv. 13-16).<sup>331</sup> Montale ripete qui quel ripudio della concezione antropomorfica e consolatoria del divino che aveva formulato per la prima volta nel celebre “francobollo” del 1963 intitolato *Lettera da Albenga*, un articolo che il poeta aveva pubblicato in risposta ad una lettera dell'ingegnere Della Valle e dove marcava con forza la sua distinzione tra «il Dio dei fisici», «l'entità che ha creato con un *fiat*» la materia, e «il Dio delle religioni storiche», colpevoli di aver prestato all'entità divina caratteri antropomorfici:

---

<sup>330</sup> Cfr. i vv. 7-8 del *Big bang o altro* (*Quaderno di quattro anni*).

<sup>331</sup> Il «Deus absconditus» è di derivazione biblica (cfr. *Isaia*, XLV, 15: «Vere tu es Deus absconditus», versetto citato da Pascal, a proposito del «Dieu caché», nelle *Pensées*, II, 400, per cui si veda l'edizione francese curata da J. Chevalier e J. Guittou, Paris-Coulommiers, Le Livre de Poche 1962, p. 329). Ma cfr. anche *Credo* (*Altri versi II*), in cui Montale chiede protezione per Clizia a un «dio con barba»: «Non tale la forza del dio con barba e capelli / che fu detronizzato dai soci del Rotary Club / ma degno di sopravvivere nelle loro cabale» (vv. 7-9) e «Che un dio (ma con la barba) ti protegga» (v. 12); e cfr., nelle *Poesie disperse*, *Il dono*: «E forse non è vita / neppure quella dell'aldilà / secondo la proposta antropomorfica / che dà barba e capelli al pantocratore / e le civetterie del superstar» (vv. 6-10). Si consideri inoltre una poesia anepigrafa del *Quaderno di quattro anni*: «Questo ripudio mio / dell'iconolatria / non si estende alla Mente / che vi è sottesa e pretesa / dagli idolatri. / Non date un volto a chi non ne possiede / perché non è una fattura. / Piuttosto vergognatevi di averne uno / e così cieco e sordo finché dura». Datata ottobre 1972, infine, è la lirica *Deus absconditus* di Giorgio Caproni, che uscirà nel 1975 nella raccolta *Il muro della terra* e che qui vale la pena citare assieme alla sua *Postilla*: «Un semplice dato / Dio non s'è nascosto. / Dio s'è suicidato». – «(Non ha saputo resistere / al suo non esistere?)».

Si giunge fino ad attribuirgli risentimenti e odio; si parla del “placatore della collera divina”; si pensa di propiziarselo con particolari accorgimenti; si attendono da Lui vendette o ricompense.<sup>332</sup>

Un tale dio con «barba baffi e occhi / a miliardi» finirebbe però per rivelarsi, chiarisce Montale in un altro passo della *Lettera*, quasi «un complice dei nostri / misfatti» (vv. 16-17):

Se in realtà il Creatore fosse immaginabile con i poteri e la lungimiranza che gli si attribuiscono, sarebbe difficile non renderlo corresponsabile degli orrori che si sono accumulati sull'uomo da molte migliaia di millenni.<sup>333</sup>

È così che il poeta giunge ad una sua diversa denominazione di Dio come «Artefice», usando un termine generico e di uso convenzionale, dato che non ha molta importanza dar nome a chi non ci ha chiesti o voluti: «Il mio Artefice no, non è un artificiere / che fa scoppiare tutto, il bene e il male, / e si chiede perché noi ci siamo cacciati / tra i suoi piedi, non chiesti, non voluti, / meno che meno amati» (vv. 19-23). Intavolando una paronomasia («Artefice»-«artificiere»), il poeta nega quindi di credere ad un Demiurgo lontano e che non si cura di noi, che pure già altri testi del *Diario* avevano messo in scena,<sup>334</sup> ma la stessa idea era già stata espressa da Montale nell'intervista a Cancogni del 1968:

[...] se ammettiamo, per ipotesi, che l'Essere, questo ente, Dio tanto per intenderci, ci sia, devi anche ammettere che non si occupa di noi e delle nostre faccende, è estraneo alla storia.<sup>335</sup>

---

<sup>332</sup> La *Lettera da Albenga* compare per la prima volta sul «Corriere della Sera» il 21 aprile 1963 (poi in E. MONTALE, *Auto da fê*, cit., pp. 349-350); il passo sopra riportato ora si legge in E. MONTALE, *SMA*, cit., pp. 373-374: 374.

<sup>333</sup> *Ibidem*.

<sup>334</sup> In *Non mi stanco di dire al mio allenatore...* (*Diario del '71*), Dio è un inopinato allenatore; in *Kingfisher* (*Diario del '72*) è un pescatore disattento; e ancora, è un burattinaio in *Chi tiene i fili* (*Diario del '72*) e un giocatore di carte che sfida il suo opposto in *Non partita di boxe o di ramino...* (*Diario del '72*). Per quel che riguarda le altre raccolte: è un regista che abbandona i suoi personaggi in *Götterdämmerung* (*Satura I*); un cacciatore ne *L'Altro* (*Satura II*); persino un capoperaio specializzato («il Calafato supremo», v. 5) nella costruzione di navi in *Cabaletta* (*Quaderno di quattro anni*). Per tutti gli attributi con i quali Dio viene qualificato nella poesia montaliana, si veda invece G. TAFFON, *L'atelier di Montale: sul poeta, sul prosatore, sul critico*, Pisa, Edizioni dell'Ateneo 1990, pp. 36-38.

<sup>335</sup> Cfr. *Int. Cancogni* (M. CANCOGNI, *Discorrendo della fine del mondo*, cit.), ora in E. MONTALE, *SMA*, cit., p. 1692.



In ogni caso, quello amato e nominato dal poeta ne *Il mio ottimismo*, resta un dio nascosto, un dio amato «senza speranza» e al quale, di conseguenza, l'io poetico non chiede nulla (cfr. vv. 24-25).

## *Dopo Bendandi [XXXVI]*

Di giorno in giorno cresce l'importanza  
del pianeta Giove.  
Saremo declassati, iscritti d'ufficio  
in serie B.  
5 Più tardi in serie C D e così via.  
Saremo ancora qualcosa ma può importare  
a chi?

Lo spunto di riflessione è questa volta costituito dalla crescita di importanza del pianeta Giove e dal conseguente declassamento della specie umana, presto iscritta d'ufficio, nota ironicamente il poeta, «in serie B» (v. 4). Il titolo della poesia, datata in calce «31 XII 79» e manoscritta alla pagina [75] del *QP*, allude invece al sismologo Raffaele Bendandi, nato a Faenza nel 1892 e morto il 1° novembre 1979; egli era stato autore di una singolare teoria, snobbata e osteggiata da numerosi scienziati, sull'origine cosmica dei terremoti e relativa all'influenza solare sugli organismi umani. Nel marzo dello stesso anno, grazie alla sonda spaziale americana Voyager 1 che, lanciata nel 1977, era giunta in prossimità del pianeta, era invece stato possibile un decisivo progresso nella conoscenza di Giove, della cui atmosfera erano state riprese le prime immagini ravvicinate (ulteriori dati vennero acquisiti nel successivo mese di luglio dalla sonda Voyager 2).

Evidentemente, agli occhi del vecchio poeta, il pianeta Giove aveva «qualcosa da dirci», se egli decise di dedicargli un'altra breve poesia, *È quasi certo che il pianeta Giove [XXXVII]*,<sup>336</sup> che ne *La casa di Olgiate* segue immediatamente quella sopra riportata:

È quasi certo che il pianeta Giove  
abbia qualcosa da dirci:  
ma qui si preferisce farne a meno,  
perché diranno piove sul bagnato  
5 il calendario delle nostre disgrazie.

---

<sup>336</sup> Per il suo *explicit*, cfr. il finale di *Per finire*, la poesia che chiude il *Diario del '72*: «vissi al cinque per cento, non aumentate / la dose. Troppo spesso invece piove / sul bagnato» (vv. 8-10).

Essa è manoscritta in inchiostro blu alla pagina [77] del *QP* e, nello stesso *Quaderno*, precede di poco la poesia *Gioviana*, datata in calce «2/1/80» e poi confluita in *Altri versi I*:

Si scrivono miliardi di poesie  
sulla terra ma in Giove è ben diverso.  
Neppure una se ne scrive. E certo  
la scienza dei gioviani è altra cosa.  
5 Che cosa sia non si sa. È assodato  
che la parola uomo lassù desta  
ilarità.

Legata allo stesso timore dell'estinzione della specie umana è però anche un'altra poesia pubblicata nel *Diario postumo*, *Un giorno non lontano*, di cui di seguito riportiamo il testo:

Un giorno non lontano  
assisteremo alla collisione  
dei pianeti e il diamantato cielo  
finirà sommerso in avvall.  
5 Allora coglieremo rutilanti fiori  
e stelle al neon.  
Guarda, ecco il segnale, un fuoco  
s'appicca in cielo, si scontrano  
Giove con Orione e nel terribile  
10 frastuono dov'è finito l'uomo?  
Certo basta un soffio al mondo  
in cui viviamo per scomparire.  
Rimarrà forse un grido, quello  
della terra che non vuole finire.

## Un Tutto che sia il Nulla [XLI]

Un Tutto che sia il Nulla  
ecco la meta delle scienze umane.

3 Un Tutto che sia un Tutto-Nulla.

Questo breve testo, manoscritto in inchiostro blu (forse di penna stilografica), è conservato alla pagina [85] del *QP*. Nella stessa pagina, segue l'inedito *Il papa Polacco*, nella raccolta de *La casa di Olgiate* riportato con il numero [LIII].<sup>337</sup>

La coppia antinomica «tutto-nulla», di cui si proverà a rintracciare tutte le occorrenze nell'opera montaliana, è anzitutto presente in *Prosa per A. M.*, confluita in *Altri versi I* e databile «1980».<sup>338</sup> «si è incerti se tra il tutto e il nulla pesi / onesta e necessaria la bilancia» (vv. 5-6). In *Altri versi II*, essa torna nella chiusa de *Le piante grasse*, datata «3 IX 78»:<sup>339</sup> «Non so che senso abbia il ridicolo / nel tutto/nulla in cui viviamo ma / deve averne uno e forse non il peggiore» (vv. 15-17). La presenza della coppia antitetica si riscontra, tuttavia, anche in due poesie precedenti di qualche anno: *Il tuffatore (Diario del '71)* e *Le prove generali (Quaderno di quattro anni)*. Nella lirica del *Diario*, la cui composizione risale al 17 maggio 1971, l'occasione della poesia è fornita da una gara di tuffi, seguita forse per caso in televisione, che scatena nella mente del poeta uno straordinario concatenarsi di pensieri sulla vita e sulla letteratura, in cui

---

<sup>337</sup> Cfr. *Il papa Polacco* [LIII], in E. MONTALE, *La casa di Olgiate e altre poesie*, cit., p. 60: «Il papa Polacco / giudica e manda per procura. / Perbacco, / così si è messo sul sicuro». La poesia è manoscritta in inchiostro blu nella pagina asportata dal già ricordato volume di *Ventisette poesie* di Günter Grass. Un'altra redazione, probabilmente anteriore, si trova appunto alla pagina [85] del *QP*: «Il Papa polacco / scomunica per procura. / Perbacco! / Così s'è messo al sicuro». Essa ci aiuta a formulare un'ipotesi sul fatto al quale Montale allude: Gianfranca Lavezzi ricorda che «il 3 aprile 1979, dunque agli inizi del pontificato di Giovanni Paolo II (il polacco Karol Wojtyła, eletto il 16 ottobre 1978), il processo promosso dalla Congregazione per la dottrina della fede (ex Sant'Uffizio) contro il volume *Quand je dis Dieu* (Paris, 1977) del teologo domenicano Jacques Pohier era giunto a compimento, concludendosi con la condanna del libro, nel quale erano stati riscontrati gravi errori di dottrina, e con la scomunica dell'autore. Era la prima volta dopo il Concilio Vaticano II che la Sede Apostolica colpiva con questa sanzione chi aveva propugnato errori contro la fede» (cfr. G. LAVEZZI, *Note a La casa di Olgiate e altre poesie*, cit., p. 98). Al v. 2 di questo epigramma antipapalino, si noti la maliziosa ripresa dei verbi danteschi «giudica» e «manda», con implicita assimilazione del destinatario all'infernale Minosse (cfr. *Inf.*, V, 6: «giudica e manda secondo ch'avvinghia»).

<sup>338</sup> Cfr. E. MONTALE, *OV*, cit., p. 1144, dove è riportata anche la Nota contenuta in un dattiloscritto in pulito e senza data: «Anne More moglie di John Donne, poeta che immortalò le pulci».

<sup>339</sup> *Ivi*, p. 1149.

si ritrovano molti motivi portanti dell'opera montaliana. Il poeta si sofferma soprattutto sull'idea che in un unico gesto («un arabesco ragniforme», v. 2) «possa condensarsi il significato di un'esistenza, darsi cioè la “cifra”, la chiave del suo mistero»;<sup>340</sup> per cui, se il «tutto» è racchiuso in quel solo attimo, ciò che lo precede e segue non può che essere il «nulla». Tuttavia, per un paradossale principio, gli opposti della coppia possono anche diventare coincidenti: è così che il moto (il tuffo)<sup>341</sup> e la stasi non differiscono più (come già era stato enunciato con fermezza negli *Xenia*),<sup>342</sup> e il «tutto» non è quindi che l'altra faccia del «nulla». Per chiarezza, riportiamo di seguito la poesia:

Il tuffatore preso au ralenti  
 disegna un arabesco ragniforme  
 e in quella cifra forse si identifica  
 la sua vita. Chi sta sul trampolino  
 5 è ancora morto, morto chi ritorna  
 a nuoto alla scaletta dopo il tuffo,  
 morto chi lo fotografa, mai nato  
 chi celebra l'impresa.  
 Ed è poi vivo  
 lo spazio di cui vive ogni movente?  
 10 Pietà per le pupille, per l'obiettivo,  
 pietà per tutto che si manifesta,  
 pietà per il partente e per chi arriva,  
 pietà per chi raggiunge o ha raggiunto,  
 pietà per chi non sa che il nulla e il tutto  
 15 sono due veli dell'Impronunciabile,  
 pietà per chi lo sa, per chi lo dice,  
 per chi lo ignora e brancola nel buio  
 delle parole!

De *Le prove generali* del *Quaderno* si ricordino invece i vv. 10-12: «A meno che / le idee di tutto e nulla, di io e di non io / non siano che bagagli da buttarsi via». E soprattutto, ne *La casa di Olgiate*, devono essere citate *Mai fu dimostrato che il mondo* [XLIII], trasmessa dalla pagina [87] del *QP*: «Quando il Tutto e il Nulla

<sup>340</sup> F. RICCI, *Guida alla lettura di Montale*, cit., p. 90.

<sup>341</sup> Si ricordi anche il tuffo di Esterina in *Falsetto* (*Ossi di seppia*): «Esiti a sommo del tremulo asse, / poi ridi, e come spiccata da un vento / t'abbatti fra le braccia / del tuo divino amico che t'afferra. // Ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra» (vv. 46-51).

<sup>342</sup> Cfr. *Xenia I, 14* (*Satura*): «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» (vv. 9-12).

coincideranno / come le 2 facce della medaglia» (vv. 5-6); e *Non c'è dubbio che sia* [XLV], conservata alla pagina [91] dello stesso *Quaderno*: «Un Nulla che sia il Tutto ecco un rebus / che lasceremo volentieri ad altri» (vv. 7-8).

*Simon Boccanegra* [XLII]

Mentre cantava il lacerato spirito  
il basso fu inondato da diarrea.  
Riusci a occultarsi? Su questo la platea  
restò divisa e il mondo biforcuto  
5 tra carne e Idea.

L'epigramma, manoscritto in inchiostro blu e conservato alla pagina [86] del *QP*, narra un grottesco incidente teatrale, che diviene allegoria – peraltro caratterizzata da un ricercato contrasto tra le parole cantate, con il loro riferimento allo «spirito», e l'occorrenza fecale che colpisce l'interprete – di una doppiezza della condizione umana e dell'arte, di cui l'indagine filosofica non può fare altro «che definire la buona o cattiva capacità di mistificazione»,<sup>343</sup> che qui si traduce nella maggiore o minore capacità del «basso» di riuscire a nascondersi.

Secondo Pietro Cataldi, questo epigramma costituirebbe inoltre uno degli esempi maggiormente riusciti di quella rilevante convivenza tra sublime e immondo che egli individuava come una delle peculiari caratteristiche di questa composita raccolta montaliana. Pensiamo subito al voluto doppio senso della parola «basso», che qui assume tanto il significato di “cantante di registro grave”, quanto quello di “zona inferiore del corpo” o persino di “dimensione della corporalità”; e si noti anche la sottile convergenza semantica tra le parole «lacerato» (v. 1), «divisa» e «biforcuto» (v. 4). Molte sono insomma le caratteristiche formali di questo testo con struttura pentastica, perfettamente organizzato in quattro endecasillabi (sdrucchiolo il primo e ipermetro il terzo), cui si unisce il quinario del finale. Per quel che riguarda invece la rima, si osserverà come essa leghi il «lacerato» e «inondato» dei primi due versi al «biforcuto» del v. 4 e, con un forte contrasto, il «diarrea» e «platea» dei vv. 2 e 3 all'«Idea» del verso finale.

Ma il riferimento diretto all'opera di Verdi non è privo di rimandi alla biografia montaliana, a partire dal fatto che Ernesto Sivori, maestro di canto del poeta, fu, come Montale stesso dichiarò nella nota *Intervista immaginaria*, «uno dei primi e più acclamati Boccanegra»;<sup>344</sup> inoltre si dovrà ricordare come l'aria «*Il lacerato*

---

<sup>343</sup> P. CATALDI, *Una appendix montaliana senza sorprese*, cit., p. 470.

<sup>344</sup> Cfr. E. MONTALE, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori 1976, pp. 561-569: 562; ora in E. MONTALE, *SMA*, cit., pp. 1476-1477. Il maestro Ernesto Sivori è menzionato anche in *Playboy*

*spirito...*» presti il titolo ad un raccontino apparso per la prima volta sul «Corriere della Sera» il 14 novembre 1948 e poi pubblicato in *Farfalla di Dinard*.<sup>345</sup> L'opera verdiana veniva inoltre ricordata nella già citata intervista rilasciata da Montale al giornale *Playboy*, nella quale il poeta, dopo aver parlato della propria grandissima passione giovanile per il melodramma, nominava il suo personalissimo «talent scout», il barbiere Pecchioli, che nel 1915 gli aveva combinato un provino «con il basso profondo Gaudio Mansueto, nel bugigattolo di un accordatore di pianoforti».<sup>346</sup>

Sognavo di diventare un basso: Boris, Don Basilio, il grande inquisitore del *Don Carlos*. Scelsi un pezzo del *Simon Boccanegra* e tirai fuori dal ventre «Il lacerato spirito del mesto genitore». «Deve studiare, studiare. Ma la voce c'è», fu il responso di Mansueto.<sup>347</sup>

Degna di nota sarà infine, già a partire da *Satura*, la specificità del tema fecale in Montale, anche se il termine «diarrea» del v. 2 è *hapax* assoluto nel suo *corpus* poetico, mentre risultano registrati «sterco», «immerdarsi», «fogna», «water» ecc. Forse sarà allora stato l'eccessivo avvicinamento di questo testo al basso corporale ad aver suggerito all'autore di accantonarlo.

---

*intervista*, cit., p. 16: «Tutte le mattine alle otto e mezzo, mi presentavo dal maestro Ernesto Sivori, un ex baritono rattrappito con gli occhietti che brillavano dietro le lenti spesse».

<sup>345</sup> Cfr. E. MONTALE, *Prose e racconti*, cit., pp. 60-63.

<sup>346</sup> Cfr. *Playboy intervista*, cit., p. 16.

<sup>347</sup> *Ibidem*.



## Bibliografia

La storia testuale delle poesie di Eugenio Montale è ricostruita nell'edizione critica curata da Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini: E. MONTALE, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi 1980.

Una storia delle pubblicazioni montaliane in versi, corredata da note e testimonianze epistolari, si trova in E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori 1984.

### **MONTALE POETA**

#### *Ossi di seppia*

T. ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale, Ossi di seppia*, Roma, Carocci 2001;

C. CENCETTI, *Gli "ossi brevi" di Eugenio Montale. I 'veri' significati, analisi metrico-stilistica, commento*. Presentazione di Mario Martelli. Acquarelli e disegni di Luigi Matteo Soriani, Corazzano (PI), Titivillus 2006;

– *"Mediterraneo" di Eugenio Montale. I 'veri' significati, analisi metrico-stilistica, commento*, Pisa, Pacini 2012;

E. MONTALE, *Ossi di seppia*, edizione a cura di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely, con un saggio di Pier Vincenzo Mengaldo e uno scritto di Sergio Solmi, Milano, Mondadori 2003.

#### *Le occasioni*

E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi 1996; parzialmente anticipato in ID., *Mottetti*, a cura di Dante Isella, Milano, Il Saggiatore 1980; 2<sup>a</sup> ed. Milano, Adelphi 1988;

– *Le occasioni*, a cura di Tiziana de Rogatis, con un saggio di Luigi Blasucci e uno scritto di Vittorio Sereni, Milano, Mondadori 2011.

#### *La bufera e altro*

E. MONTALE, *Finisterre (versi del 1940-1942)*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi 2003;

– *La bufera e altro*, con un saggio di Guido Mazzoni e uno scritto di Pier Paolo Pasolini, Milano, Mondadori 2011;

M. ROMOLINI, *Commento a “La bufera e altro” di Montale*, Firenze, Firenze University Press 2012;

A. SMARRELLI, *I “Madrigali Privati” di Eugenio Montale. Saggio di un commento*, Firenze, Atheneum 2011.

### Satura

E. MONTALE, *Satura*, edizione a cura di Riccardo Castellana, con un saggio di Romano Luperini e uno scritto di Franco Fortini, Milano, Mondadori 2009.

### Diario del '71 e del '72

E. MONTALE, *Diario del '71 e del '72*, edizione a cura di Massimo Gezzi, con un saggio di Angelo Jacomuzzi e uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori 2010;

F. RICCI, *Guida alla lettura di Montale, Diario del '71 e del '72*, Bologna, Carocci 2005.

### Diario postumo

E. MONTALE, *Diario postumo. 66 poesie e altre*, a cura di Annalisa Cima. Prefazione di Angelo Marchese. Testo e apparato critico di Rosanna Bettarini, Milano, Mondadori 1996.

### La casa di Olgiate

E. MONTALE, *La casa di Olgiate e altre poesie*, a cura di Renzo Cremante e Gianfranca Lavezzi, Milano, Mondadori 2006.

## **MONTALE PROSATTORE**

E. MONTALE, *Prose e racconti*, a cura e con introduzione di Marco Forti. Note ai testi e varianti a cura di Luisa Previtiera, Milano, Mondadori 1995 (il volume comprende quattro raccolte d'autore: *Farfalla di Dinard*, *Fuori di*

*casa, La poesia non esiste e Trentadue variazioni*. Sono inoltre incluse una selezione di 155 prose extravaganti, scritte tra il 1945 e il 1974, con il titolo *Prose varie di fantasia e d'invenzione*, alcune corrispondenze giornalistiche e tredici *Variazioni* disperse); un'antologia commentata delle prose narrative è anche: E. MONTALE, *Prose narrative*, a cura di Niccolò Scaffai, con un saggio di Cesare Segre e uno scritto di Emilio Cecchi, Milano, Mondadori 2008;

- *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori 1996, due tomi (il volume comprende tutta la produzione critica montaliana, ridistribuendo secondo l'ordine cronologico gli scritti della raccolta d'autore *Sulla poesia*, Milano, Mondadori 1976, prima ordinati secondo un criterio tematico);
- *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori 1996 (il volume comprende due raccolte d'autore: gli scritti politico-culturali di *Auto da fé* e gli scritti musicali di *Prime alla scala*, questi ultimi integrati dalla sezione *Altri scritti musicali*. Raccoglie, inoltre, il diario giovanile *Quaderno genovese*, gli *Scritti sull'arte* e *Monologhi, colloqui*, una sezione composita di autocommenti, risposte a inchieste e interviste).

## **EPISTOLARI**

- I. BRANDEIS, *Irma Brandeis (1905-1990). Profilo di una musa di Montale*. Passi diaristici ed epistolari scelti trascritti e introdotti da Jean Cook, a cura e con un saggio di Marco Sonzogni. Traduzioni a cura di Domenico Iannaco, Barbara Pezzotti, Marco Sonzogni e Giulia Zuodar con la collaborazione di Jean Cook e Bob Lowe, Balerna (Svizzera), Edizioni Ulivo 2008;
- E. MONTALE, *Lettere a Bianca e Francesco Messina 1923-1925*, a cura di Laura Barile, Milano, Scheiwiller 1995;
- *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi 1997;

- *Giorni di libeccio. Lettere ad Angelo Barile (1920-1957)*, a cura di Domenico Astengo e Giampiero Costa, Milano, Archinto 2002;
- *Lettere a Clizia*, a cura di Rosanna Bettarini, Gloria Manghetti e Franco Zabagli, con un saggio introduttivo di Rosanna Bettarini, Milano, Mondadori 2006.

## **STUDI CRITICI SU EUGENIO MONTALE**

AA.VV., *Omaggio a Montale*, Milano, Mondadori 1966;

S. AGOSTI, *Il testo della poesia in Montale: «sul lago d’Orta»*, in *Eugenio Montale. Profilo di un autore*, a cura di Annalisa Cima e Cesare Segre, Milano, Rizzoli 1977, pp. 156-177;

S. AGOSTI, C. CARENA, *Il lago di Montale. Con un’incisione di Marco Maulini*, Novara, Interlinea 1996;

V. ANELLI, *Giordani, Montale e il bagnante erudito*, «Bollettino Storico Piacentino», LXXXVIII, 2 (luglio-dicembre 1993), pp. 255-260;

T. ARVIGO, “*Casa sul mare*” e “*I morti*”: *una lettura*, «La Rassegna della letteratura italiana», CVII (2003), pp. 104-118;

D. S. AVALLE, “*Gli orecchini*” di Montale, in *Tre saggi su Montale*, Torino, Einaudi 1970, pp. 9-90;

G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Satira e altro*, «Altri termini», 1 (1972), pp. 34-57;

– *Gli Inferi e il Labirinto. Da Pascoli a Montale*, Bologna, Cappelli 1974;

C. BENASSI, “*Spem longam reseces*” tra Montale, Fortini, Sereni, «Lettere italiane», LXI (2009), pp. 547-580;

A. BENEVENTO, “*La casa di Olgiate e altre poesie*”. *Nuovi versi postumi di Eugenio Montale*, «Otto/Novecento», n.s., XXXI, 2 (2007), pp. 137-144;

R. BETTARINI, *Appunti sul “taccuino” del 1926 di Eugenio Montale*, «Studi di filologia italiana», XXXVI (1978), pp. 457-512;

- *Retrosceca montaliano di “Altri versi”*, «Studi di filologia italiana», LXIII (2005), pp. 333-395; poi raccolto in *Scritti montaliani. Raccolti per iniziativa della Società dei Filologi della Letteratura Italiana*, a cura di Alessandro Pancheri, introduzione di Cesare Segre, Firenze, Le Lettere 2009, pp. 175-244;
- L. BLASUCCI, *Livelli figurati di “Casa sul mare” (Montale, “Ossi di seppia”)*, «Italianistica», XXII (1993), pp. 133-144;
- *Appunti per un commento montaliano*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di M. A. Grignani e R. Luperini, Roma, Laterza 1998, pp. 11-32;
- *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino 2002;
- D. BOFFO, *Una postilla per Montale*, «Resine», 98 (2003), p. 112;
- P. BONFIGLIOLI, *Pascoli, Gozzano, Montale e la poesia dell’oggetto*, «Il Verri», 4 (1958), pp. 34-54;
- F. BORIO, *«Il fiocco della vita». Parabola dell’Io nella poesia di Eugenio Montale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1997, pp. 5-26;
- S. BOZZOLA, *Figure anaforiche montaliane*, «Lingua e stile», I (2007), pp. 101-121;
- J. BUTCHER, *Arsenio nei panni di Dino Risi? Un’ipotesi intertestuale per “Ribaltamento” (“Quaderno di quattro anni”)*, «Il lettore di provincia», XXXIII, 115 (2002), pp. 37-40;
- A. CASADEI, *“I miraggi” di Montale*, «Studi novecenteschi», XV (1988), pp. 109-124; poi in ID., *Prospettive montaliane. Dagli “Ossi” alle ultime raccolte*, Pisa, Giardini 1992, pp. 93-110;
- C. CAPORICCI, *Theodora a bordo. Su una poesia non scritta di Montale*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XII, 1-2 (2009), pp. 189-225;
- P. CATALDI, *Una appendix montaliana senza sorprese*, «Belfagor», LXII (2007), pp. 466-470;

- A. CIMA, C. SEGRE, *Eugenio Montale: profilo di un autore*, a cura di Annalisa Cima e Cesare Segre, Milano, Rizzoli 1977;
- F. CONTORBIA, *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, Firenze, Società editrice fiorentina 2006;
- M. L. COTTI, *Montale “dentro” e “fuori”*, «Poetiche», I (1996), pp. 79-95;
- F. CROCE, *Storia della poesia di Eugenio Montale*, Genova, Costa&Nolan 1991;
- P. DE CARO, *Journey To Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale. Parte prima. Irma, un “romanzo”*, Foggia, De Meo, nuova edizione accresciuta 1999;
- *Invenzioni di ricordi. Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*, Foggia, Edizioni Centro Grafico Francescano 2007;
- T. DE ROGATIS, *Eugenio Montale. “La casa di Olgiate e altre poesie”*, «Allegoria», s. III, XIX, 56 (2007), pp. 257-258;
- D. FERTILIO, *Montale, la quinta stagione*, «Corriere della Sera», 8 settembre 2006, p. 53;
- M. FORTI, *Eugenio Montale: la poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Milano, Mursia 1973;
- F. FORTINI, *La volpe e gli sciacalli, Saggi italiani*, Bari, De Donato 1974;
- P. GIBELLINI, *Leopardi secondo Montale*, «Humanitas», 1-2 (1998), pp. 112-130;
- R. GIGLIUCCI, *Petrarchismo metafisico*, in *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti 2007, pp. 27-56;
- G. GIUDICI, *Nell'«armistizio meteorologico» [1971]*, in *La letteratura verso Hiroshima*, Roma, Editori Riuniti 1976, pp. 278-281;
- A. GIUSTI, *La casa del Forte dei Marmi*, Firenze, Le Lettere 2002;
- M. A. GRIGNANI, *Flatus vocis? in Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale. Con una prosa inedita*, Ravenna, Longo 1987, pp. 11-47;

- *Occasioni diacroniche nella poesia*, in ID., Ravenna, Longo 1987, pp. 49-70;
- D. ISELLA, *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi 1994;
- *Commento a «Ballata scritta in una clinica»*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, vol. II, Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo 2007, pp. 1219-1224;
- G. LAVEZZI, *Per una lettura delle varianti montaliane dagli «Ossi» alla «Bufera»*, «Otto/Novecento», V, 2 (1981), pp. 33-58;
- *Rammendo postumo alla rete a strascico: una poesia “dimenticata” di Eugenio Montale*, «Studi di filologia italiana», LXIV (2006), pp. 431-443; poi in *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale. Dieci saggi di metrica e stilistica tra Settecento e Novecento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2008, pp. 233-250;
- A. LEONE, “*Ed io non so chi va e chi resta*”, «Lingua Nostra», XXXVIII (1977), pp. 117-119;
- G. LONARDI, *Leopardi, Browning e tre poesie di Montale*, «Studi novecenteschi», I (1972), pp. 281-309; poi ampliato in ID., *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli 1980, pp. 73-120;
- *La lunga scia della cometa: il Leopardi di Montale*, «Resine», 84 (2000), pp. 23-46;
  - *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, Il Mulino 2003;
- R. LUPERINI, *Montale o l'identità negata*, Napoli, Liguori 1984;
- O. MACRÍ, *La vita della parola. Studi montaliani*, Firenze, Le Lettere 1996;
- C. A. MADRIGNANI, *Perché «Gli orecchini»*, «Problemi», XXXI (gennaio-marzo 1972), pp. 44-49 e p. 56;
- G. MANACORDA, *Bestiario montaliano*, in *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno Internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 novembre 1982,

pubblicati a cura di S. Campailla e C. F. Goffis, Firenze, Felice Le Monnier 1982, pp. 118-130;

- A. MANTOVANI, *Per un bestiario montaliano: la pista di "Al mare (o quasi)"*, «Otto/Novecento», XI, 5-6 (1987), pp. 185-194;
- G. MARCENARO, *Una amica di Montale. Vita di Lucia Rodocanachi*, Milano, Camunia 1991;
- *Dear Lucy: cinque lettere di Eugenio Montale*, Alpignano, Tallone editore tipografico 1996;
  - *Eugenio Montale*, Milano, Bruno Mondadori 1999;
- A. MARCHESE, *Visiting angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, Torino, Società editrice internazionale 1977;
- *Amico dell'invisibile. La personalità e la poesia di Eugenio Montale*, a cura di Stefano Verdino, Novara, Interlinea 2006;
- M. MARTELLI, *Il rovescio della poesia. Interpretazioni montaliane*, Milano, Longanesi 1977;
- P. V. MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale*, in *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli 1975, pp. 13-106;
- *Un libro importante su Montale*, «Studi novecenteschi», XXII (1981), pp. 185-208;
  - *La «Lettera a Malvolio» [1977]*, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi 1987, pp. 275-305;
  - *Titoli poetici novecenteschi*, «Autografo», VII, 21 (1990), pp. 9-32; ora in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi 1991, pp. 3-26;
  - *Montale critico di poesia*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di M. A. Grignani e R. Luperini, Roma, Laterza 1998, pp. 213-237;
  - *Eugenio Montale: Annetta-Arletta ("La casa dei doganieri" da "Le occasioni")*, in *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci 2008, pp. 189-193;



- G. NASCIMBENI, *Eugenio Montale*, Milano, Longanesi 1969;
- G. NAVA, *Una lettura montaliana*, in *Tradizione/Traduzione/Società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di Romano Luperini, Roma, Editori Riuniti 1989, pp. 138-152;
- R. ORLANDO, «*O maledette reminiscenze!*». *Per una tipologia della 'citazione distintiva' nell'ultimo Montale*, in *Applicazioni montaliane*, Lucca, Pacini Fazzi 2001, pp. 41-66;
- V. PACCA, «*Tuo fratello morì giovane*»: *la famiglia della Mosca e la genesi degli Xenia*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», VIII, 1-2 (2005), pp. 157-186;
- *Montale e France: da Le lys rouge a Il giglio rosso (e oltre)*, in *Le forme della tradizione lirica*, a cura di Guido Baldassarri e Patrizia Zambon, Padova, Il Poligrafo 2012, pp. 267-281;
- P. P. PASOLINI, *Satura*, «Nuovi Argomenti», 21 (gennaio-marzo 1971), pp. 17-21;
- *Οὔτις*, «Nuovi Argomenti», 27 (maggio-giugno 1972), pp. 146-150;
- *Lettere. 1955-1975*, con una cronologia della vita e delle opere. A cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi 1988;
- D. PORZIO, *Montale secondo Montale*, «L'Espresso», XXIII, n. 40 (1977), pp. 138-145;
- *Conversazioni con Montale*, «Nuova Antologia», CXIV (luglio-settembre 1979), pp. 230-238;
- E. RAFFO, *Un condominio anni '70 e l'autostrada al posto della casa amata da Montale*, «Corriere della Sera», 27 ottobre 2006, p. 12;
- S. RAMAT, *Montale. La bufera in un bicchier d'acqua*, Recensione a E. MONTALE, *La casa di Olgiate e altre poesie*, «Il Giornale», 6 novembre 2006, p. 21;

- L. REBAY, *Montale, Clizia e l'America*, «Forum Italicum», 16 (1982), pp. 171-202; poi in *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno internazionale (Milano, 12-14 settembre – Genova, 15 settembre 1982), Milano, Librex 1983, pp. 281-308.
- L. RENZI, *Effetti di sordina nell'ultimo Montale*, «Studi novecenteschi», VII (1980), pp. 81-94; poi in *Lettura di Montale, "Ribaltamento", "Senza mia colpa" e "Quel che resta"*, in *Come leggere la poesia. Con esercitazioni su poeti italiani del Novecento*, Bologna, Il Mulino 1991, pp. 117-131;
- C. RICCARDI, *Il punto su Clizia e su vecchie e nuove fonti dalla "Bufera" a "Gli orecchini"*, «Nuova rivista di letteratura italiana», VII, 1-2 (2004), pp. 327-382;
- *Ripensando il dantismo della "Bufera": la "Commedia" come teoria della letteratura. Con una corrispondenza inedita Pound-Montale*, «Testo», XXXII, 61-62 (2011), pp. 295-309;
- A. RONCACCIA, *Le Muse e le galline, tra Montale e Sinisgalli*, «Versants», 56, 2 (2009), pp. 173-188;
- E. ROVEGNO, *Per entrar nel buio, Lettura di «Finisterre» di Eugenio Montale*, Genova, ECIG 1994;
- W. SITI, *"Iride"*, «Rivista di letteratura italiana», I, I (1983), pp. 97-138;
- G. TAFFON, *L'atelier di Montale: sul poeta, sul prosatore, sul critico*, Pisa, Edizioni dell'Ateneo 1990;
- G. TALBOT, *Montale fra i paesaggi e i miraggi*, in *Paesaggio ligure e paesaggi interiori nella poesia di Eugenio Montale. Atti del Convegno internazionale "Credo non esista nulla di simile al mondo". Parco Nazionale delle Cinque Terre, Riomaggiore-Monterosso (La Spezia), 11-13 dicembre 2009*, a cura di Paola Polito e Antonio Zollino, Firenze, Olschki 2011, pp. 119-129;
- E. TESTA, *Montale*, Torino, Einaudi 2000;
- G. VIGORELLI, *Carte d'identità. Il Novecento letterario in 21 ritratti indiscreti*, Milano, Camunia 1989, pp. 168-176; prima in ID., *Lettere inedite di Montale*

- e la prima stesura di “*Gli orecchini*”, «Nuova Rivista Europea», V, 24 (1981), pp. 30-34;
- L. ZAMPESE, *Una fonte solariana della “Casa dei doganieri”*, «Studi novecenteschi», XXXIV (2007), pp. 141-168;
- “*Desolata t’attende...*” (“*La Casa dei doganieri*” di Montale), «Per leggere», IX (2009), pp. 171-239;
- G. ZAZZARETTA, *19 fogli del Diario del '71 e del '72 di Eugenio Montale*, Maestà di Urbisaglia, Cegna editori 1977;
- P. ZOBOLI, *La casa sul mare: sull’escatologia dei primi “Ossi”*, «Trasparenze», 13 (2001), pp. 9-48; poi in ID., *Linea ligure. Sbarbaro, Montale, Caproni*, Novara, Interlinea 2006, pp. 143-187;
- *Il guindolo del Tempo. Appunti per “La casa dei doganieri”*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di Eraldo Bellini, Maria Teresa Girardi, Umberto Motta, Milano, Vita e Pensiero 2010, pp. 941-959;
- A. ZOLLINO, *D’Annunzio e “Gli orecchini” di Montale*, in *D’Annunzio e la giovane critica*. XIV Convegno internazionale del Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara, Edians 1992, pp. 45-49.

## LETTURE COMPLESSIVE

- A. VALENTINI, *Lettura di Montale. “Ossi di seppia”*, Roma, Bulzoni 1971;
- *Lettura di Montale. “Le occasioni”*, Roma, Bulzoni 1975;
- *Lettura di Montale. “La bufera e altro”*, Roma, Bulzoni 1977;
- *Palinsesto montaliano*, «Otto/Novecento», IV, 2 (1980), pp. 257-265;
- M. VANNUCCI, *Incontri del Novecento. Eugenio Montale*, Messina-Firenze, G. D’Anna 1975.

## CATALOGHI

*Da Montale a Montale. Autografi, disegni, lettere, libri.* Catalogo a cura di Renzo Cremante, Gianfranca Lavezzi e Nicoletta Trotta, Pavia, Cooperativa Libreria Universitaria 2004.

## RASSEGNE BIBLIOGRAFICHE

G. IOLI, *Rassegna di studi montaliani da «Satura» a «Altri versi»*, in *Eugenio Montale. Le laurier e il girasole*, Paris-Genève, Champion-Slatkine 1987;

V. PACCA, *Rassegna bibliografica montaliana (2005-2010)*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», n.s., XII, 1-2 (2009), pp. 289-299;

P. SENNA, *Linee per una rassegna montaliana (1999-2004)*, con un'appendice bibliografica, «Testo», n.s., XXVI, 50 (luglio-dicembre 2005), pp. 109-115; e *Rassegna montaliana. Aggiornamento (2005-2006)*, «Testo», n.s., XXVIII, 54 (2007), pp. 121-143.

## INTERVISTE

*Playboy intervista: Eugenio Montale*, «Playboy», V, 2, febbraio 1976, pp. 15-18;

*Il bulldog di legno. Intervista di Giuliano Dego a Eugenio Montale*, Roma, Editori Riuniti 1985.

## STRUMENTI

*Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, Torino, UTET 1961-2009 (GDLI);

M. LURKER, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Milano, Mondadori 1994;

G. SAVOCA, *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale*, Firenze, Olschki 1987;

- *Concordanza del “Diario postumo” di Eugenio Montale: facsimile dei manoscritti, testo, concordanza*, Firenze, Olschki 1997.

## **RISORSE ON-LINE**

[www.bibliografiamontale.it](http://www.bibliografiamontale.it)