

FRANCESCO BAUSTI

VERITÀ BIOGRAFICA E VERITÀ POETICA
NEI MOTTETTI*

passione
di sempre in un sangue e un cervello
irripetuti...

I.

La grande abbondanza di materiali documentari e di informazioni di cui può giovare chi si occupa degli scrittori del nostro tempo è un'arma a doppio taglio. Una tale ricchezza, infatti, espone a rischi non trascurabili: sotto l'aspetto filologico, quello di sopravvalutare l'importanza delle carte d'autore, spendendo molto tempo e molte energie nell'accumulo e nello studio delle varianti redazionali anche di opere non esattamente fondamentali¹; sotto

* Sigle delle opere di Montale: AF = *Auto da fé. Cronache in due tempi*, premessa di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1995 (1966¹); LC = *Lettere a Clizia*, a cura di R. BETTARINI, G. MANGHETTI e F. ZABAGLI, Milano, Mondadori, 2006; OV = *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. BETTARINI e G. CONTINI, Torino, Einaudi, 1980 (dove ricavo tutte le citazioni delle liriche montaliane, nonché le informazioni filologiche sui singoli componimenti e le loro varianti redazionali, adottando le seguenti sigle: AV = *Altri versi*; BA = *La bufera e altro*; DI = *Diario del '71 e del '72*; OC = *Le occasioni*; OS = *Ossi di seppia*; QQ = *Quaderno di quattro anni*; SA = *Satura*); SM = *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1996; SP = *Sulla poesia*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1976. Studi e commenti citati in forma abbreviata: BÀRBERI SQUAROTTI = G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Letture dei Mottetti*, «Lettere italiane», XLIX, 1997, pp. 66-88; CONTORBIA = F. CONTORBIA, *Una Donna Velata tra Lucia e Irma*, in *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, a cura di F. CONTORBIA, Firenze, SEF, 2006, pp. 101-128; DE CARO = *Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale*, parte I. *Irma, un "romanzo"*, nuova edizione accresciuta, Foggia, De Meo, 1999 (1996¹); GRECO = L. GRECO, *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche Editrice, 1980; DE ROGATIS = E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di T. DE ROGATIS, Milano, Mondadori, 2011; ISELLA = E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di D. ISELLA, Torino, Einaudi, 1986. Salvo diversa indicazione, i corsivi nelle citazioni sono dell'autore.

¹ Sottolinea bene questo aspetto C. GIUNTA, *La filologia d'autore non andrebbe incoraggiata*, «Ecdotica», VIII, 2011, pp. 104-119.

l'aspetto critico, quello di indulgere al biografismo, scavando minuziosamente nella vita degli autori e convincendosi che dettagli e notizie di tal genere siano essenziali alla comprensione della loro opera. A quest'ultimo rischio è difficile sottrarsi, in particolare, per gli autori maggiori, sui quali, soprattutto dopo la morte, vengono alla luce in gran numero testimonianze di ogni tipo, che permettono di ricostruire ampie fasi della loro esistenza e di chiarire con buona precisione sia le circostanze "esterne" che videro nascere i loro scritti, sia le implicazioni autobiografiche di questi.

Il caso di Montale è senza dubbio uno dei più emblematici, anche perché il carattere spesso oscuro e criptico della sua poesia (segnatamente nelle *Occasioni* e nella *Bufera*) induce, per cercare appigli utili alla sua decifrazione, a indagarne con puntiglio da un lato i referenti reali e biografici, dall'altro le trame intertestuali, nella speranza di poter gettare un minimo di luce su quegli enigmatici versi. Tuttavia, così facendo, si finisce talora col perdere di vista la dimensione simbolica, che, com'è noto, gioca un ruolo primario nella poesia montaliana, e che non a caso risulta almeno in parte "messa tra parentesi" in alcuni degli studi e dei commenti più recenti. Un esempio fra molti è quello della *Casa dei doganieri*, cui ha dedicato un eccellente saggio Luciano Zampese, procedendo anche al commento puntuale della celebre lirica². Ebbene, Zampese si sofferma per due pagine sull'illustrazione del titolo, da un lato dialogando con gli studiosi che hanno cercato di localizzare con precisione la "casa", dall'altro ricordando come le *cabanes des douaniers* fossero un soggetto diffuso nella pittura francese di fine Ottocento. Di fronte ai contraddittori dati reali – la "casa" è impossibile da individuare con esattezza, e comunque pare che sia stata demolita quando Montale aveva appena sei anni – Zampese saggiamente osserva che «la sottrazione di consistenza fisica al referente testuale della "casa dei doganieri" è destinata ad esaltarne lo spessore simbolico, la natura tutta "cerebrale" della sua rappresentazione»³; tuttavia, nel suo contributo invano cercheremmo una chiarificazione di tale «spessore simbolico», che pure non sembra particolarmente arduo cogliere. I doganieri – e la loro "casa" – stanno sul confine (in questo caso, quello fra terra e mare), e la lirica parla appunto del "confine" e dell' "orizzonte" che separa vivi e morti («chi va e chi resta»), oblio e ricordo, ma anche ragione e irrazionalità, mondo fisico e mondo metafisico. Il "doganiere" è dunque il poeta, che perennemente vive su quella terra di confine; e la "casa dei doganieri" altro non è che la poesia, sia intesa in generale come attività poetica, sia identificata in particolare con questa lirica, col presente "oggetto" poetico⁴.

² L. ZAMPESE, «Desolata l'attende...» (*La casa dei doganieri di Montale*), «Per leggere», IX, 17, 2009, pp. 171-239.

³ Ivi, p. 198. Lo stesso Zampese parla per Montale di «fragilità del reperto biografico» (*ibidem*), e invita a «porre un limite al proliferare [...] della generosa ma spesso depistante autobiografia montaliana» (ivi, p. 172).

⁴ Per la poesia come "casa" vd. ad es. OC *A Liuba che parte* (1938) e SA *L'Arno a Rovizzano* (1969). Cfr. ISELLA, p. 142: «Così la casa dei doganieri, quelle "vecchie mura" [...] delimitano lo spazio, sempre più incerto e deserto, della memoria interiore del poeta, la sua vita desolata sullo scivolo scosceso che precipita verso il grande mare del nulla».

Il “dato” deve sì essere reale, ma per la comprensione della poesia importa essenzialmente la sua trasfigurazione simbolica, che gli conferisce valore artistico e quindi universale, superando le passioni individuali e gli elementi empirici nell’«universalmente umano» e nella «totalità» dell’opera d’arte. Ho di proposito adottato espressioni crociane⁵: pare infatti evidente che, per quanto riguarda la questione del rapporto fra l’uomo e l’artista, fra la componente biografica e l’attività estetica, Montale non si sia mai allontanato dalla posizione del Croce, secondo cui «il poeta è [...] nient’altro che la sua poesia» e la «personalità poetica» deve essere tenuta rigorosamente distinta dalla «personalità pratica», giacché la relazione che si instaura tra poesia e vita pratica «non è relazione d’identità né di dipendenza»; donde l’inutilità, per la critica, delle ricerche erudite intorno alla vita privata dell’artista e ai dettagli “realistici” delle sue opere, a meno che simili informazioni non siano funzionali alla «preparazione filologica conveniente all’interpretazione di una determinata poesia»⁶. Sono parole desunte dalla *Poesia* (1936); ma anche senza aspettare l’uscita di questo volume – di cui l’autore medesimo gli avrebbe fatto dono –⁷, Montale poté leggere per tempo affermazioni di analogo tenore tanto nell’*Estetica* che nel relativo *Breviario*, entrambi per sua stessa ammissione a lui ben noti⁸. D’altronde, quando nell’*Intervista immaginaria* (1946) dichiarò che nelle *Occasioni* suo intento, nel dualismo tra «fuori» e «dentro», tra «occasione» e «opera-oggetto», era stato quello di «esprimere l’oggetto e tacere l’occasione-spinta»⁹, Montale andava riecheggiando il Croce di *Ariosto, Shakespeare, Corneille* (1920), a parere del quale «l’occasione o la spinta non è mai la sostanza di un’opera, la quale consiste invece in quel che l’autore realmente vi arreca nel corso del lavoro»¹⁰.

Non è questa la sede per toccare la complessa questione del “crocianesimo” montaliano¹¹; mi limito a ricordare che il poeta, nel 1967, lo definì «maestro avverso di molti di

⁵ B. CROCE, *Poesia popolare e poesia d’arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1933, pp. 2-3: «ogni poesia [...] è personale e impersonale insieme: personale, perché il suo contenuto è la passione di un individuo cuore umano, e impersonale, perché questa passione, facendosi poesia, si è oltrepassata e superata nell’universalmente umano»; ID., *Breviario di estetica*, Bari, Laterza, 1974 [1913¹], p. 129, dove si afferma che nell’arte vera, grazie alla «dibrazione dall’interesse pratico», «la rappresentazione individuale, uscendo dalla particolarità e acquistando valore di totalità, diventa concretamente individuale» (e anche pp. 126-128).

⁶ ID., *La poesia*, Bari, Laterza, 1966 [1936¹], pp. 135-137. Nella recensione a S. DE FEO, *Qualcosa di certo*, apparsa nel 1966 e intitolata significativamente *Nessuna confusione tra la vita e l’arte*, Montale solidarizza con la posizione dell’autore, che «nel suo rifiuto di accettare l’odierna confusione tra vita ed arte» si mostra debitore della lezione crociana (SM, II, p. 2804).

⁷ SP, pp. 128 e 159, dove Montale afferma di aver ricevuto in dono dal filosofo, fra il 1936 e il ’38, «due suoi libri», vale a dire *L’Aesthetica in nuce* (1928) e appunto *La poesia*. Di un suo incontro fiorentino col Croce, Montale riferisce nella lettera alla Brandeis del 24 febbraio 1934 (L.C. p. 59).

⁸ SP, p. 128.

⁹ Ivi, p. 567.

¹⁰ B. CROCE, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza, 1968 [1920¹], p. 60.

¹¹ Per la quale cfr. almeno R. MONTANO, *Note per un’interpretazione di Montale. Montale e Croce*, «Studi novecenteschi», II, 1973, pp. 227-247; M. SANSONE, *Croce e Montale*, in *La poesia di Eugenio Montale*. Atti del Convegno, Genova, 25-28 novembre 1982, a cura di S. CAMPALLA e C.F. GOFFIS, Firenze, Le Monnier, 1984, pp. 286-298; e F. CONTORBIA, *Eusebio, Trabucco e l’ombra di Croce*, in *Riuscire postcrociani senza essere anticrociani*.

noi, ma pur sempre maestro»¹², e in un importante saggio del 1962, pur prendendone le distanze sotto vari aspetti di teoria estetica, scrisse che Croce «è riuscito a fare storia della poesia portandovi per intero la sua passione e la sua fiducia nello spirito umano» e che «è stato l'ultimo dei grandi critici che abbia avuto fede nella vita e che abbia considerato l'uomo come la sola vera e concreta espressione della vita universale»¹³. Qui, però, più importa quanto nella stessa sede affermò a proposito dell'argomento che ci interessa:

Croce fu [...] un grande liberatore. In tempi in cui un positivismo e uno scientismo eruditi cercavano nell'opera d'arte il documento o la materia prima per l'indagine storica e filologica di una «forma» considerata come un involucro da cui si dovesse estrarre un «contenuto» valutabile con criteri psicologici o moralistici [...] egli ha restituito alla facoltà poetica la sua dignità e la sua autonomia¹⁴.

Essere crociano, in questo senso, implicava tuttavia per Montale anche una distanza netta rispetto a certe posizioni «estreme» di ascendenza simbolistica che negavano del tutto qualunque rapporto tra realtà e poesia, tra biografia e arte; posizioni, per intendersi, come quelle di Proust e di Valéry, teorizzatori di un'assoluta separatezza tra io vivente e io scrivente, tra autore e opera, e dunque di una totale autosufficienza del testo letterario, che conterrebbe in sé tutti gli elementi necessari alla sua comprensione¹⁵. Croce è molto chiaro al riguardo: la poesia non nasce «fuori dell'aria respirabile, in una sorta di vuoto pneumatico»¹⁶, perché l'espressione artistica non è un'astrazione intellettualistica o una mera operazione formalistica, ma una «totalità» che armonizza l'individualità con l'universalità, e in essa il dato empirico e individuale costituisce una «materia» che, pur essendo risolta e trascesa nella contemplazione universale, è comunque sempre presupposta e presente nella sua concretezza¹⁷.

Montale, è vero, ha più volte ironizzato su quei critici che ritengono indispensabile, per l'interpretazione di una poesia, chiarirne ogni minimo riferimento «realistico», di natura biografica o cronachistica; coloro che, di fronte a un testo «oscuro» (o presunto tale), anziché cercare di comprenderne il senso profondo si perdono dietro a dettagli di scarso rilievo,

Gianfranco Contini e gli studi letterari del secondo Novecento. Atti del convegno di studi, Napoli, 2-4 dicembre 2002, a cura di A.R. PUPINO, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, 2004, pp. 49-68. Nel saggio del 1962 *L'estetica e la critica*, Montale scrisse di non essere un crociano ortodosso, ma di sentirsi piuttosto «un cauto iniziato» e uno degli intellettuali «rinfrescati» dal crocianesimo (SP, p. 129).

¹² *Critica senza giudizio*, in SM, II, p. 2869.

¹³ *L'estetica e la critica*, in SP, p. 137.

¹⁴ Ivi, pp. 130-131. Da ricordare anche DI *A un grande filosofo*, del 1972, lirica dedicata al Croce «in devoto ricordo» (come recita l'epigrafe).

¹⁵ Cfr. M. LAVAGETTO, «Cosa ce ne faremmo di un Friedrich Nietzsche immaginario?», «Sigma», XVII, 1984 (*Vendere le vite: la biografia letteraria*), pp. 116-132, in particolare 117 e 130.

¹⁶ B. CROCE, *Lecture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, Laterza, 1950, p. 288.

¹⁷ Vd. ad es. *Breviario di estetica*, cit., pp. 126 e 128; e il passo di *Poesia popolare e poesia d'arte* qui citato alla nota 5.

come quel visitatore di una mostra che guardando dei quadri, per esempio una natura morta di funghi o un paesaggio con un uomo che passa tenendo l'ombrello aperto, si chiedesse: Quanto costano al chilo questi funghi? Sono stati raccolti dal pittore o comprati al mercato? Dove va quell'uomo? Come si chiama? E l'ombrello è di seta vera o di seta gloria?

Quegli stessi critici che leggendo il mottetto degli sciacalli al guinzaglio (VI) si sono chiesti che cosa c'entri Modena, e perché Modena e non Parma o Voghera, e chi mai sia l'uomo degli sciacalli¹⁸. Contro simili eccessi di "positivismo", Montale difese l'intrinseco e necessario margine di oscurità dell'arte, deplorando la «troppa luce» che i commenti «gettano sul mistero della poesia» e dichiarando la propria preferenza per una salutare e sobria via di mezzo:

Tra il non capir nulla e il capir troppo c'è una via di mezzo, un *juste milieu* che i poeti, d'istinto, rispettano più dei loro critici; ma al di qua o al di là di questo margine non c'è salvezza né per la poesia né per la critica. C'è solo una landa troppo oscura o troppo chiara dove due poveri sciacalli non possono vivere o non possono avventurarsi senza esser braccati, catturati e rinchiusi tra le sbarre di uno Zoo¹⁹.

Come ha osservato Zampese, in queste frasi è evidente il ricordo della recensione di Gianfranco Contini, uscita appena quattro anni prima, all'edizione della boccacciana *Amorosa visione* curata da Vittore Branca; recensione nella quale si rimproverava al curatore di aver commentato il testo con scarsa sobrietà, con un eccesso di erudizione che «non lascia spiraglio all'immaginazione del lettore e proietta fasci di luce anche su particolari che tollererebbero la penombra discreta del suggerimento, ma non reggono a un'illuminazione così perentoria»²⁰. E siamo di nuovo, con questo Contini, in un ambito chiaramente crociano, almeno per quanto riguarda l'avversione a un commento di carattere erudito e di impianto sistematico.

¹⁸ SP, p. 87. Per altre analoghe dichiarazioni cfr. *Quelli che restano* (1951), in AF, pp. 80-82; DI *Per finire* (1972), e i testi cui rinvia Gezzi nel suo cappello introduttivo a questa poesia (E. MONTALE, *Diario del '71 e del '72*, a cura di M. GEZZI; con un saggio di A. JACOMUZZI e uno scritto di A. ZANZOTTO, Milano, Mondadori, 2010, pp. 425-426).

¹⁹ SP, p. 87. Contini, leggendo queste parole, si sentì incluso fra quanti avevano cercato di «capir troppo»; donde la precisazione di Montale: «Il mio art. sugli sciacalli fu suggerito dalla necessità di fare un elzeviro, non da rancore verso i critici; non comprendo poi perché tu ti metti fra coloro che hanno capito troppo, dato che sei l'unico ad aver parlato di senhal, entrando pienamente nell'ordine della giusta interpretazione» (*Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di D. ISELLA, Milano, Adelphi, 1997, p. 205). E vd. anche *Opere aperte* (1962), in AF, p. 186: «So benissimo che secondo G.C. Argan ed altri il compito del critico non è di giudicare ma di capire. I critici sarebbero perciò condannati a capire tutto, il che equivale a non capire nulla».

²⁰ G. CONTINI, recensione a G. BOCCACCIO, *Amorosa visione*, edizione critica per c. di V. BRANCA, Firenze, Sansoni, 1944, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIII, 1946, pp. 69-99: 70 (ora in G. CONTINI, *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica*, a cura di G. BRESCHI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, I, pp. 555-590). Il collegamento in ZAMPESE, «*Desolata l'attende...*», cit., p. 172.

Sarebbe però errato dedurre, dallo scetticismo di Montale nei confronti della critica “positivistica” (ossia, biografico-erudita), una sua inclinazione alla poesia “pura”, intesa come semplice costruzione intellettualistico-verbale del tutto slegata dalla realtà storica e sentimentale dell’artista; anche se «l’ironia con cui l’autore delegittima ogni interesse pettegolo» ha finito col sollevare dubbi circa «la consistenza oggettiva dei dati presentati»²¹, Montale si è sempre premurato di ribadire il fondamento “realistico” della sua poesia, e di ogni vera grande poesia che voglia assurgere a significati universali. Ad esempio, trattando di Dante in un discorso del 1965, egli mostra sì scarsa considerazione per le ricerche biografiche sul sommo poeta e sulle donne da lui cantate²², ma al tempo stesso sottolinea con forza la “storicità” di Beatrice, concordando con Luigi Pirottono quando sostiene che «la donna miracolosa non solo visse ma fu un effettivo miracolo»²³; e – fatto per noi estremamente significativo – cita di rincalzo nientemeno che il libro di Irma Brandeis (Clizia) *The Ladder of Vision*, del 1960, affermando come esso incoraggi a non trascurare il senso letterale, «che è primario in Dante», e faccia sentire «quanto sia viva e concreta la presenza di Beatrice in tutto il poema». «I soprasensi – scriveva nella medesima occasione – hanno bisogno di un senso letterale estremamente concreto»²⁴: parole eloquenti, che equivalgono a una vera e propria dichiarazione di poetica, e che trovano numerose conferme nella produzione critica e negli “autocommenti” di Montale. Così, nello scritto *In regola il passaporto del Passero solitario* (1949), leggiamo che stabilire con esattezza la specie cui appartiene il volatile leopardiano non è ozioso esercizio naturalistico, trattandosi non di una «entità arcana, un *flatus vocis*», di un mero simbolo («la divina giovinezza che si allontana», o «Leopardi stesso») o di un puro «pretesto poetico», ma al contrario di «un uccello esistente in natura», dotato di «caratteri conosciuti», scelto e descritto dal Recanatese con cognizione di causa e con una ben precisa intenzione²⁵.

²¹ A. RONCAGLIA, *Testimonianza su due sciacalli a Modena e un cavallo giallo a Pavia*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. ALBONICO et alii, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996, pp. 661-670: 667 e 664.

²² SP, p. 21 (si tratta del discorso *Dante ieri e oggi*, pronunciato al convegno per il settimo centenario della nascita di Dante nel 1965 e pubblicato l’anno successivo nei relativi Atti): «La fortuna ha protetto la misteriosa fanciulla [*scil.* Beatrice], impedendo che molti fatti della sua vita siano giunti fino a noi». Quando afferma che «più fortunato di lui [*scil.* di Dante] Shakespeare ha addirittura fatto perdere le sue orme» (ivi, pp. 17-18), Montale riecheggia un passo della crociana *Poesia* (cit., p. 135), dove il filosofo scriveva: «quasi ci si rallegra che si sappia poco o nulla di Guglielmo Shakespeare e della sua vita pratica» (e vd. QQ *Le storie letterarie* [1975], vv. 1-2: «Sono sempre d’avviso | che Shakespeare fosse una cooperativa»).

²³ SP, p. 21 (e vd. al riguardo DE CARO, pp. 222-229; quanto si afferma ivi, p. 228, a proposito dell’allegorismo dantesco del Pirottono, ossia che per lui è «l’irrinunciabilità della lettera» che «permette e rende profondo e indicibile il soprasenso», può perfettamente dirsi anche della poesia montaliana).

²⁴ SP, pp. 21, 31, 29. Sul libro della Brandeis (datato qui da Montale al 1961, ma uscito in realtà l’anno precedente: *The Ladder of Vision: a Study of Dante’s Comedy*, London, Chatto & Windus, 1960) vd. DE CARO, p. 228; T. DE ROGATIS, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2002, pp. 115-118.

²⁵ SP, pp. 82-84 (= SM, I, pp. 869-872). Si tratta dell’uccello che Montale, talora chiamandolo «merlo acquaiolo», introduce in BA *Da una torre*, v. 1 (cfr. il relativo autocommento in OV, p. 949), DI *Annetta*, v. 2

Passando agli “autocommenti”, basterebbe citare la risposta (pubblicata nel 1962) a un saggio di Glauco Cambon sulla lirica *Giorno e notte* (inclusa nella sezione *Finisterre* della *Bufera*); risposta in cui Montale sottolinea come la «perigliosa annunziatrice dell'alba» che compare in questa poesia fosse «in origine, donna reale», solo in un secondo momento trasformata in «*visiting angel*, poco o punto materiale». Le interpretazioni simboliche sono dunque legittime, ma senza mai perdere di vista il “realismo” di base del testo poetico:

Se poi si può vedere in lei un usignolo – e perché non un *robin*, che ha la gola rossa e che canta all'alba? – io non ci trovo difficoltà; l'importante è che il traslato dal vero al simbolico o viceversa in me avviene sempre inconsapevolmente. Io parto sempre dal vero, non so inventare nulla; [...]. Il dato realistico, però, è sempre presente, sempre vero. Nel caso di *Giorno e notte* caserme, ospedali e suoni di trombe [...] appartengono al quadro di una città militarizzata. Nulla vieta di vedere in questo il profilo del perenne inferno terrestre²⁶.

«Io parto sempre dal vero, non so inventare nulla»: parole pressoché identiche Montale aveva usato nella nota che accompagnava la prima edizione (apparsa su «Corrente» il 28 febbraio 1939) dell'attuale mottetto XIII, dopo aver additato il rapporto di quella poesia col secondo atto dei *Racconti di Hoffmann*: «il motivo della lirica non è di maniera. Dalla pura invenzione non mi riesce, purtroppo, ricavar nulla»²⁷. Sempre a proposito dei *Mottetti*, nella lettera a Irma del 15 gennaio 1935, affermava con decisione che per quelle liriche «non è possibile parlare di poesia scritta a *sangue freddo*»²⁸; e scrivendo a Silvio Guarnieri il 29 novembre 1965, in risposta ad alcuni suoi quesiti relativi a certe poesie della *Bufera*, insisteva ripetutamente sul “realismo” di molti dettagli, con formule del tipo: «ricordo realistico», «particolare realistico», «molti particolari sono realistici», e arrivando a proclamare, riguardo a *Lungomare*, che «è tutto realistico»²⁹.

D'altronde, il fatto stesso che Montale non abbia lesinato chiarimenti – sia pure spesso di carattere semiserio, se non decisamente “depistanti” – intorno ai propri versi, dimostra l'importanza da lui accordata alla “lettera” e alla “storicità” dei suoi testi; già Croce, come abbiamo visto, riconosceva un'utilità “filologica” non secondaria a certi dati “positivi” che possono esser d'aiuto per la corretta interpretazione di un passo. La medesima intenzione “realistica” traspare da certe tipiche abitudini montaliane, come quella di ricorrere a un linguaggio estremamente preciso e “con-

(vd. la nota di Gezzi *ad loc.* in MONTALE, *Diario del '71 e del '72*, cit., p. 342) e AV *I nascondigli II*, parte I, vv. 10-16 e 33.

²⁶ SP, p. 92.

²⁷ La nota si legge ora in OV, p. 913. E vd. anche la lettera a Irma del 5 dicembre 1933: «Non ho fantasia» (LC, p. 37).

²⁸ LC, p. 122.

²⁹ GRECO, p. 45. Come scrive L. BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 223: «un tratto pressoché costante delle risposte montaliane è dato dalla difesa dei significati primi, ossia della materialità della lettera, qualunque sia poi il suo grado di manipolazione figurale».

creto” (fra termini tecnici, voci dialettali e toponimi) o quella di apporre precise date alle liriche (con un prevalente valore «di promemoria o di istruzioni per l’uso»)³⁰. Non sembri paradossale l’insistenza sul “realismo” in un poeta così legato alla tradizione simbolistica come Montale: realtà e simbolo sono due facce della stessa medaglia, giacché Montale va in cerca dello Spirito (che, crocianamente, è per lui l’unica realtà) sotto le apparenze fenomeniche, vane e irreali³¹ ma comunque capaci talora di farsi enigmatiche messaggere dell’*oltre*. Di conseguenza, gli “oggetti” e le “occasioni” non sono puri simboli privi di consistenza reale, creati a tavolino con un’operazione tutta cerebrale e letteraria³², ma si configurano quali segni e simulacri del divino; e la dimensione simbolica non è conferita loro surrettiziamente dall’esterno, ma è intrinseca ad essi, e il poeta si limita a coglierla e a registrarla con le sue sensibilissime antenne³³. Qui sta la radice gnoseologica del peculiare “realismo metafisico” montaliano, ossia di quel «costante cortocircuito fra il “fisico” e il “metafisico”» che è contrassegno soprattutto delle *Occasioni*³⁴.

Per questo, cade in errore chi ritiene del tutto indifferenti o pretestuosi i dati “reali” nella lirica montaliana, concentrandosi esclusivamente sulla pur dominante e certo più significativa dimensione simbolica³⁵. L’arte trae «il suo primo alimento» dalla vita, scrisse Montale nel 1949³⁶, e nel 1942 aveva voluto sottolineare, con parole ancora una volta crociane, che la poesia «ha bisogno di conciliare il “particolarissimo” con l’universale», e dunque «è a lunga scadenza insidiata dallo slittamento di uno dei due termini di questo equilibrio»³⁷. Con il che torniamo alla «via di mezzo» auspicata da Montale nella prosa *Due sciacalli al quinzaglio*: via di mezzo che vale evidentemente non meno per il poeta che per il critico.

³⁰ P.V. MENGALDO, L’opera in versi di *Eugenio Montale*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1995, *Le Opere*, vol. IV (*Il Novecento*), t. I (*L’età della crisi*), pp. 624-668: 630.

³¹ Per l’idea dell’irrealtà del mondo fisico (riguardo alla quale vd. ad es. CROCE, *Breviario di estetica*, cit., p. 16), più volte ribadita da Montale fino agli ultimi anni (cfr. ad es. SA *Xenia II*, 5, v. 6-7: «le trappole, gli scorni di chi crede | che la realtà sia quella che si vede»), cfr. G. CONTINI, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974, p. 82: «Montale non ha certezza del reale»; e L. SURDICH, *Clizia dal ’34 al ’40*, in *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 415-469: 445.

³² In questo senso deve intendersi la celebre formula di CONTINI, *Una lunga fedeltà*, cit., p. 82, secondo cui Montale non può includersi tra quei poeti il cui «*primum* è formale», giacché essi «non derogano alla dominante eminentemente letteraria della tradizione italiana».

³³ Giustamente, per questo, MONTANO, *Note per un’interpretazione di Montale*, cit., p. 246, ha parlato di «allegoria in *res*» a proposito della poesia montaliana.

³⁴ MENGALDO, L’opera in versi di *Eugenio Montale*, cit., p. 634.

³⁵ Un acuto esploratore della perigliosa terra di confine tra biografia e poesia come Franco Contorbias ha opportunamente preso le distanze, proprio in merito a Montale, dagli «apologeti della Immacolata Testualità» (CONTORBIA, p. 103).

³⁶ *Tornare nella strada*, in AF, p. 124.

³⁷ *La poesia come arte* (1942), in SP, p. 104 (= SM, I, p. 560). Montale, per questo, mostrò sempre diffidenza nei confronti dei metodi formalistici e strutturalistici applicati alla letteratura (vd. ad es. *Critica senza giudizio*, del 1967, in SM, II, pp. 2869-2872).

II.

Sulla base di queste preliminari considerazioni, propongo alcuni rapsodici spunti per un'esegesi realistico-simbolica dei *Mottetti*, che si prefigge tre scopi principali: 1) sperimentare la possibilità di un'interpretazione letterale dei testi in chiave storico-biografica; 2) precisare i meccanismi della trasfigurazione simbolica dei dati concreti; 3) valutare se e in quale misura la conoscenza di tali dati extra-testuali sia utile e necessaria alla piena comprensione dei versi.

Tema unico dei *Mottetti*, come ognuno sa, è la ricerca spesso frustrata della donna amata, in una logorante dialettica di presenza/assenza, possesso/perdita. Col mottetto I, la serie inizia *in medias res*, evocando una delle tante situazioni di "distacco" vissute dal poeta («*Lo sai: debbo riperderti e non posso*»). Come le due successive, la lirica uscì il 5 dicembre 1934 sulla «Gazzetta del Popolo»; Montale conosceva Irma Brandeis da oltre un anno, ma i mottetti II-III erano stati ispirati da un'altra donna, come il poeta le confessò, di fronte alle sue rimostranze, nella lettera a lei del 10 dicembre 1934:

Dei *Mottetti* il 1° è tuo, come è facile capire; il 2° e il 3° li avevo abbozzati per commissione quando la cara Mrs. Maria Rosa Solari voleva qualche poesia per lei. Ma ormai il *trait-d'union* San Giorgio-Costa San Giorgio ne fa una misteriosa donna unica, anche se tu non sei stata al Sanatorio (mottetto 3°), sopra il lago straniero (mottetto 2°), Misteri dell'autobiografismo! Beatrice e la Donna Velata... Sostituendo alla tubercolosi la spina dorsale e al Sanatorio qualche crociera con Mr. Dunn o qualche mese noioso a Sarah Lawrence, posso illudermi che tutti e tre i mottetti siano scritti per te³⁸.

Non soddisfatta, la gelosissima Irma richiese un supplemento di spiegazioni, che il poeta le fornì il 15 gennaio 1935:

Mi sono preso filosoficamente la tua furiosa predica del 26 Dic., about la genesi dei *Mottetti*. Ecco: i famigerati *Mottetti* furono scritti *prima* di avere conosciuta I.B. Di quella redazione sopravvisse solo il Mottetto 3°; nel Mottetto n° 2 l'immagine di I.B. (abitante in Costa San Giorgio)³⁹ andò a coincidere con M.R.S. nata a Genova, «Città di San Giorgio e del Drago». La fedeltà immortale è dedicata al simbolo di S. Giorgio («Imprimerli potessi etc.», i segni di S.G.) piuttosto che a una donna; ma siccome quel verso finale fu scritto *after having met I.B.*, è probabile che ti appartenga anche il senso specifico. Il 1° Mottetto è invece veramente tuo e a Sottoripa noi abbiamo consumato «l'ultima cena» (dalla Carlotta). Se rileggo i 3 *Mottetti* ci ritrovo una Miss Gatu che sia stata anche in un Sanatorio dove si gioca a bridge; la verità bio-

³⁸ LC, pp. 115-116.

³⁹ Irma, oltre che presso la pensione «Annalena» in Via Romana, abitò a Firenze anche in Costa San Giorgio (DE CARO, pp. 82 e 155), strada del resto tradizionalmente cara agli americani residenti in riva all'Arno. Sulla Brandeis (1905-1990), oltre a DE CARO (autore anche di *Irma Brandeis. L'ispiratrice di Eugenio Montale dall'americanismo all'antifascismo*, Foggia, Renzulli, 2001), vd. *Irma Brandeis (1905-1990). Una musa di Montale. Passi diaristici ed epistolari* scelti e introdotti da J. COOK, a cura e con un saggio di M. SONZOGNI, Balerna (Canton Ticino), Edizioni Ulivo, 2008.

grafica va a farsi f... ma la verità poetica no. E non è possibile parlare di poesia scritta a *sangue freddo*. Damn...!! E se io utilizzassi il disgraziato *pathos* che ho accumulato in questi 17 mesi, e tutta la dog's life che conduco da allora, per cantare Melisenda Duchessa di Tripoli? Sarei insincero? Nemmeno per sogno. Io poi ti avevo parlato di M.R., e ti avevo anche fatto vedere una fotografia in pull-over della giovane pantera peruviana. Per due mesi (quelli precedenti il nostro incontro) mi ha fatto rimescolare il sangue, cosa che non mi accadeva dal 1924. Poi, la sera del «parlez-moi d'amour», mi sono accorto che nulla esisteva del passato, e M.R. ne è stata felice perché io non ero «son type» e lei non era certamente il mio⁴⁰.

Difficile dire fino a che punto Montale, impegnato a rintuzzare i sospetti della Brandeis, fosse sincero. Davvero il mottetto I è stato scritto per Clizia? Solitamente si afferma che esso rievoca una delle partenze di Irma da Genova per gli Stati Uniti, dove la donna rientrò dopo i soggiorni estivi in Italia del 1933, '34 e '38⁴¹; ma le lettere montaliane informano che nel '33 il poeta non la accompagnò a Genova, nel '34 lo fece ma la donna partì in treno (diretta a Torino e poi Parigi), mentre il '38 è ovviamente fuori causa (e anche in quel caso, comunque, la partenza avvenne in treno, da Firenze prima, da Genova poi)⁴². Dunque Montale non ha mai assistito a una partenza di Clizia dal porto di Genova⁴³, e il mottetto I deve riferirsi ad altra situazione: potrebbe trattarsi dell'«ultima cena», la cena di addio consumata presso la trattoria «Carlotta», nel quartiere di Sottoripa⁴⁴, ma insospettisce l'ambientazione primaverile (vv. 5-6: «l'oscura primavera | di Sottoripa»), posto che, come detto, Irma rientrava in patria, ovviamente, alla fine delle vacanze estive. Del resto, il poeta dichiarò perentoriamente

⁴⁰ LC, p. 122. Alle note dei curatori (p. 333) rimando per la decifrazione delle allusioni autobiografiche e culturali di questo brano e del precedente; ricordo solo che *Gatu* è uno dei nomignoli affettuosi con cui Eugenio designava Irma, e che «Sarah Lawrence» è il *college* nei pressi di New York in cui dal 1932 la Brandeis era *instructor* di lingua e letteratura italiana. Di un malanno alla schiena di Irma, che la tenne a lungo bloccata a letto nell'autunno del '33, si parla in LC, pp. 21, 23, 26, 31. Scrivendole poi il 7 febbraio del '35, Montale invitò la Brandeis a mettere da parte lo spinoso *affaire* dei *Mottetti*: «Lasciamo stare la questione dei *Mottetti*, a proposito dei quali probably io non ho capito nulla e ci siamo spiegati male tutti e due» (ivi, p. 130).

⁴¹ DE CARO (pp. 77-78 e 88-89) ipotizzava altri soggiorni fiorentini di Irma nel novembre del '34 e nella primavera del '35; ma gli erano ignote le montaliane lettere a Clizia, che smentiscono queste supposizioni. La Brandeis risiedette a Firenze per alcuni mesi anche nella primavera del '31 (per lavorare al suo romanzo *The Island*), ma in quell'occasione non incontrò il poeta: cfr. DE CARO, pp. 31-32, e G. PETRUCCI, *Irma Brandeis: i lamponi rossi e la scrittura*, «Paragone-Letteratura», LXI, 87-88-89, febbraio-giugno 2010, pp. 175-182: 179.

⁴² LC, pp. 10 (partenza del 7 settembre 1933 da Genova in nave, con Montale rimasto a Firenze), 225 (partenza del 30 luglio 1938 in treno da Firenze per Venezia e Lussinpiccolo), 229 (partenza del 25 agosto 1938 in treno da Genova per Parigi: vd. oltre, nota 86). Che nel '34 Clizia fosse partita in treno da Genova per Torino si apprende da una sua nota di diario, citata da BETTARINI nella sua *Introduzione* a LC, p. xvii.

⁴³ Nonostante quello che dice (ma dimenticando o volutamente alterando i dati reali) nella tarda AV *Interno/esterno* (1976), vv. 9-12: «È perciò che ti vedo | volgerti indietro dall'imbarcadere | del transatlantico che ti riporta | alla Nuova Inghilterra».

⁴⁴ La trattoria è più volte ricordata da Montale nelle lettere a Irma, in riferimento a quella cena di addio della tarda estate del 1934 (vd. LC, pp. 96 e 128). Vd. anche CONTORBLIA, pp. 104-105.

al Guarnieri e al Rebay – cui non aveva ragione di mentire – che tutti i primi tre mottetti furono scritti per una donna diversa da Clizia, ossia la peruviana-genovese Maria Rosa Solari⁴⁵; è probabile insomma che, sfruttando la coincidenza di una cena da «Carlotta» (dove può essere andato, in tempi diversi, con entrambe le donne), Montale abbia spacciato ad Irma il mottetto I come una lirica composta per lei, anche se non si può escludere che il testo sia stato rielaborato prima della pubblicazione in rivista (secondo quanto il poeta stesso afferma essere avvenuto per i mottetti II e III).

Un altro elemento “realistico” deve ravvisarsi nel *pegno* del v. 11 («Cerco il segno | smarrito, il pegno solo ch’ebbi in grazia | da te»), dove – al di sotto dell’evidente significato simbolico e “metafisico” – è probabile l’allusione a un oggetto preciso, una sorta di talismano o amuleto⁴⁶, come quelli che Montale era solito condividere con le sue “donne” (Clizia, Volpe, Mosca); ad esempio, poco prima della partenza del ’34, Eugenio e Irma trafugarono dall’Hotel Bristol, che li aveva ospitati a Genova, un portacenere (recato poi con sé a New York dalla Brandeis), cui Montale allude più volte nelle sue successive lettere a lei⁴⁷. Ma tutto questo serve a interpretare il mottetto? Sarebbe arduo sostenerlo, posto che non abbisognano informazioni extra-testuali per comprendere il simbolismo della scena, evidente in sé, e chiarito poi ulteriormente sia dal raffronto con gli altri pezzi della serie, sia da certe palesi allusioni letterarie. Mi riferisco innanzitutto al dantesco colorito “infernale” della lirica, sottolineato da molti critici, che traspare da certe scelte lessicali (*oscura, selva, strazia, inferno, smarrito*) e dalla descrizione del luogo, dipinto

⁴⁵ Lettera al Guarnieri del 29 aprile 1964: «I mottetti, esclusi i primi tre, riguardano la stessa persona, che poi sarà chiamata Clizia. [...] I primi 3 mottetti riguardano una peruviana che però era di origine genovese e abitava a Genova» (in GRECO, p. 33). L. REBAY, *Sull’“autobiografismo” di Montale*, in *Innovazioni tematiche, espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*. Atti dell’VIII congresso dell’AISSLI, a cura di V. BRANCA *et alii*, Firenze, Olschki, 1976, pp. 73-83: 75, riferisce queste parole del poeta: «I primi tre mottetti sono dedicati a una donna d’origine peruviana conosciuta a Firenze nel 1929-30. [...] Nel terzo mottetto, *Brina sui vetri*, c’è un parallelo fra la mia vita di guerra e quella di questa donna, che era stata in sanatorio. Lei mi parlava dei suoi ricordi di sanatorio, io dei miei di guerra». Sulla Solari (1903-1984), che era stata effettivamente ricoverata in sanatorio per alcuni mesi a Leysin, presso Ginevra, nel 1928, e che Montale frequentò nei primissimi anni ’30, cfr. CONTORBIA (alle tavv. 17 e 19, due fotografie della bellissima donna, nata a Genova da padre genovese e madre peruviana).

⁴⁶ Lo suppone anche la DE ROGATIS, p. 94.

⁴⁷ LC, pp. 103, 128, 165 (dove esso è definito esplicitamente «amuleto»), 346. Per gli oggetti che Montale lega alla memoria di Clizia cfr. *ivi*, note alle pp. 289 e 296; e SURDICH, *Clizia dal ’34 al ’40*, cit., p. 455. Il portacenere era per il poeta un memoriale delle piacevoli ore trascorse insieme a lei all’Hotel Bristol (uno fra i rari momenti lieti di quella estate); cfr. LC, pp. 93: «Valeva la pena di passare attraverso errori e dolori per *quel* momento di meravigliosa armonia»; 167: «Ti abbraccio *come all’Hotel Bristol di Genova*»; 239: «L’insonnia è sempre un po’ dura – specie se mi ricordo il bathroom-paradiso del Bristol e il disastro che ne è seguito». Il più noto fra gli amuleti montaliani è l’«infilascarpe» (che però appartiene a un’epoca successiva), menzionato in SA *Xenia II*, v. 3 (del 1966) e nell’articolo *L’uomo nel microsolco* (1962, in AF, p. 254, dove si legge anche: «Può accadere che un oggetto insignificante diventi per noi un concentrato di passato, assumendo così la funzione di totem»). E cfr. inoltre l’elenco di amuleti e *souvenirs* accolto in DI *I nascondigli* (1971); oltre, ovviamente, al «topo bianco, | d’avorio» di OC *Dora Markus* (1926-1939), vv. 27-28, e a BA *Piccolo testamento* (1953), vv. 20-22: «un portafortuna | che può reggere all’urto dei monsoni | sul fil di ragno della memoria».

come un «paese di ferrame e alberature», inospitale tanto per la polvere, la scarsa luce e il vento salino, quanto per i rumori sgradevoli che vi si odono (grida, ronzi strazianti)⁴⁸. È l'inferno urbano e specificamente "genovese" già evocato in alcune poesie degli *Ossi*, dove pure esso fungeva da antitesi alla pienezza della vera vita: nei *Limoni*, che alla "autenticità" della campagna contrappongono «le città rumorose dove l'azzurro si mostra | soltanto a pezzi», stancate dalla pioggia, dal tedio dell'inverno, dalla avara luce che rende amara l'anima; o in *Incontro*, dove Genova è città-prigione e città-formicaio⁴⁹, luogo del «brulichio dei viv», inferno dei viventi. La Genova "infernale" (per la sua stessa conformazione geografico-urbana)⁵⁰ che Montale, negli anni delle *Occasioni*, ritrae a tinte aspre e fosche, come una città dedita ai traffici e al *business*, brutta e sinistra⁵¹, e con la quale cerca di tagliare ogni superstita legame, considerandola emblema di una stagione ormai superata della sua vita, da cui egli sente la necessità di prendere sempre più decisamente le distanze.

I mottetti seguenti, poi, aiutano a precisare i contorni simbolici di questo "inferno": atonia del vivere, indifferenza, male esistenziale da cui solo l'amore può riscattare il poeta. È la donna, infatti, che dal suo lungo esilio (II, 1-2: «Molti anni, e uno più duro sopra il lago | straniero su cui ardono i tramonti») in un luogo di cura (III, 1-5) riporta a Montale «San Giorgio e il Drago» (II, 3-4), vale a dire la forza interiore per opporsi vittoriosamente al Male⁵²: lei che ha vinto la morte (III, 11-12: «È scorsa

⁴⁸ Verrebbe da supporre che il poeta, descrivendo le «forme ferrigne e contorte» (DE ROGATIS, p. 91) di questo paesaggio portuale, avesse in mente soprattutto la dantesca selva dei suicidi (*Inf.*, XIII).

⁴⁹ MENGALDO, L'opera in versi di *Eugenio Montale*, cit., p. 638. In modo analogo è caratterizzata Firenze in *OC Tempi di Bellosguardo*, I, 15-23, luogo di caos, rumori e tenebra, contrapposto («daggiù») alla pace e alla luce del celebre colle.

⁵⁰ D. BERTELLI, «Lo sai: debbo riperderti e non posso»: il percorso di Orfeo nei Mottetti di *Eugenio Montale*, «La casa dei doganieri», II, 2009 (*Montale e il tempo delle Occasioni*, a cura di V. CRESCENTE), pp. 77-98: 78, 80-81.

⁵¹ Così nella lettera a Irma del 25 agosto 1938 da Genova: «All is ugly & sinister in this town of relations and so called business» (LC, p. 229).

⁵² Questo il senso dei vv. 5-7 («Imprimerli potessi sul palvese | che s'agita alla frusta del grecale | in cuore»), dove il *grecale* sarà semplice sineddoche per indicare qualsiasi vento forte (lo conferma il luogo parallelo di OS *So l'ora in cui la faccia più impassibile*, v. 6: «il vento che nel cuore soffia»), come i *monsoni* di BA *Piccolo testamento*, v. 21. Quanto ai vv. 7-8 («È per te scendere in un gorgo | di fedeltà, immortale»), dove *per te* dovrebbe essere complemento di mezzo, la virgola dell'ultimo verso compare solo a partire dalla ristampa del 1962, e non tutti gli editori moderni la accolgono. Rosanna Bettarini ne ha ribadito in più occasioni la necessità (*Testi moderni allo specchio del passato* [1999] in EAD., *Scritti montaliani*, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 165-174: 170-171; *Prolusione a La filologia dei testi d'autore*. Atti del Seminario di Studi, Università di Roma Tre, 3-4 ottobre 2007, a cura di S. BRAMBILLA e M. FIORILLA, Firenze, Cesati, 2009, pp. 7-11: 10-11), ricordando anche che lo stesso autore la difese fermamente in occasione dell'edizione critica; tuttavia, la citata lettera a Irma del 15 gennaio 1935 («La fedeltà immortale è dedicata al simbolo di S. Giorgio»: LC, p. 122) dimostra che in origine Montale riferiva *immortale a fedeltà* (analogamente in *OC Tempi di Bellosguardo*, II, v. 32: «da fedeltà che non muta») e che dunque la virgola, aggiunta solo a posteriori, deve considerarsi una di quelle varianti tardive cui il poeta talora indulgeva, ma che è a mio avviso inopportuno accogliere a testo. La nozione, peraltro non pacifica e non valida allo stesso modo in tutte le circostanze, di ultima volontà dell'autore

un'ala rude, t'ha sfiorato le mani, | ma invano: la tua carta non è questa») salva dalla morte stessa il poeta impegnato in guerra (III, 5-10 e IV, 7-9), una guerra che è sì il primo conflitto mondiale, cui realmente Montale prese parte, ma che su un piano universale diviene simbolo della condizione umana, del Male metafisico che si manifesta variamente nella storia come nella vita individuale, e dal quale l'uomo è senza sosta assediato, dentro e fuori: non altra cosa dall'«inferno» del mottetto I (il «perenne inferno terrestre»)⁵³, dal «male» di *Eastbourne* («Vince il male... La ruota non s'arresta»), dal «nemico muto che preme» di *Costa San Giorgio*, dal «terrible enemy» che Montale combatte senza posa in sé stesso⁵⁴.

Donna salvifica, dunque, luce-in-tenebra destinata fin dall'inizio a “salvare” il poeta (IV, 3-5: «Il logorio | di *prima* mi salvò solo per questo: || che t'ignoravo e non dovevo»)⁵⁵, come la Beatrice della canzone dantesca *E' m'incresce di me sì duramente*, e per questo – al pari di Beatrice e di Laura (e di Cristo) – pre-destinata al sacrificio. Donna che perde fin da subito i suoi connotati reali per assumere plurime valenze simboliche: manifestazione e annunciatrice dello Spirito e dell'Essere⁵⁶, ma anche metafora della poesia che sola conferisce senso e vita a chi ne è toccato, consentendogli di “salvarsi” e insieme di “salvare” ciò che esiste dalla morte e dall'oblio. Non a caso il mottetto III, che si apre con la rievocazione degli anni di Lei in sanatorio, descrive «sopra i tavoli | i lunghi soliloqui delle carte» (3-4): un particolare che il non arbitrario collegamento con la *Montagna incantata* di Thomas Mann (dove pure lo sfondo è quello della prima guerra) autorizza anche a leggere metaforicamente, come emblema dell'attività solitaria dello scrittore, intento a racchiudere in pochi fogli la vastità dell'esperienza, nello spazio protetto dell'arte, che difende e “guarisce” l'uomo dalla malattia del vivere, allontanandolo dalla vita “pratica” e inautentica.

Stando così le cose, va da sé che perde importanza non solo l'identità biografica della “donna” (ferma restando la sua natura di donna originariamente “reale” e anagraficamente ben definita), ma anche la sua presunta “unicità”: nel momento in cui i primi tre mottetti entrano a far parte di un ciclo, diventa irrilevante, a livello simbolico, che essi siano stati dapprima concepiti per una donna diversa, giacché metafisicamente parlando – per quanto il solo pensiero facesse uscire Irma fuori dai gangheri – la

(cfr. C. GIUNTA, *Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore*, «Anticomoderno», III, 1997, pp. 169-198), non può infatti obbligare a prendere per buone episodiche varianti che a grande distanza di tempo alterano la fisionomia di un testo storicamente definito; varianti apportate dall'autore, per così dire, “fuori tempo massimo”. Osservo per inciso che chi accetta la virgola non concorda poi sull'interpretazione letterale del passo: la Bettarini, infatti, riferisce *immortale a te* (cioè alla donna), la de Rogatis al *gorgo*.

⁵³ L'espressione ricorre nella citata lettera di Montale a Cambon del 16 ottobre 1961: SP, p. 92.

⁵⁴ Lettera a Irma del 31 luglio 1938: «I have a terrible enemy to fight in myself, in that sense of self destruction who strikes me, who kills me, who compels my life in an iron-box of a few inches» (LC, pp. 225-226).

⁵⁵ Lettera a Irma del 26 agosto 1938: «Lasciami credere che tu sei venuta per questo, perché sapevi che occorreva *salvarmi*» (LC, p. 230).

⁵⁶ Cfr. AV *Nel '38* (1978), dove Clizia è identificata con l'«Essere» (scritto con l'iniziale maiuscola).

Solari vale la Brandeis (e viceversa). Montale stesso, nelle due lettere sopra ricordate, lo lascia intendere, sia pure con prudenza, quando afferma che grazie ad alcune coincidenze e ai «misteri dell'autobiografismo» le due figure possono agevolmente sovrapporsi in «una misteriosa donna unica», giacché importante è il sentimento di fondo, il *pathos*, e dunque la «verità poetica», in virtù della quale poesie scritte in passato per un'altra donna si fanno in quel momento naturale espressione dell'amore di Eugenio per Irma, non diversamente da come sarebbe accaduto se Montale avesse cantato, come Jaufré Rudel, la Contessa di Tripoli. Ciò spiega perché, riguardo alle sue «donne», il poeta volle sempre confondere le acque, fornendo informazioni biografiche vaghe e imprecise, con il fine evidente di rendere labili i tratti distintivi di quelle figure e di favorirne in qualche modo la reciproca sovrapposizione⁵⁷.

Per quanto riguarda i *Mottetti*, in particolare, Montale scrisse a Guarnieri, come abbiamo visto, che nei primi tre compare Maria Rosa Solari, nei restanti Clizia; e a Luciano Rebay comunicò che a una terza donna («una donna "crepuscolare", una donna segnata dalla morte. [...] era una persona morta molto giovane, di una malattia inguaribile»: Anna degli Uberti-Annetta-Arletta)⁵⁸ è dedicato *Il balcone*, collocato in apertura delle *Occasioni* ma idealmente (nonché formalmente e tematicamente) appartenente ai *Mottetti*⁵⁹. Tuttavia, nella nota apposta in calce a *La bufera e altro*, il poeta affermò che una e una sola è la donna che compare nei *Mottetti*, ossia Clizia⁶⁰. E ancora: a Guarnieri, Montale scrisse che la Solari era «una peruviana che però era di origine genovese e abitava a Genova», mentre a Rebay, come abbiamo visto, disse che si trattava di «una

⁵⁷ M. MARTELLI, *Il rovescio della poesia. Interpretazioni montaliane*, Milano, Longanesi, 1977, pp. 9-27; e anche Id., *Le glosse dello scoliasta*, Firenze, Vallecchi, 1991, p. 49. La sovrapposizione fra la Solari e la Brandeis si verifica anche per OC *Costa San Giorgio*, del 1933, dove palesi sono i riferimenti alle origini ispaniche della «bella peruviana» (DE ROGATIS, pp. 205-206). In OC *Dora Markus* (1926-1939), invece, la protagonista della lirica, per ammissione di Montale stesso, si fonde con la figura di Gerti (lettera a Guarnieri del 29 aprile 1964: GRECO, p. 34) e, nella seconda parte, anche con quella di Irma Brandeis (lettera a Bobi Bazlen del 7 maggio 1939: cfr. L. REBAY, *Un cestello di Montale: le gambe di Dora Markus e una lettera di Roberto Bazlen*, in *La poesia di Eugenio Montale*, cit., pp. 107-117: 112). In seguito, saranno Clizia e Mosca a confondere talvolta i loro connotati (F. DE ROSA, *Riapparizioni di Clizia*, in *La virtù del nome. Quinto quaderno di filologia, lingua e letteratura italiana*, Verona, Università di Verona, 1996, pp. 103-147: 106-107).

⁵⁸ REBAY, *Sull'"autobiografismo" di Montale*, cit., p. 76. Va detto però, a complicare ulteriormente il quadro, che Anna degli Uberti non morì molto giovane, ma all'età di 54 anni, nel 1959 (cfr. ZAMPESI, «Desolata l'attende...», cit., pp. 190-195 e 236-237, con bibliografia; e il cappello introduttivo di Gezzi a DI ANNETTA, in MONTALE, *Diario del '71 e del '72*, cit., pp. 336-338); e che la stessa Anna, in alcune liriche giovanili poi rifiutate, sembra confondersi con un'altra e ancora diversa figura femminile degli anni genovesi, quella di Bianca Messina (cfr. T. ARVIGO, *La «presenza soffocata» di Delta*, «Per leggere», II, 3, 2002, pp. 75-82: 75; E. MONTALE, *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina*, a cura di L. BARILE, Milano, Scheiwiller, 1995, pp. 19-36).

⁵⁹ *Il balcone* è del '33; così leggiamo nelle note delle edizioni, a partire dalla terza: «*Il balcone*: fa parte dei *Mottetti*. È stampato in limine per il suo valore di dedica» (OV, p. 895).

⁶⁰ «*Silvae. Iride*: il personaggio è quello del *Giglio Rosso* e di tutta la serie di *Finisterre*. Ritorna in *Primavera hitleriana*, in varie *Silvae* (anche col nome di Clizia) e nel *Piccolo testamento*. Già si era incontrato in molte poesie delle *Occasioni*: p. es. nei *Mottetti* e nelle *Nuove stanze*» (OV, p. 962; la nota si trova nelle edizioni della *Bufera* a partire da quella mondadoriana del 1957).

donna di origine peruviana conosciuta a Firenze nel 1929-30»; al medesimo Rebay precisò correttamente che la donna del *Balcone* (Anna-Arletta) è diversa da quella dei mottetti I-III (Maria Rosa Solari), ma il fatto che la prima fosse «una persona morta molto giovane, di una malattia inguaribile», ne proietta l'ombra sulla seconda, la quale, secondo quanto leggiamo nella lettera al Guarnieri (oltre che nei mottetti II e III), fu ricoverata in sanatorio. E si potrebbe continuare. Nella medesima lettera al Guarnieri, Montale, afferma inoltre:

Negli *Ossi c'è* (in *In limine*, in *Casa sul mare* e in *Crisalide*) una donna che chiamerò 3. Nella *Casa dei doganieri* e in *Incontro c'è* la donna che chiamerò 4. Morì giovane e non ci fu nulla tra noi. Nella *Bufera* sarà presente anche la donna 5, ma ne parlerò in seguito perché è solo il contraltare di Clizia ed è meno importante⁶¹.

Ebbene, qui è evidente che la donna numero 4 («Morì giovane e non ci fu nulla tra noi»: Annetta) sembra coincidere con colei che, stando alle dichiarazioni rese al Rebay, compare o è evocata nel *Balcone*; eppure, al Guarnieri Montale scrive che questa donna compare solo nella *Casa dei doganieri* e in *Incontro*, e non fa riferimento al *Balcone*. E inoltre, se, come abbiamo visto, la donna del *Balcone* coincide con quella dei primi tre “mottetti”, quest'ultima (indicata nella lettera al Guarnieri col numero 2) viene a identificarsi a sua volta con la donna numero 4, quella di *Incontro* e della *Casa dei doganieri*. Simili incongruenze rendono incerta l'identità sia della dedataria del *Balcone* (che sembra identificarsi ora con la “peruviana” dei mottetti I-III, ora con la donna numero 4) sia della protagonista dei primi tre mottetti (cui il poeta attribuisce connotati contraddittori, e che sembra di volta in volta coincidere con la donna del *Balcone* e con la donna numero 4); senza contare che la donna “morta giovane” (la numero 4 della lettera al Guarnieri, ma anche quella del *Balcone* e, parrebbe di capire, quella dei primi tre “mottetti”) risulta invece, stando ad altre e più tarde poesie nelle quali compare (*Senza salvacondotto*, in *Satura*; *Annetta*, nel *Diario del '71 e del '72*), morta in età ben più avanzata⁶².

Alla fine, dietro il mutare, volutamente contraddittorio e ininterrotto, dei nomi, dei connotati, delle vicende, delle caratteristiche delle innumerevoli donne montaliane, si profila così un'unica figura femminile, della quale il poeta non si stanca di modificare e rimescolare i tratti non solo per prendersi gioco dei critici inclini a privilegiare eccessivamente l'aspetto autobiografico della sua poesia, ma anche e soprattutto per rappresentare allegoricamente «l'identità del personaggio nel mutarsi dei modi d'apparizione»⁶³, ovvero il sempre diverso (ma anche sempre riconoscibile) manifestarsi nel mondo sensibile di quell'entità metafisica eppur concretissima che è, per il Montale delle *Occasioni*, lo Spirito e – sua suprema manifestazione – la Poesia.

⁶¹ GRECO, p. 33. Nella lettera a Irma del 9 maggio 1934, Montale le scrisse: «tu sei l'ultima e la più forte e la definitiva di una serie che comprende due o tre nomi in tutto» (LC, p. 77).

⁶² MARTELLI, *Il rovescio della poesia*, cit. pp. 10-11.

⁶³ Ivi, p. 18. E vd. QQ *Domande senza risposta*, del 1975.

III.

Il mottetto V (primamente edito su «Corrente» il 29 febbraio 1940, e incluso nelle *Occasioni* solo a partire dalla seconda edizione, uscita presso Einaudi in quello stesso anno) è uno dei più noti e indagati⁶⁴.

Addii, fischi nel buio, cenni, tosse
e sportelli abbassati. È l'ora. Forse
gli automi hanno ragione. Come appaiono
dai corridoi, murati!

.....

– Presti anche tu alla fioca
litania del tuo rapido quest'orrida
e fedele cadenza di carioca? –

Muoviamo, ancora, dai dati reali, da quella «spiegazione terra a terra» che Montale suggerì a Cambon di non trascurare per *Giorno e notte*⁶⁵. Credo difficile dubitare che qui il poeta voglia alludere a una partenza di Clizia in treno, col poeta che l'accompagna e resta a terra (sulla scorta del celebre precedente carducciano della “barbara” *Alla stazione in una mattina d'autunno*)⁶⁶; anche se, come spesso accade nelle *Occasioni*, manca la descrizione dell'evento (sostituita da una riga di puntini), e l'attenzione si concentra sul *prima* e sul *dopo*. Ebbene, sappiamo che Irma lasciò l'Italia in treno nelle estati del 1933, '34 e (per due volte) '38, e che in tutte e quattro le circostanze Montale la accompagnò alla stazione: quella di Firenze nel settembre '33 e nel luglio '38, quella di Genova nel '34 e nell'agosto '38. L'accenno finale alla *carioca* consente di precisare meglio l'episodio specifico cui la lirica fa riferimento: quella danza brasiliana, fortemente ritmata e quasi ossessiva (*orrida e fedele*, come ossimoricamente scrive il poeta), si diffuse infatti in Italia a partire dall'estate del 1934, quando uscì nelle nostre sale, col titolo *Carioca*, il film di Thornton Freeland *Flying Down to Rio*, in cui la *carioca* è cantata e danzata da Dolores Del Rio, Fred Astaire e Ginger Rogers⁶⁷. La coincidenza delle date non può essere casuale:

⁶⁴ Da ultimo vd. R. LEPORATTI, *Intorno ai mottetti IV-VI di Montale*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a cura di I. BECHERUCCI, S. GIUSTI, N. TONELLI, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 193-247: 233-247.

⁶⁵ Lettera a Cambon, in SP, p. 91.

⁶⁶ Di cui si percepiscono nei versi montaliani alcuni echi (vd. ISELLA, p. 87). Ma agisce anche, come è noto, il ricordo di una poesia di Umberto Saba. *La stazione*, compresa fra le *Poesie scritte durante la guerra* («La stazione ricordi, a notte, piena | d'ultimi addii, di mal frenati pianti, | che la tradotta in partenza affollava? | Una trombetta giù in fondo suonava | Pavanti; | ed il tuo cuore, il tuo cuore agghiacciava»: U. SABA, *Tutte le poesie*, a cura di A. STARA, introduzione di M. LAVAGETTO, Milano, Mondadori, 1988, p. 169).

⁶⁷ Numerose scene del film, tra cui quella della *carioca* danzata da Fred Astaire e Ginger Rogers, sono disponibili in lingua originale su *YouTube*.

quell'anno, Irma partì in agosto⁶⁸, ossia proprio nell'estate in cui la *carioca*, sull'onda del grande successo immediatamente riscosso dall'omonimo film (distribuito in Italia il 9 giugno)⁶⁹, divenne popolarissima da noi. L'"occasione" del mottetto V sembra dunque da collocare in quel frangente, e la scena dovrebbe essere quella della partenza della Brandeis dalla stazione di Genova nell'estate del '34⁷⁰: è probabile che Eugenio ed Irma avessero assistito al film, ed evidentemente la *carioca* era diventata una di quelle canzonette allora in voga – soprattutto, com'è ovvio, americane – che nelle lettere e nelle poesie di Montale ricorrono spesso con la funzione di privati "segnali" capaci di evocare a distanza situazioni di intimità e complicità affettiva⁷¹.

Fra queste, tornano di frequente nelle lettere a Clizia, ad esempio, *Parlez-moi d'amour* cantata da Lucienne Boyer, *My Curly-Headed Baby* (ninna-nanna popolare negra portata al successo da Paul Robeson negli anni '30), *Guilty* di Greta Keller, *You're drivin' me crazy* eseguita da Louis Armstrong, *Miss Otis Regrets* di Cole Porter⁷²; mentre nelle *Occasioni* compaiono *Adiós muchachos* (in *Sotto la pioggia*, del 1933, dove la "donna" è però Maria Rosa Solari)⁷³, tango divenuto famoso nell'interpretazione di Carlos Gardel (1928), e probabilmente – attraverso la citazione nel mottetto XI delle prime note del suo ritornello: *do re la sol sol – Portami tante rose* (1934), di Cesare Andrea Bixio e Michele Galdieri, che è per l'appunto una canzone di separazione tra amanti⁷⁴. Non

⁶⁸ Vd. qui le note 42 e 70.

⁶⁹ Ricavo i dati da IMDb – *The Internet Movie Database*.

⁷⁰ Per la partenza di Irma da Genova nel '34 vd. nota 42. Da Genova, la donna raggiunse in treno Torino e poi Parigi; quindi, come sappiamo dalla lettera che Montale le scrisse da Napoli l'8 settembre 1934 (LC, pp. 89-90), si imbarcò sul transatlantico «Lafayette», che faceva servizio sulla rotta Le Havre-New York (cfr. M. ELISEO – W.H. MILLER, *Transatlantici tra le due guerre. L'epoca d'oro delle navi di linea*, trad. it., Milano, Hoepli, 2004, p. 199). La Brandeis, quell'anno, fece dunque ritorno in patria dalla Francia; e poiché il viaggio Le Havre-New York durava circa dieci-dodici giorni (LC, p. 234, del 29 agosto 1938), dovette imbarcarsi all'inizio di settembre.

⁷¹ Cfr. *Tornare sulla strada* (1949), in AF, pp. 125-126: «Non c'è frase musicale o poetica, figura dipinta o raccontata, che non abbiano fatto presa, che non abbiano inciso su una vita, modificato un destino, alleviato o aggravato un dolore. Infiniti amori sono sorti fra le spire di un motivuccio volgare, infinite tragedie si sono suggellate con le battute di una canzonetta, di uno *spiritual* negro o con un verso di cui *nessun altro* (forse nemmeno l'autore) si ricordava più». Si badi che poche righe prima, in questo stesso articolo, Montale menziona anche Clizia, in un passo da molti citato: «non posso incontrare chi so io – Clizia o Angela oppure... *omissis omissis* – senza rivedere arcani volti di Piero e del Mantegna e senza che un verso manzoniano ("era folgore l'aspetto" [*La risurrezione*, v. 66, riferito all'angelo che rimane a guardia del sepolcro vuoto di Cristo]) mi avvampi la memoria» (ivi, p. 125).

⁷² LC, ad es. 22, 26, 31, 49, 79, 93, 97, 101, 114, 116, 122, 124, 168, 183, 294, 320. Nella lettera del 22 gennaio 1935 (p. 124), Cole Porter viene addirittura anteposto a Stravinski.

⁷³ DE ROGATIS, p. 198; e REBAY, *Sull'"autobiografismo" di Montale*, cit., p. 75. Rivolgendosi alla dedicataria, il poeta definisce la canzone «il tuo disco» (v. 14).

⁷⁴ La canzone, come nel caso della *carioca*, si lega a un film che la rese popolare, ossia *L'aria del continente* (diretto da Gennaro Righelli nel 1935), dove era cantata da Leda Gloria. Per una diversa ipotesi – che non posso discutere in questa sede – in merito all'identificazione del «disegno» musicale *do re la sol sol*, cfr. R. LEPORATTI, *Eugenio Montale tra Debussy e Delibes: il mottetto XIV delle Occasioni*, in *Campos abiertos: ensayos en homenaje a Jenaro Talens*, coordinado por V. WAGNER, Genève-Barcelona, Linkgua, 2011, pp. 145-175: 160-162.

diversamente accade con certi film (sempre americani): scrivendo ad Irma, Eugenio ricorda di aver assistito mano nella mano con lei a un non specificato film con Clark Gable al cinema-garden di Firenze⁷⁵, e in altre occasioni menziona film con Greta Garbo, Katharine Hepburn e Fred Astaire, cui egli assiste da solo, ma che comunque lo mettono in contatto con Irma, sia perché ambientati negli *States* (in *Roberta*, film musicale del '35 con Astaire e la Rogers – i medesimi protagonisti di *Carioca* –, appare New York sotto la neve, in uno scenario che spinge Montale a fantasticare sulla vita di lei)⁷⁶, sia perché anche perché la Brandeis, di là dall'oceano, li ha visti.

Lettere e liriche dimostrano la passione di Montale (e di Irma) per la cultura popolare, soprattutto americana⁷⁷, ed è ben noto che i motivi musicali – di ascendenza sia classica, sia leggera – sono nelle *Occasioni* e particolarmente nei *Mottetti* tra i più comuni “segni” tramite i quali il poeta riesce o si illude di riuscire a entrare in comunicazione quasi “medianica” con la donna amata, la cui anima gli sembra materializzarsi in quelle note a loro care e familiari. Nel mottetto V, Montale, dopo aver salutato Irma alla stazione, ode a distanza di tempo (non molto, però, dato che la donna è ancora in viaggio, sul *suo* rapido Genova-Torino) il motivetto della *carioca*, e si chiede se anche lei – che doveva esser solita canticchiarlo insieme a lui – sovrapponga al rumore sempre uguale del suo treno (la «litania») il ritmo parimenti ostinato e sincopato della danza brasiliana, *fedele* per questo, ma anche perché caro a entrambi e dunque tenacemente memore dei momenti felici da loro trascorsi insieme⁷⁸. Fra l'altro, la lezione originaria del v. 1 «Addii, *suoni di tromba*, cenni, tosse», che riproduceva un particolare realistico (il suono della trombeta con cui il capotreno dava il segnale della partenza)⁷⁹, costituiva un ulteriore nesso con la *carioca* del verso conclusivo, giacché la popolare canzone si apre con un brillante assolo di tromba.

⁷⁵ Lettera del 14 settembre 1938 (LC, p. 239).

⁷⁶ Ivi, pp. 116, 125, 206 («Last night I saw – in the film *Roberta* – New York under the snow. The sky-scrappers were wonderful but the surrounding hills looked uncomfortable and meaningless. I glanced eagerly. Bronxville, perhaps? Sarah Lawrence College? A nice girl, overcharged of books, climbed up and a grinning Joe followed her»). A proposito di un altro film che egli si propone di vedere (*L'uomo di Aran*, del 1934), Montale chiede a Irma se sia stato «girato a New York» (ivi, p. 116: 10 dicembre 1934).

⁷⁷ Il verso finale del mottetto IX deriva sì (come lo stesso poeta chiari a Irma: LC, p. 259, del 20 novembre 1938) dalla *Tempesta* di Shakespeare (atto I, scena II), ma tra le possibili “mediazioni”, oltre a quelle dannunziane ricordate da ISELLA, p. 97, deve essere citato anche il film *Rich and Strange* diretto da Alfred Hitchcock nel 1931, e uscito in Italia l'anno seguente col titolo *Ricco e strano*.

⁷⁸ LEPORATTI, *Intorno ai mottetti IV-VI di Montale*, cit., pp. 236-237, ipotizza che la situazione sia in realtà rovesciata, cioè che il mottetto faccia riferimento alla partenza del poeta, o meglio «dell'io, s'intende non biografico, come puro soggetto poetico, molto “metafisico” della lirica»; e che i versi non descrivano pertanto una situazione di distacco, bensì rappresentino simultaneamente due distinte situazioni di questo *io*, «l'io alla stazione e l'io ancora in viaggio» (p. 236). Il suggerimento, però, mi sembra andare al tempo stesso contro la “lettera” del testo (il *tuo* rapido non può che essere, per Montale, quello sul quale in quel momento la donna sta viaggiando, mentre lui è rimasto “a terra”) e contro i dati storico-biografici. Ambientata in una stazione – nel ricordo delle “attese” di Drusilla – è anche SA *Nel fumo* (1969).

⁷⁹ Il particolare fu soppresso, forse, perché ricorreva già nella *Stazione* di Saba (vd. sopra, nota 66).

Un altro elemento di “lessico familiare” si rintraccia nell’aggettivo *orrida*, al v. 6, che ricorre spessissimo nelle lettere a Irma, anche nella forma inglese (*horrid*), spesso in associazione con l’idea della perdita e della lontananza della donna, o della vita senza di lei: basti ricordare la «partenza orrida da Venezia» dei due nel luglio del ’34, l’«orrida idea» che l’amata (in viaggio sull’oceano verso gli Stati Uniti nell’agosto del ’38) debba stare per dieci o dodici giorni senza poter ricevere sue lettere, la «horrid situation» in cui Eugenio si trova costretto (24 febbraio 1934)⁸⁰, e poi i mesi orridi di separazione, le orride colleghe di Irma al *college*, le condizioni orride del poeta, le orride sigarette che fuma, le sue orride notti, l’orrido caldo estivo di Firenze, e via dicendo. Poche parole tornano così frequentemente nel carteggio con Clizia; e si tratta di una parola che anche in seguito rimarrà legata alla memoria di lei e di quella stagione, come dimostra la prima delle *Due prose veneziane* (del 1969, incluse in *Satura*), che trentacinque anni dopo rievoca il soggiorno lagunare di Montale e Irma del luglio 1934: «Lei che amava solo | Gesualdo Bach e Mozart e io l’orrido | repertorio operistico con qualche preferenza | per il peggiore» (vv. 6-9). D’altronde, si tratta di un aggettivo tipicamente melodrammatico, che troviamo ad esempio nella didascalia della scena III dell’atto IV del *Trovatore* («Orrido carcere. In un canto finestra con inferriata») e nei primi due versi dell’aria di Renato «Fuggi, fuggi: per l’orrida via | sento l’orma dei passi spietati» nel *Ballo in maschera* (atto II, scena III), citati da Montale nella sua lettera alla Brandeis del 13 aprile 1934⁸¹.

Detto questo, dobbiamo ancora una volta riconoscere che il significato poetico del testo è perfettamente attingibile anche a prescindere dalle sue coordinate storico-biografiche. La prima strofa ripropone una situazione “infernale” analoga a quella del mottetto I, associata tanto al “distacco” e alla “privazione” (della donna e della luce), quanto alla presenza degli «automi murati nei corridoi», identificabili – grazie al confronto col mottetto XV (4-5: «chiusi uomini in corsa | nel traforo del sasso») – con la massa degli ignari e degli esclusi, coloro che non conoscono Clizia-Beatrice (mottetto XI, 9-10: «Parlo d’altro, | ad altri che t’ignora») e che per questo si appagano di una inautentica vita-morte, restando al di qua del vero⁸². Il dubbio che essi possano avere ragione (vv. 2-3), e cioè che quella sia la vita vera e che niente esista oltre, viene fugato poco dopo dall’improvviso emergere del ritmo di *carioca*, che fa balenare nella mente

⁸⁰ LC, nell’ordine pp. 170, 234, 59. Ma vd. anche la «orrida» lotta quotidiana con la Mosca di cui il poeta parla in una lettera a Bazlen del 27 ottobre 1938 (in L. REBAY, *Montale, Clizia e l’America*, «Forum Italicum», XVI, 1982, pp. 171-202: 175).

⁸¹ LC, p. 71 (i libretti delle due opere si devono rispettivamente a Salvatore Cammarano e ad Antonio Somma). I due versi del *Ballo in maschera* tornano anche nella prosa *Le parole e la musica* (1949), in AF, p. 100.

⁸² Al Guarnieri, Montale spiegò che si tratta degli «uomini intesi come massa (e ignoranza)» (GRECO, p. 34); e vd. anche il «brulichio d’automi che si chiama vita» in DI *Sono pronto ripeto, ma pronto a che?*, v. 3. Altrove nei *Mottetti* sono designati come «ombre che scantonano | nel vicolo» (XII, 7-8), come «maschere» (XIII, 5), come «chiusi uomini in corsa» (XV, 4) o semplicemente come gli «altri» che ignorano Clizia (XI, 10).

del poeta non solo l'idea di una «segreta sintonia»⁸³ fra anime elette, basata su cenni d'intesa non comprensibili agli altri, ma anche la speranza di un possibile se pur episodico riscatto – attraverso l'arte e lo Spirito – dall'esistenza meccanicamente disumana cui l'individuo moderno (l'automa) pare ormai condannato.

Nei *Mottetti* tornano più volte oggetti meccanici – legati alla modernità civiltà industriale – investiti di una valenza negativa e “diabolica”: le navi (I: «ferrame e alberature»), i treni (V e XV), la funicolare (XVI), le bombe (III-IV), il cannone⁸⁴ e il cronometro (IX), il telegrafo (VII), la pianola (XIV). Armi, strumenti di comunicazione a distanza, di misurazione del tempo o di riproduzione del suono, e soprattutto mezzi di trasporto, colpevoli – come il carducciano «empio mostro» che si porta via Lidia – di dividere con violenza i due amanti (anche la funicolare produce un rumore infernale, un «cigolio» che «si sferra», analogo ai rumori del porto e della stazione di Genova). Nelle lettere, allo stesso modo, il progresso tecnologico appare a Montale – e sempre più chiaramente gli apparirà dopo la guerra – responsabile della crescente disumanizzazione del mondo e dei rapporti interpersonali⁸⁵; ad essa il poeta oppone un'autodifesa individuale che fa leva sui tradizionali capisaldi della cultura occidentale, l'arte e la ragione filosofica, anche nelle loro manifestazioni più umili e nelle loro forme in apparenza più dimesse. Anche un ritmo di *carioca*, ascoltato per caso chissà dove e chissà come, è sufficiente; perché quella musica è sì *orrida* (ma si tengano ben presenti le sfumature affettive e “familiari” di cui questo aggettivo si colorava per Eugenio e per Irma, né si dimentichi come Montale lo associasse, in modo semiserio, al melodramma e dunque a se stesso), eppure il suo ritmo *fedele* basta a umanizzare la scena, a farne una “sosta ancora umana”, vincendo l'inferno del momento, il dolore del distacco, l'orrore del luogo e degli *automi* che lo popolano: cosa che non era accaduta, invece, nel primo mottetto, dove la ricerca del *segno* e del *pegno* si era rivelata fallimentare.

È vero, come dicemmo poc'anzi, che Montale accompagnò Irma alla stazione di Firenze anche il 30 luglio del '38, e poi a quella di Genova il 25 agosto dello stesso anno⁸⁶, ma la sopra evidenziata coincidenza delle date – fra l'uscita del film e la men-

⁸³ L'espressione è di ISELLA, p. 86.

⁸⁴ Nel mottetto IX, v. 7, «il cannone di mezzodi» è senza dubbio il cannone di Forte Belvedere a Firenze, che ancora all'epoca delle *Occasioni* sparava a salve ogni giorno alle dodici.

⁸⁵ Scrivendo a Irma il 26 ottobre 1934, Montale (che vagheggiava allora, benché con scarsa convinzione, di trasferirsi a New York) definisce gli Stati Uniti «un paese troppo moderno, troppo rumoroso, troppo meccanico»; e da Napoli, l'8 settembre dello stesso anno, le diceva: «perché non veniamo *tutti* a star qui, rinunciando una buona volta a tutte le illusioni della civiltà (meccanica) e dell'industrialismo?» (LC, pp. 102 e 90). E cfr. anche, ad es., *Soliloquio* (1961), in AF, p. 141, dove Montale deplora la «funesta superstizione» di chi crede «che l'uomo possa trasumanarsi accettando di essere la semplice parte, una minima parte, dell'universale ingranaggio meccanico».

⁸⁶ Vd. sopra, nota 42. Dalle lettere si desume con certezza che nel 1938, dopo una prima partenza di Irma da Firenze per Venezia e Lussinpiccolo il 30 luglio (LC, p. 225, del 31 luglio 1938, dove Montale afferma di averla salutata alla stazione il giorno precedente), ce ne fu una seconda, da Genova per Parigi, il pomeriggio del 25 agosto (ivi, p. 229, lettera di quello stesso giorno, donde si apprende che il poeta la accompagnò in stazione; la donna arrivò a Parigi la mattina del giorno seguente, come documenta la lettera montaliana del 26

zione della *carioca* – fa propendere decisamente per l'estate del '34. Anche nel 1933 (quando Irma si imbarcò a Genova il 14 settembre) il poeta, che non la seguì fino in Liguria, l'avrà verosimilmente accompagnata alla stazione (sempre di Firenze), ma a quell'epoca il film *Carioca*, con la relativa danza-canzone, non era ancora uscito in Italia. Dunque questo mottetto, come altri, rimanda a quella drammatica estate del '34 che segnò una svolta decisiva – e negativa – nei rapporti fra i due, incrinandoli in modo irreparabile (nonostante i tentativi di Montale, reiterati fino al 1939, di tenere a bada la donna e di ricucire lo strappo): infatti, dopo l'arrivo di lei a Firenze, il poeta la informò di quella sua ambigua relazione con la “Mosca” (Drusilla Tanzi, moglie dello storico dell'arte Matteo Marangoni, di cui egli era dal 1929 ospite pagante nell'appartamento di Via Benedetto Varchi 6)⁸⁷ che egli le aveva tenuto nascosta l'anno precedente, in occasione del loro primo incontro.

Non stupisce che intorno a quei mesi difficili (percorsi da tensioni, risentimenti e litigi che le lettere consentono di ricostruire con buona precisione) si coagolino svariati mottetti. Così è certamente per il XIII, che fa riferimento al già ricordato soggiorno veneziano; così è anche per il primo, il quale, pur composto per una donna diversa dalla Brandeis, una volta incluso nella serie finisce necessariamente col riferirsi (e Montale stesso lo dichiarò ad Irma) ai medesimi tormentati giorni genovesi del 1934, con l'«ultima cena» alla trattoria Carlotta⁸⁸. Il doloroso atto conclusivo, la partenza di lei, è immortalato nel mottetto V, e ad esso deve essere ricondotto, credo, anche il mottetto VII, primamente apparso su «Campo di Marte» il 1° ottobre 1938 (e, in edizione purgata di alcuni refusi, il 15 dello stesso mese); benché in questo caso non si possa escludere che la partenza sia piuttosto quella del 25 agosto 1938, o che comunque i due eventi – così simili anche per il clima di tensione e di angoscia in cui si svolsero – abbiano finito col sovrapporsi nella memoria e nella creazione del poeta (come in qualche misura può essere accaduto pure per il mottetto V):

Il saliscendi bianco e nero dei
balestrucci dal palo
del telegrafo al mare
non conforta i tuoi crucci su lo scalo
né ti riporta dove più non sei.

[ivi, p. 230], e, dopo una breve sosta in Bretagna, si imbarcò per l'America il 29 o il 30 [ivi, pp. 234-236]). In questa seconda circostanza, Montale si recò con Irma a Genova (da dove le scrisse poi le lettere del 25 e 26 agosto), e ne approfittò per far visita alla sorella Marianna, che, gravemente malata, sarebbe morta il successivo 15 ottobre. D'altronde, che la Brandeis abbia fatto ritorno a Firenze da Lussinpiccolo intorno alla metà di agosto dimostra la gita a Siena compiuta in quei giorni da lei e da Montale per assistere al Palio dell'Assunta, quando entrambi furono ospiti dei coniugi Vivante a Villa Solaia (cfr. DE CARO, pp. 134-136; R. BARZANTI, *Eugenio Montale e Irma Brandeis a Villa Solaia. Prima della bufera*, in *Soggiorni senesi. Tra mito e memoria*, a cura di R. BARZANTI e A. BRILLI, Milano, Silvana Editoriale, 2007, pp. 427-453; e naturalmente OC *Palio*, del 1939).

⁸⁷ Cfr. AV *Credo*, del 1978.

⁸⁸ CONTORBIA, p. 109, definisce «supremamente ancipite», sotto questo aspetto, il mottetto d'apertura.

Già profuma il sambuco fitto su
lo sterrato; il piovasco si dilegua.
Se il chiarore è una tregua,
la tua cara minaccia la consuma.

Lo scalo del v. 4 non può che essere uno scalo ferroviario, una stazione, perché il sambuco «è frequentemente usato per siepi lungo le strade ferrate»⁸⁹ (d'altronde, sappiamo ormai che Montale non fu mai presente alle partenze di Irma per nave); la vicinanza del mare esclude la stazione di Firenze, e induce a pensare, nuovamente, alla stazione genovese di Porta Principe, situata nelle immediate adiacenze del porto, la stazione donde – ripetiamo – Irma partì, salutata dal poeta, nell'agosto del '34, alla volta di Torino. Partenza che dovette essere tempestosa, come tempestose furono quelle settimane trascorse dai due, e come conferma l'allusione ai «crucci» di lei, cioè ai risentimenti, alla gelosia, al dispetto scatenati nella Brandeis dalla tardiva rivelazione dell'«impedimento» costituito dalla presenza e dalle pretese della Mosca⁹⁰ (nonché dall'irrisolutezza di Eugenio): Giorgio Bàrberi Squarotti ha parlato giustamente, riguardo a questo mottetto, di «atmosfera purgatoriale», e di Clizia come di una «Beatrice che accusa il “fedele” non costante»⁹¹. In questa dolorosa circostanza, il via vai dei balustrucci non è servito a confortare la donna (nonostante il loro vivace e colorato andirivieni: si rammenti quanto spazio avevano i piccoli animali, spesso con la funzione di veri e propri “amuleti” e “simboli”, nel privato mondo affettivo di Irma ed Eugenio), né (nonostante il loro movimento pendolare, ben diverso da quello, inesorabilmente verso il basso, della funicolare del mottetto XVI) vale ora a riportarla dal poeta, che è rimasto “a terra”⁹².

La seconda strofa, come nel mottetto V, descrive una situazione successiva alla partenza, quando certi piccoli segnali sembrano parlare al poeta della misteriosa presenza spirituale della donna assente, consentendogli di instaurare con lei una sorta di comunicazione a distanza: là era il ritmo insistente della *carioca*, qui è la fine di un breve temporale, che d'improvviso porta con sé il profumo del sambuco e un luminoso chiarore nel cielo. Una “quiete dopo la tempesta”⁹³ che in Montale fa sorgere

⁸⁹ ISELLA, p. 92 (analogamente BÀRBERI SQUAROTTI, p. 71).

⁹⁰ Nella lettera del 17 luglio 1935, Montale, rievocando le giornate fiorentine di quell'estate del '34, scrive che Irma era «arrabbiata», «disappointed and afraid» (LC, p. 161); e della freddezza e del risentimento di lei durante tutto quel soggiorno italiano (a Firenze, ma anche a Venezia, a Padova, a Bocca di Magra e infine a Genova) testimoniano spesso le lettere montaliane dei mesi successivi e del 1935. Ancora il 26 agosto del 1938 (ivi, p. 230), il poeta confessa a Irma la sua «paura di avere anche troppo meritato i tuoi rimpoveri del '34».

⁹¹ BÀRBERI SQUAROTTI, p. 71, in riferimento a *Purg.*, XXX, 124-135 e XXXI, 49-63.

⁹² I vv. 4 e 5 giustappongono con effetto di simultaneità due situazioni successive: il momento che precede la partenza (v. 4, Irma “crucchiata” alla stazione) e quello ad essa successivo (col poeta che invano spera di vedere i balestrucci riportarla indietro). Come nel mottetto V, il momento topico, quello appunto della partenza, non viene descritto.

⁹³ Così ancora BÀRBERI SQUAROTTI, p. 71.

la speranza di una “tregua” nel suo rapporto con la donna, come se i loro dissapori potessero d’incanto svanire alla stregua di un piovasco estivo, lasciando il posto a sensazioni piacevoli (profumo, luce) che però la «cara minaccia» di Clizia – ossia il pensiero dei suoi *crucci*, tuttavia “caro” come tutto ciò che nel cuore del poeta si lega al ricordo di lei, e come a Petrarca apparivano «dolci», altrettanto ossimoricamente, le «ire» e gli «sdegni» di Laura⁹⁴ – rivela subito illusorie ed effimere.

A un momento di poco successivo della medesima estate si lega invece, con tutta probabilità, il mottetto XVI, datato 1937 nell’indice delle *Occasioni*:

Il fiore che ripete
dall’orlo del burrato
non scordarti di me,
non ha tinte più liete né più chiare
dello spazio gettato tra me e te.

Un cigolio si sferra, ci discosta,
l’azzurro pervicace non ricompare.
Nell’afa quasi visibile mi riporta all’opposta
tappa, già buia, la funicolare.

La funicolare dimostra che l’ambientazione della lirica non è fiorentina. Città di funicolari è Genova⁹⁵, ma a Genova, come sappiamo, Eugenio ed Irma soggiornarono insieme in quella fine d’agosto del ’34, mentre qui il poeta è solo («mi riporta», v. 8) e la donna è lontana («lo spazio gettato tra me e te», v. 5). Dovremmo invece trovarci a Napoli, dove Montale trascorse una breve vacanza, senza la Brandeis, all’inizio di settembre del ’34, compiendo tra l’altro un’escursione sul Vesuvio – allora raggiungibile con la funicolare – di cui resterà traccia anche nel mottetto conclusivo; vacanza intorno alla quale siamo informati grazie a due lettere del poeta a Irma, scritte l’una proprio da Napoli in data 8 settembre, l’altra da Firenze il 19 dello stesso mese⁹⁶. Ai nostri fini importa soprattutto la prima, in cui il poeta descrive l’angoscia che lo attanagliava in quei giorni:

Non oso dirti le condizioni nelle quali mi trovo e non oso neppure tentare una love letter finché non avrò almeno la possibilità di ridiventare un uomo normale. Sono troppo avvilito, ma presto, ripresa la vita solita, saprò di che morte devo morire. But I love you, questo è certo e questo non devi dimenticare, in ogni modo. Ora sono troppo stordito ancora per poter con-

⁹⁴ *RVF*, CCV, 1 e CCCLX, 106-107; *Tr. Mort.*, II, 82 (e per «dolci sdegni» vd. anche *RVF*, XXXVII, 101; CCIV, 13).

⁹⁵ Si ricordi anche il poemetto di Giorgio Caproni *Stanze della funicolare* (1952), di ambientazione genovese.

⁹⁶ *LC*, pp. 89-90 e 91-93. Nella seconda lettera, Montale afferma di essere tornato due giorni prima da Roma, dove si era trattenuto per qualche tempo; il suo soggiorno in Campania deve dunque essersi protratto all’incirca per una settimana.

nettere i miei ricordi e ragionare come un uomo ragionevole. Vivo in condizioni di perfetto automatismo⁹⁷.

L'angoscia del poeta era accresciuta dal fatto che, quasi certamente, egli non viaggiava da solo, ma in compagnia di Drusilla. Induce a crederlo il fatto che anche l'anno precedente, per rabbonire la gelosa moglie del Marangoni, Montale dovette *obtorito collo* recarsi in gita con lei – nel mese di agosto, mentre Irma ancora si trovava a Firenze – in Francia e in Inghilterra⁹⁸; per di più, a Napoli il poeta scese al «Grand Hotel du Vésuve»⁹⁹, uno dei più lussuosi alberghi della città, che, nella difficile situazione economica in cui allora si trovava, egli non avrebbe certamente potuto permettersi. E come quel viaggio europeo del '33 aveva fornito lo spunto per *Eastburne*, pubblicata nel 1937 (ma con la data «Ferragosto, 1933»)¹⁰⁰, così la gita a Napoli suggerì la composizione, nel medesimo '37, del mottetto XVI, anch'esso pervaso dal motivo dell'assenza/presenza dell'amata. In esso trova espressione poetica quella sofferta situazione psicologica: il poeta, ancora prostrato per la crisi della sua relazione con la Brandeis scoppiata nelle settimane precedenti e per il modo in cui si è consumato poco prima il loro distacco, viaggia per diporto con un'altra donna (la donna che è causa di quella crisi), ma il suo pensiero corre a Irma, che in quel momento è sul piroscafo diretta negli Stati Uniti¹⁰¹.

Tutto gli parla di lei: il fiore che egli scorge (probabilmente sulle pendici del Vesuvio: persino dietro il *volcán* dell'epigrafe di Bécquer apposta ai *Mottetti* si cela un vulcano reale, che evocava al poeta ricordi dolorosi) da un lato trasforma il suo nome in una supplica rivolta a Clizia, dall'altro presta il suo colore cupo al cielo, allo «spazio», alla distanza ormai incolmabile (geografica e affettiva) che li divide¹⁰²; poi, la discesa

⁹⁷ Ivi, p. 89.

⁹⁸ R. BETTARINI, *Introduzione* a LC, pp. XIV-XV.

⁹⁹ LC, p. 90. L'albergo, oggi «Grand Hotel Vesuvio», si trova di fronte a Castel dell'Ovo.

¹⁰⁰ La poesia apparve su «Letteratura» nel gennaio del '37; fu poi inclusa nella quarta sezione delle *Occasioni*, con datazione doppia: 1933 e 1935. Alla medesima circostanza deve essere ricondotta anche *Barche sulla Marna*, edita nel 1938 e poi inserita nelle *Occasioni*, pure con doppia data (1933 e 1937).

¹⁰¹ Vd. sopra, nota 70.

¹⁰² Per il v. 7 cfr. G. CARDUCCI, *Presso una certosa (Rime e ritmi, XXVIII)*, vv. 1-2: «Da quel verde, mestamente pertinace tra le foglie | gialle e rosse de l'acacia, senza vento una si toglie» (cito qui e oltre da *Tutte le poesie*, introduzione di C. DEL GRANDE, Milano, Bietti, 1968). Questa lirica carducciana doveva essere particolarmente cara a Montale, che se ne ricorda più volte: i vv. 1-2, ora citati, riecheggiano anche nel mottetto XVIII, v. 6: «E l'acacia ferita da se scrolla | il guscio di cicala»; i vv. 5-6 («Velo argenteo par la nebbia su 'l ruscello che gorgoglia, | tra la nebbia ne 'l ruscello cade a perdersi la foglia») sono tenuti presenti in OS *Spesso il male di vivere ho incontrato*, v. 2: «era il rivo strozzato che gorgoglia», e in OC *Bagni di Lucca*, vv. 9-13: «e ad uno scrollo giù | foglie a èlice, a freccia, | nel fossato. | | Passa l'ultima greggia nella nebbia | del suo fiato». Per alcune delle numerose reminiscenze carducciane in Montale cfr. A. Roncaglia, *Carducci, il Medioevo e le origini romanze (con un prologo su Carducci e Montale)*, in *Carducci e la letteratura italiana*. Atti del Convegno di Bologna, 11-13 ottobre 1985, a cura di M. SACCENTI, Padova, Antenore, 1988, pp. 115-140: 116-123; MARTELLI, *Le glosse dello scoliasta*, cit., pp. 23-26; BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, cit., pp. 216-220; F. BAUSI, *Suggerimenti carducciane tra Pascoli ('Gog e Magog') e Montale ('Falsetto')*, «Studi e problemi di critica testuale», LXXV, 2007, pp. 119-136: 127-136.

della funicolare precipita il poeta in un'oscurità "infernale" – l'azzurro, dei fiori e del cielo, si ostina infatti a non ricomparire – il cui palese valore simbolico non è diverso da quello della «oscura primavera di Sottoripa» del primo mottetto (*l'afa* del v. 8 è sì dettaglio realistico, visto che Montale soggiornò a Napoli all'inizio di settembre, ma d'altro canto corrisponde alla «polvere del vespro» del componimento d'apertura). Nuovamente, sotto la levigata superficie del testo si agita una sanguinante materia autobiografica, di cui qualche traccia filtra nei versi (la menzione, palesemente allusiva, del Nontiscordardimé, e il connesso invito di Montale alla donna affinché non si dimentichi di lui, trova infatti rispondenza in una frase della lettera appena citata: «But I love you, questo è certo e questo non devi dimenticare, in ogni modo»); ma la simbologia poetica è decifrabile anche ignorandone del tutto i connotati reali, posto che il discendere inesorabile della funicolare verso il buio non è altra cosa dalle amare e tenebrose "discese" con cui si chiudono *Incontro* e *Costa San Giorgio*¹⁰³.

Anzi, una variante che il mottetto presenta nelle edizioni a stampa – rispetto a una copia manoscritta precedente, o comunque derivante dalla redazione originaria – sembra dimostrare l'intenzione del poeta di obliterare almeno in parte la sua reale "occasione" autobiografica. In una copia manoscritta («eseguita da Fausto Ardigò su originali appartenuti a Gianfranco Contini») ¹⁰⁴, il v. 8 legge infatti *ci riporta*, che diventa *mi riporta* nella stesura definitiva, apparsa prima sul «Corriere Padano» il 23 gennaio 1938, poi nelle *Occasioni* del '39. Se fossimo di fronte a una lezione d'autore primigenia (e non, come pure è possibile, a un mero errore di trascrizione, indotto dal «*ci discosta*» del v. 6), essa potrebbe riflettere la concreta esperienza biografica qui presupposta: il ritorno con la funicolare di Eugenio e della Mosca a Napoli, in un tardo pomeriggio del settembre 1934, dopo un'escursione sul Vesuvio. Invece, scrivendo in prima persona al v. 8 *mi discosta*, il poeta evidentemente si prefigge di fare solo di se stesso e dell'amata lontana i protagonisti della lirica, cancellando ogni traccia – che, inoltre, sarebbe certo stata sgradita a Irma – della presenza di Drusilla, l'intruso, il terzo lato di un triangolo nel quale si stava disperatamente spegnendo l'amore di Arsenio e Clizia¹⁰⁵.

Potrebbe destare qualche perplessità il fatto che liriche composte fra il 1937 e il '39, e pubblicate solo fra il 1938 e il '40, possano fare riferimento a eventi di vita vissuta risalenti all'estate del 1934. Ma le perplessità sono facilmente superabili quando si tenga conto di due elementi: il peculiare modo di lavorare di Montale (che più

¹⁰³ In OS *Incontro*, la discesa si immagina svolgersi «nell'aria persa» ('scura', 'fosca', come in *Inf.*, V, 89) di una «via di città» (Genova); in OC *Costa San Giorgio* il ritorno in città a tarda sera da una passeggiata lungo l'omonima, ripida via fiorentina è definito una «stupida discesa», in fondo alla quale sta «il torchio del nemico muto | che preme» (vv. 28-30). E vd. anche il finale della "dispersa" *Dolci anni che di lunghe rifrazioni* (1926: OV, p. 781), vv. 17-19: «il gorgo che mulina | le esistenze e le scende | nelle tenebre».

¹⁰⁴ OV, p. 914.

¹⁰⁵ Quanto al *ci discosta* del v. 6, esso si riferirà al fiore e al poeta (DE ROGATIS, p. 143), oppure, genericamente, ai passeggeri della funicolare (benché in origine potesse alludere ad Eugenio e Drusilla, e rispecchiare dunque la situazione reale da cui il mottetto prende le mosse).

volte ha ribadito come la sua poesia nascesse dopo una lunga, oscura incubazione e gestazione)¹⁰⁶ e il fatto che, ad eccezione dei primi tre, tutti i *Mottetti* siano stati composti a partire dal 1937, quando nel poeta prese corpo il progetto di raccogliere le liriche scritte dopo il 1928 in un nuovo volume e di fare dei *Mottetti* stessi un'organica sezione al suo interno. Simile "doppia genesi" – che, come abbiamo appena visto, caratterizza anche *Eastbourne* – è palese nel caso del mottetto IV *Lontano, ero con te* (che accenna, al passato, alla morte del padre di Irma, avvenuta a New York nell'ottobre del 1933, ma che è assai più tardi e fu probabilmente composto nel 1939)¹⁰⁷ ed è dimostrabile con certezza, come vedremo, per il mottetto XIII. D'altronde, ripeto, è ben comprensibile che in quel "romanzetto autobiografico"¹⁰⁸ che sono i *Mottetti* le vicende della terribile estate del '34 occupassero un ruolo centrale, sia pure reinterpretate alla luce della situazione degli anni 1937-'39, quando ormai il poeta – nonostante ancora nel '38 affermasse di dibattersi nel dubbio e non escludesse di seguire la Brandeis in America¹⁰⁹ – doveva essersi reso conto che la sua storia d'amore con Irma, priva com'era di reali prospettive, si fosse irrimediabilmente conclusa.

IV.

Accenni a motivi o brani musicali, che nella mente del poeta si legano a Clizia e fungono da segreti "tramiti" fra il poeta e la donna, si rintracciano nei mottetti V, XI, XIII, XIV e XX¹¹⁰. In due casi (XIII e XIV), le allusioni sono chiarite da Montale stesso nelle note

¹⁰⁶ «Ogni mia poesia è preceduta da una lunga e oscura gestazione, nella quale però non è contenuto nulla di prevedibile: né l'argomento, né il titolo, né l'ampiezza dello sviluppo. In certi casi ho l'impressione che due o tre poesie diverse, "precipitando" si siano fuse insieme. Finito il periodo dell'incubazione scrivo con molta rapidità e con pochi ritocchi» (*Eugenio Montale* [1960], in SP, pp. 574-577: 577). Analogamente nella lettera a Cambon del 16 ottobre 1961 (SP, p. 92); e in due lettere a Clizia (LC, p. 37, del 5 dicembre '33: «mi occorrono anni per *accumulare* poche poesie. L'esecuzione materiale, poi, è rapida; spesso è questione di minuti»; e p. 261, del 2 dicembre '38, dove parla del lungo «processo di accumulazione» che gli è necessario per scrivere). LEPORATTI, *Intorno ai mottetti IV-VI di Montale*, cit., p. 221, ha individuato in un saggio di Eliot (*The Use of Poetry and the Use of Criticism*, del 1933) una descrizione molto simile del processo poetico.

¹⁰⁷ Il mottetto fu inserito solo all'ultimo momento nella prima edizione delle *Occasioni*, e, pur non essendo datato nell'indice, deve dunque risalire al 1939 (cfr. OV, p. 904). Per la morte del padre di Irma, il medico Julian Brandeis, vd. LC, pp. 29 e 31 (6 e 17 novembre 1933).

¹⁰⁸ La definizione è di Montale, nella prosa *Due sciacalli al guinzaglio* (SP, p. 84).

¹⁰⁹ Vd. ad es. al lettera a Bazlen del 4 agosto 1938, pubblicata da REBAY, *Montale, Clizia e l'America*, cit., pp. 173-174.

¹¹⁰ La «cornetta» di cui lì si parla, infatti, sarà lo strumento usato nella musica jazz degli anni '20-'30 (certo ben familiare a Irma, ma anche a Eugenio, che cercava costantemente di sintonizzarsi sui gusti artistici di lei), e dunque il mottetto ci riconduce ancora all'amore dei due per la musica leggera americana. Onde inquadrare "realisticamente" l'inizio della lirica, bisogna immaginare che Montale, udendo un suono di cornetta (verosimilmente diffuso da una radio o da un grammofofono, come il tango *Adiós muchachos* in OC *Sotto la pioggia*, vv. 13-14), fosse indotto a rievocare i momenti lieti trascorsi in compagnia della donna, cui lo accomunava, fra le altre cose, il grande amore per la musica. Che Irma possedesse un buon grammofofono

che accompagnano le liriche nelle *Occasioni*; e poiché scopo di quelle note – come il poeta afferma – è «chiarire alcuni rari luoghi nei quali una eccessiva confidenza nella mia materia può avermi indotto a minore perspicuità»¹¹¹, se ne desume che tali informazioni fossero da lui ritenute necessarie alla retta comprensione dei versi. Il mottetto XIV (*Infuria sale o grandine?*, datato 1938) è corredato della seguente annotazione: «Il rintocco subacqueo: molto probabilmente *La Cathédrale engloutie*»: questa la nota di Montale nelle edizioni delle *Occasioni*, con riferimento esplicito al decimo pezzo del primo libro dei *Préludes* di Claude Debussy (1910)¹¹². Per il mottetto XIII, che qui ora ci interessa, la nota recita: «La “subdola canzone” può anche essere la “canzone di Dappertutto” nel secondo atto dei *Racconti di Hoffmann* di Offenbach», e ripropone con minime varianti formali quella che già corredeva la lirica nella prima edizione (apparsa su «Corrente» nel '39), dove essa presentava il titolo, poi soppresso, *La Venezia di Hoffmann – e la mia*. Ecco la lirica:

La gondola che scivola in un forte
bagliore di catrame e di papaveri,
la subdola canzone che s'alzava
da masse di cordame, l'alte porte
rinchiuse su di te e risa di maschere
che fuggivano a frotte –
una sera tra mille e la mia notte
è più profonda! S'agita laggiù
uno smorto groviglio che m'avviva
a stratti e mi fa eguale a quell'assorto
pescatore d'anguille dalla riva.

La nota montaliana costituisce un paratesto d'autore, e (come già faceva il titolo nell'edizione in rivista) invita a tener conto della trama dei *Racconti* nella decifrazione della poesia: infatti, come già osservò Isella, e come ha poi brillantemente dimostrato nei dettagli Roberto Leporatti¹¹³, le quattro immagini allineate nella prima strofa (la gondola, la subdola canzone, le porte, le risa delle maschere) corrispondono ad altrettanti momenti significativi del secondo atto – quello “veneziano” – dell'opera di Offenbach. Il medesimo Leporatti ha scoperto inoltre che quest'opera venne rappresentata al Teatro Comunale di Firenze, nel corso del IV Maggio Musicale, dall'11 al 18 maggio 1938, sensatamente supponendo che proprio in quella circostanza Montale abbia assistito ai *Racconti* e ne abbia tratto spunto per la composizione del mottetto (datato infatti dal poeta al

precisò lo stesso Montale (cfr. DE ROGATIS, p. 255); cfr. inoltre LC, p. 266, del 7 gennaio 1939: «suona Mozart al grammofo e sta più lieta che sia possibile».

¹¹¹ Così nella seconda edizione delle *Occasioni* (cito da OV, p. 894, donde ricavo anche le altre note montaliane).

¹¹² Su questo mottetto vd. ora LEPORATTI, *Eugenio Montale tra Debussy e Delibes*, cit.

¹¹³ ISELLA, p. 107; R. LEPORATTI, *Il mottetto XIII di Eugenio Montale, Offenbach e la primavera hitleriana*, «Per leggere», VI, 11, 2006, pp. 83-130: 88-107, cui rimando per il confronto analitico fra il libretto dell'opera e i versi montaliani.

1938, e primamente pubblicato, come detto, l'anno successivo). Tuttavia, la prima strofa è nello stesso tempo allucinata rievocazione del già menzionato, angoscioso soggiorno veneziano di Eugenio ed Irma del luglio 1934, ricostruito da Montale in una lettera alla donna del 29 luglio 1935¹¹⁴ (nonché, molti anni dopo, ricordato nella prima delle *Due prose veneziane* e forse, con analoghi accenti "infernali", anche in una lirica del *Quaderno di quattro anni*, dal titolo *Lagunare*)¹¹⁵. I giorni trascorsi dai due sulla laguna furono segnati dai malumori e dalla rabbia della donna¹¹⁶, con rari momenti di serenità; e la prima strofa del mottetto elenca in ordine sparso alcuni ricordi di quella vacanza, quali una gita in gondola (il bagliore di catrame e di papaveri alluderà per metonimia al nero dell'imbarcazione e al rosso dei suoi velluti, mentre la «subdola canzone» sarà quella del gondoliere), la freddezza e la distanza di Irma nei confronti del poeta (simboleggiata dalle «alte porte» richiuse su di lei), la consueta «ignoranza» degli *altri*, esclusi dal dramma esistenziale dei protagonisti (in tal senso, le «maschere» che ridono corrispondono agli «automati» del mottetto V¹¹⁷, con, in aggiunta, una forte carica di irrisione e denigrazione).

La suddetta lettera montaliana consente di precisare meglio i contorni biografici di questi episodi: la gita in gondola è probabilmente quella compiuta sull'imbarcazione del vecchio gondoliere Marco («i baci in gondola erano meravigliosi», scrive il poeta a questo riguardo), più volte citato nelle lettere, dove tra l'altro è definito «a very sympathetic ruffian», il che spiega perché la sua canzone sia detta «subdola»¹¹⁸; le «porte» alludono a quelle sere in cui, all'Hotel Paganelli in Riva degli Schiavoni, Irma si rifiutò di accogliere Eugenio in camera sua, addirittura accusandolo di essere omosessuale¹¹⁹; e le risa delle maschere esprimono il terribile stato di umiliazione in cui Eugenio trascorse gran parte di quei giorni, soprattutto dopo il "rifiuto" di Irma¹²⁰.

¹¹⁴ LC, pp. 164-165. Il soggiorno durò circa dieci giorni; Montale e la Brandeis partirono da Firenze alla metà di luglio («verso il 13», scrive il poeta in questa lettera).

¹¹⁵ Lirica apparsa primamente nel 1974, ma datata 1960. Il collegamento fra il mottetto XIII e *Lagunare* si deve a DE CARO, p. 91.

¹¹⁶ LC, pp. 164: «You looked furiously disappointed and deceived»; e 165: «You were icy, stony, terrible».

¹¹⁷ Si ricordino anche i «cadaveri in maschera» di SA *Gli uomini che si voltano* (1969), contrapposti a Lei, «da sola vivente» (vv. 16-17).

¹¹⁸ LC, rispettivamente pp. 164 e 113 (lettera del 30 novembre 1934); e anche pp. 116 («mi pare di impazzire se penso che siamo stati in giro col vecchio Marco»: 10 dicembre 1934) e 118. Spesso, il ricordo di lui si sovrappone in Montale a quello del barcaiolo Duilio, che li accompagnò durante un'escursione a Bocca di Magra nella stessa estate del '34 (ivi, pp. 113, 116, 118); quest'ultimo personaggio tornerà anche in OC *Il ritorno*, che reca appunto come epigrafe *Bocca di Magra*.

¹¹⁹ LC, pp. 164: «you shut your room in my face», e 165: «I asked to stay with you but you answered that I belonged to Dino B's party (Sistina Chapel)» (lettera del 29 luglio 1935). Queste ultime parole alludono certo a un'accusa di omosessualità: nelle lettere, a dire il vero, non si fa cenno alle inclinazioni "pederastiche" di Dino Bigongiari (allora direttore del Dipartimento di Italiano della Columbia University di New York, dove era stato professore della Brandeis: DE CARO, p. 39), ma il contesto e l'allusione a Michelangelo («Sistina Chapel») chiariscono di che cosa si stia parlando. Scrivendo al Guarnieri, Montale precisò che «le porte erano alte. Certo, separavano da lei. Ma tutto è separazione nei Mottetti e altrove» (in GRECO, p. 34).

¹²⁰ LC, p. 165: «Never man was more humiliated», scrive Montale dopo aver riferito dell'accusa di omosessualità rivoltagli da Irma.

Si crea pertanto, nella prima strofa, un doppio livello di lettura, giacché le singole immagini sono leggibili tanto come episodi del secondo atto dei *Racconti*, quanto come frammenti autobiografici appartenenti al soggiorno veneziano di Montale e Clizia¹²¹; un doppio binario ben rappresentato nel titolo bipartito originariamente apposto al mottetto, *La Venezia di Hoffmann – e la mia*. E la scena “infernale” della strofa d’apertura (evocata dal catrame, dai colori nero e rosso, dalla «subdola canzone», dalle maschere che ridono e fuggono in massa) trova un suo corrispettivo “culturale” nel secondo atto dei *Racconti* e nel “diabolico” personaggio di Dappertutto, che con la complicità di Giulietta irretisce e inganna Hoffmann, innamorato della bella fanciulla ma, alla fine, rifiutato e schernito da lei; cosicché Dappertutto può considerarsi un’altra delle incarnazioni e dei simboli del Male che ricorrono nelle *Occasioni*.

Anche in questo caso il mottetto (testo e paratesto) fornisce al lettore tutte le indicazioni di cui egli ha bisogno¹²²: il resto (la conoscenza cioè dei dettagli autobiografici, ma anche delle circostanze della rappresentazione dell’opera a Firenze nel 1938) aggiunge un più forte sapore di concretezza storica ed esistenziale, ma non serve all’interpretazione simbolica e poetica. La struttura della lirica chiarisce che, come del resto accade in altri mottetti, le due strofe corrispondono a due momenti distinti nel tempo e nello spazio: la prima strofa descrive «una sera fra mille», ossia una notte veneziana con Irma nell’estate del ’34, mentre la seconda ci trasporta in una notte successiva (quella in cui il mottetto si immagina composto, forse subito dopo la recita fiorentina dei *Racconti di Hoffmann*) «più profonda» perché la donna è ora lontana¹²³ e il poeta può solo cercare di ripescare con la memoria *laggiù* – in quel luogo, cioè, e in quel tempo, ma anche negli abissi della sua memoria¹²⁴ – qualche relitto di quella remota esperienza. La seconda strofa, infatti, ce lo mostra intento a contemplare lo «smorto groviglio» memoriale che è ormai per lui quella sera veneziana: il pescatore d’anguille sulla riva dell’Arno è lo stesso Montale (e, in generale, metafora del poeta) che cerca di portare alla vita della coscienza e dell’arte un fram-

¹²¹ Per questo, Montale, nella nota al mottetto, scrive che la «subdola canzone» può anche essere la canzone di Dappertutto; perché è quella e, al tempo stesso, la canzone d’amore intonata dal “ruffiano” gondoliere a Eugenio ed Irma (come il lettore può immaginare anche senza conoscere i particolari biografici del loro soggiorno veneziano; il *cordame* è infatti l’insieme delle corde usate per le operazioni di manovra e di ormeggio di un’imbarcazione, e dunque la «subdola canzone» fu ascoltata dai due amanti durante una gita in gondola)

¹²² Come osserva BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, cit., p. 212, le stesse note montaliane, benché scarse ed apparentemente evasive, «andranno considerate, più che forme di un funzionale autocommento, parti di un “paratesto” da valutare organicamente col testo». Anche le numerose poesie dell’ultimo Montale che ritornano sul personaggio di Clizia, rievocando episodi degli anni ’30 (vd. SURDICH, *Clizia dal ’34 al ’40*, cit., pp. 417-423; DE ROSA, *Riapparizioni di Clizia*, cit.), possono in qualche misura considerarsi tardive “glosse” alle liriche delle *Occasioni* da lei ispirate.

¹²³ Come nota LEPORATTI, *Il mottetto XIII di Eugenio Montale*, cit., p. 129, la composizione del mottetto XIII si colloca in un periodo di silenzio epistolare fra i due (il carteggio presenta infatti un’interruzione tra il 25 novembre 1937 e il 27 luglio 1938).

¹²⁴ Come nel mottetto IV, vv. 6-7, in riferimento ai luoghi e ai tempi della prima guerra: «se di *laggiù* s’infilte | un’ora» (corsivo mio).

mento del suo passato, conferendogli senso e bellezza, e dunque eternandolo¹²⁵. Come il pescatore attende con pazienza che l'anguilla abbocchi all'amo, così il poeta non va alla ricerca della poesia, ma attende di esserne visitato¹²⁶: in questo caso, l'“occasione” gli è fornita da una rappresentazione a Firenze dell'opera di Offenbach, il cui atto “veneziano” innesca, a distanza di quasi quattro anni, il recupero poetico di quell'istante di vita. Cosicché il mottetto XIII esemplifica alla perfezione la genesi della poesia in Montale, con una lunga «incubazione» che solo dopo molto tempo può sfociare nell'atto creativo; atto creativo che è invece impossibile “a caldo”, come lo stesso Montale confessò alla Brandeis nella lettera del 29 luglio 1935, dopo aver ripercorso le tappe salienti di quelle loro terribili giornate a Venezia dell'estate precedente:

Forse tu credevi che io potessi scrivere, su questo argomento, qualche cosa di buono, e invece non trovo che un ammasso di ricordi senza linea né corpo. E mi tocca persino ricercare dei particolari spiacevoli, e umiliarmi ancora, non so con quale vantaggio¹²⁷;

e come aveva affermato anche scrivendo a Irma da Napoli, poco dopo la partenza da Genova di lei, nella sopra ricordata lettera dell'8 settembre '34, alludendo a una situazione che, parimenti, sarebbe riuscita a trovare la sua formalizzazione poetica soltanto alcuni anni più tardi: «Ora sono troppo stordito ancora per poter connettere i miei ricordi e ragionare come un uomo ragionevole. Vivo in condizioni di perfetto automatismo».

V.

Nell'interpretazione corrente, gli ultimi pezzi della serie vengono letti come poesie dominate da un sentimento di ripiego e di rassegnazione, se non di sconfitta, di fronte all'impossibilità di attingere o quanto meno di fermare sulla pagina le apparizioni della donna-folgore¹²⁸. In realtà, il carattere indubbiamente più “malinconico” di questi testi non deve indurre ad attribuire ad essi una cifra omogenea. Ad esempio, se il XVI, come abbiamo potuto vedere, mette in scena di nuovo l'attimo del “distacco” fra i due amanti, il XV ci mostra il poeta sempre intento a captare l'invisibile ma sensibile presenza della donna assente:

¹²⁵ Cfr. CH. OTT, *Montale e la parola riflessa*, Milano, Franco Angeli, 2006, pp. 165-167.

¹²⁶ Come Montale scrive, a proposito di se stesso, nelle *Intenzioni (intervista immaginaria)* (1946), in SP, p. 568.

¹²⁷ LC, p. 165. Dove si noterà come l'«ammasso di ricordi» equivalga allo «smorto groviglio» del nostro mottetto; ma cfr. anche il «morto | viluppo di memorie» di OS *In limine*, vv. 3-4, e il «negro vilucchio», in cui solo il ricordo della donna «s'attorce e si difende», di OC *Bassa marea*, vv. 13-14.

¹²⁸ Vd. ad es. G. CAMBON, *Eugenio Montale's Motets: the occasions of epiphany*, «PMLA», LXXXII, 1967, pp. 471-484; 482-483; R. LUPERINI, *Storia di Montale*, Bari, Laterza, 1986, pp. 85-91; DE ROGATIS, p. 90.

Al primo chiaro, quando
 subitaneo un rumore
 di ferrovia mi parla
 di chiusi uomini in corsa
 nel traforo del sasso
 illuminato a tagli
 da cieli ed acque misti;

al primo buio, quando
 il bulino che tarla
 la scrivania rafforza
 il suo fervore e il passo
 del guardiano s'accosta:
 al chiaro e al buio, soste ancora umane
 se tu a intrecciarle col tuo refe insisti.

Anche una lirica come questa, in apparenza del tutto “astratta”, contiene agganci “realistici” non trascurabili. Partiamo, nuovamente, dalla “lettera” del testo. Montale descrive due momenti tipici della sua giornata, l'alba e il tramonto, dall'interno della casa fiorentina in cui vive: al primo chiaro lo sorprende un rumore di ferrovia (ben udibile allora come oggi da Via Varchi, dove, come dicemmo, egli allora abitava, pigionante dei coniugi Marangoni), mentre al primo buio sente il tarlo nel legno della scrivania e un passo minaccioso che si avvicina. Avviandosi alla conclusione del ciclo, il poeta ci introduce nel chiuso del suo studio (come conferma la menzione della *scrivania*, che, con gli oggetti sparsi su di essa, sarà protagonista del mottetto conclusivo) e rappresenta se stesso nell'atto della scrittura. I due momenti sono raffigurati in chiave negativa, come tappe del consueto inferno quotidiano: infatti, il rumore del treno richiama alla memoria il paesaggio ferroviario della riviera ligure di Levante (caratterizzato da continue gallerie, qui evocate ai vv. 5-7)¹²⁹ e di conseguenza l'immagine degli «automi», degli uomini *ignari* e «chiusi» alla rivelazione della verità¹³⁰; mentre il raccoglimento serale del poeta intento al suo lavoro è turbato da due rumori ben più deboli ma altrettanto angoscienti, quello del tarlo e quello del «passo del guardiano».

Il «fervore» del tarlo alluderà al rovello dell'attività intellettuale, che segrega il poeta dal mondo e, allontanandolo dalla vita vera, lo rende inetto anche ad amare

¹²⁹ A riscontro, ISELLA, p. 112, cita le prose *La casa delle due palme* e *La busacca* (in *Farfalla di Dinard*, Milano, Mondadori, 1976 [1960¹], pp. 41-46), nonché altre liriche delle *Occasioni* quali *Accelerato*, vv. 10-12 («nella dura | oscurità che rompe | qualche foro d'azzurro») e *Bassa marea*, vv. 15-16 («sul tunnel più lunge, | dove il treno lentissimo s'imbuca»). Da ricordare anche *OC Tempi di Bellosguardo*, I, 14-15, dove la «pace» illumina solo «a spiragli» gli uomini «che vivono laggiù», ossia nella caotica e oscura Firenze.

¹³⁰ Pertinente il rinvio di BÄRBERI SQUAROTTI, p. 85, alla *Genesis* (1, 1-10): i «cieli ed acque misti» rimandano infatti al caos primigenio, quando cieli ed acque non erano separati, e ribadiscono il colorito “infernale” della scena. Possibile anche la memoria dell'ultimo sonetto delle rime di Giovanni Della Casa (LXIV, 11: «abissi oscuri e misti», sempre in riferimento alla creazione del mondo).

Clizia. Agisce qui, credo, il ricordo di una delle più celebri liriche carducciane, *Idillio maremmano*, ambientata parimenti nello studio del poeta e tutta incentrata sulla contrapposizione fra la pienezza della vita e dell'amore (incarnate dalla «bionda Maria», simbolo della giovinezza lontana) e l'isolamento cui la pratica delle lettere costringe il Carducci, impedendogli di aderire con immediatezza agli aspetti più vitali e "positivi" dell'esistenza; lo confermano proprio il «tarlo del pensiero», che ricorre ai vv. 40-41 dell'*Idillio* («Or freddo, assiduo, del pensiero il tarlo | mi trafora il cervello»), e in generale l'immagine del poeta maremmano che nel chiuso nel suo studio viene improvvisamente investito dal rimpianto della vita non vissuta e di un amore perduto. Quanto al guardiano, una sua interpretazione in chiave esclusivamente simbolica¹³¹ farebbe torto al "realismo" che Montale ha sempre voluto ribadire quale elemento primario della sua lirica; infatti, se ci troviamo, come pare, in casa Marangoni, il «guardiano» altri non può essere che Drusilla Tanzi, la Mosca, occhiuto custode del poeta (e fastidioso insetto, al pari del tarlo), il quale da parte sua lamenta più volte nelle lettere di quegli anni di vivere in una condizione di soffocamento e di prigionia, da cui solo Irma potrebbe liberarlo¹³². Cosicché le tre immagini di cui consta il componimento – gli uomini in corsa nei treni della Liguria orientale, il tarlo e il guardiano – alludono ai tre impedimenti che non consentono a Montale di imprimere una svolta alla sua vita e di darsi totalmente a Irma: i condizionamenti del passato (le radici familiari e liguri)¹³³,

¹³¹ Come quella di ISELLA, p. 112, che parla del «guardiano» soltanto quale emblema della «condizione del prigioniero esistenziale».

¹³² LC, p. 94 (26 settembre 1934): «il cerchio del soffocamento aumenta giorno per giorno e anche le ore d'ufficio sono una tortura senza fine. E poi l'orrido caffè e poi la casa. . .»; «solo vorrei sapere: quanto tempo mi dai per rompere questa prigionia?»; e anche pp. 142 (la vita con la Mosca come un «inferno»: 9 marzo 1935), 147 (il «terrore» in cui vive a causa di lei: 6 aprile 1935) e 176 (18 settembre 1935). Altre (lettera del 7 febbraio 1935: LC, p. 132), Montale accenna con disgusto e preoccupazione a Matteo e Andrea Marangoni, marito e figlio di Drusilla Tanzi, coi quali suo malgrado convive: «Ci sono due uomini nella casa dove io vivo. Due uomini assurdi che non sanno o fingono di non sapere e che non so che faranno domani contro di me. Concepisci nulla di più mostruoso?». Che il «guardiano» del mottetto XV sia la Mosca ipotizza già DE CARO, p. 136.

¹³³ La citata prosa *La casa delle due palme* dimostra che il paesaggio evocato nei primi versi di questo mottetto era associato da Montale alla sua casa di famiglia a Monterosso, visibile dal treno («Fra un tunnel e l'altro, in un breve squarcio [. . .], appariva e spariva la villa»; «La locomotiva rallentò con un lungo sibilo, al buio successe il chiaro»; «La stazione era piccola e posta tra la spaccatura di due gallerie, in faccia a uno strapiombo di vigneti e di rocce. Chi proseguiva il viaggio rientrava subito nel buio»: *Farfalla di Dinard*, cit., pp. 41-42). E dal treno – quando, evidentemente, i due si recarono insieme a Genova nell'estate del '34 e in quella del '38 – Clizia aveva visto la villa insieme a Montale, come conferma OC *Il ritorno* (dove alla rievocazione della gita compiuta con la Brandeis a Bocca di Magra nell'agosto del 1934 segue immediatamente un'allusione alla casa di Monterosso: cfr. DE ROGATIS, p. 255) e come egli stesso scrive nella lettera a lei da Monterosso del 7 settembre 1938: «Questa è la villa dove sono nati i cuttle fish bones [sic. gli *Ossi di seppia*]; quella che hai visto più o meno dal treno» (LC, p. 237). Il paesaggio descritto nella prima strofa del mottetto XV, insomma, era immediatamente riconoscibile anche per Irma. Le lettere scritte dalla Liguria, dove Montale tornava di frequente, attestano quanto egli desiderasse tagliare i ponti con la sua famiglia e col suo passato, ma anche quanto ciò gli riuscisse penoso e difficile; basti un passo della medesima lettera a Irma del 7 settembre 1938 «È un luogo bellissimo – dice della casa di Monterosso – ma ormai per me non sa che di putredine

la propria irrisolutezza (il «tarlo» del pensiero), la presenza assillante della Mosca (il vigile e geloso guardiano).

È ovvio poi che simili elementi reali passano in secondo piano, fino a diventare irrilevanti, nell'ottica simbolica che tutto sovrasta. Sotto questo aspetto, le due strofe ci parlano di due distinte "prigionie": quella dell'uomo in quanto tale, e quella dell'autore, che è insieme prigionia mentale (dell'uomo di lettere inchiodato alla sua non-vita) e fisica. Nello stesso tempo, però, interviene a salvare il poeta il pensiero di Clizia, che per contrasto si fa strada in quei due oscuri momenti della giornata, legandoli tra loro e "umanizzandoli": la donna infatti, emblema della vita libera e piena, è del tutto *altra* rispetto agli «automi», al paralizzante «tarlo» della mente e all'oppressiva sorveglianza del «guardiano» (il cui passo è ben diverso da quello, «lieve» e «attutito»), di Clizia, capace di infondere una straordinaria forza vitale nelle vene del poeta)¹³⁴. La "visita" della donna amata, al solito, trasfigura la realtà, rendendo «ricco e strano» anche l'abituale e insensato inferno del vivere: quei momenti di solitudine e di angoscia, quelle "stazioni" della nostra *via crucis* quotidiana si fanno «soste umane», e così l'inizio e la fine del giorno assumono il volto di Clizia, che come Cristo è alfa e omega del suo fedele, il quale a lei eleva il suo mattutino e i suoi vespri¹³⁵, le sue devote preghiere dell'alba e del tramonto. Ma ciò è possibile anche perché quei due momenti sono di per sé «soste», pause nella vita attiva dei traffici e del lavoro (quello dei «chiusi uomini *in corsa*»), attimi nei quali pertanto possono farsi largo nell'anima la "contemplazione" e la ricerca del vero, oltre le apparenze e il vano diurno affaccendarsi: come già in alcune liriche degli *Ossi*, dai *Limoni* (per il tramonto) a *Quasi una fantasia* (per l'alba).

In altri mottetti di quest'ultima parte del ciclo, invece, prevale abbastanza chiaramente un'intenzione metapoetica¹³⁶. Ben visibile, in particolare, è il refe che intreccia i testi XVII-XVIII: il primo, *La rana, prima a ritentar la corda*, datato 1938, descrive l'imminente apparizione della Poesia (che *estingue* la vita, è un «sole senza caldo», ma che della vita conserva gli ultimi suoni e colori, riflettendone e imprigionandone i fremiti nel suo specchio lucido)¹³⁷; il secondo, *Non recidere forbice, quel volto*, datato 1937, la nascita dell'oggetto poetico, con quel «freddo» che è attribuito

e mi fa misurare meglio i pochi passi che ho fatti da allora e quelli che *devo* ancora fare per essere solamente me stesso, senza più contatti con un passato che non mi appartiene» (ivi, p. 237).

¹³⁴ Cfr. rispettivamente il mottetto VIII, vv. 5-8 («Il passo che proviene | dalla serra sì lieve, | non è felpato dalla neve, è ancora | tua vita, sangue tuo nelle mie vene»), e BA *L'orto*, vv. 14-15 («il tuo piede | attutito»).

¹³⁵ *Vespro (vespero)* è parola forte dei *Mottetti*, che ricorre significativamente nel primo e nell'ultimo componimento. Al *vespero* il ciclo si apre (nei pressi del porto di Genova) e si chiude (nello studio fiorentino del poeta).

¹³⁶ Come osserva la OTI, *Montale e la parola riflessa*, cit., pp. 167-174, che però applica questa chiave di lettura, in modo troppo esclusivo e meccanico, a tutte le liriche della serie, trascurando di proposito «le possibili motivazioni occasionali e autobiografiche» dei *Mottetti* (p. 149).

¹³⁷ Secondo la convincente interpretazione proposta ivi, pp. 169-170.

e simbolo della poesia intesa come cristallizzazione e quindi conservazione di una reliquia di vita (il «guscio di cicala»)¹³⁸. Mestizia dunque, indubbiamente, nei mottetti XVII-XVIII, derivante dalla consapevolezza che la poesia è una *deminutio* della vita, e che l'arte può salvarsi dalla corruzione sparsi frammenti dell'esistenza, ma solo a patto di «ucciderli», recidendoli ed estraendoli a forza dal *continuum* vitale per consegnarli a una dimensione mortuaria e freddamente metafisica. E tuttavia, nell'ultimo mottetto, pure datato 1937, questa mestizia rassegnata («... ma così sia», è l'eloquente *incipit* della lirica) si accompagna alla consolante certezza che nella perfezione dell'oggetto poetico un barlume di vita si preservi per sempre, artisticamente trasfigurato sì da sottrarlo non solo all'oblio della morte, ma anche alla intrinseca violenza (il vulcano) e volgarità (la moneta) della vita stessa:

. . . ma così sia. Un suono di cornetta
 dialoga con gli sciami del querceto.
 Nella valva che il vespero riflette
 un vulcano dipinto fuma lieto.
 La moneta incassata nella lava
 brilla anch'essa sul tavolo e trattiene
 pochi fogli. La vita che sembrava
 vasta è più breve del tuo fazzoletto.

I versi descrivono, ancora una volta con preciso realismo, il tavolo di lavoro del poeta; gli oggetti che vi si trovano (una conchiglia col vulcano dipinto, un fermacarte costituito da un pezzo di lava con una moneta incastonata al suo interno) sono «tipici prodotti dell'industria di *souvenir* napoletana», e dunque rimandano a un preciso episodio autobiografico legato (sia pure *in absentia*) a Irma, e già rievocato nel mottetto XVI: il viaggio a Napoli e dintorni (Pompei, Capri, Torre del Greco, Positano) che Montale fece, verosimilmente in compagnia della Mosca, nella prima metà di settembre del 1934, riportandone evidentemente quei «ricordi» (nel senso proprio e figurato del termine). I due oggetti rinviano a due momenti di quel viaggio e ne costituiscono altrettanti *keepsakes*: il primo ricorda l'escursione sul Vesuvio (durante la quale, tra l'altro, il poeta colse per l'amata una leopardiana ginestra)¹³⁹, il secondo la successiva

¹³⁸ Così MARTELLI, *Il rovescio della poesia*, cit., p. 199: «il guscio di cicala, fragile ma concreto, non è la memoria vivente, ma l'opera-oggetto, la forma artistica, espulsa, recisa dall'organismo vivente, l'acacia – da identificare col poeta stesso; e il colpo che sventa, il freddo che cala sarà da identificare, pertanto, con l'atto poetico, con l'operazione che *oggettiva* il niente della coscienza riflessa e della memoria. Vittoria sul tempo, quindi, e sulle sue forbici, ma grazie a una vivisezione, quella effettuata dalla poesia». Per tutto questo, il mottetto XVIII deve essere accostato a OC *Alla maniera di Filippo De Pisis*, dove ricorrono analoghe simbologie (M. MARTELLI, *Eugenio Montale*, Firenze, Le Monnier, 1982, pp. 59-64).

¹³⁹ LC, pp. 89-93; e, per la ginestra, vd. la lettera del 18 ottobre, p. 101: «E questa è nientemeno che la ginestra che ho colto per te sul *Vesuvio*, la stessa che ha ispirato Leopardi nella sua famosa e mediocre poesia».

gita a Pompei (dove ebbe modo di ammirare le pitture murali, riferendone poi con entusiasmo a Irma)¹⁴⁰.

Il groviglio inestricabile di arte e vita che segna nel profondo i *Mottetti* trova qui un'ulteriore conferma: la passione di Montale per i *souvenirs*-talismani è testimoniata anche dal già menzionato episodio, avvenuto solo pochi giorni prima, della sottrazione di un portacenero dall'Hotel Bristol di Genova, nonché dal rilievo che nel finale della prima "prosa veneziana" si dà all'acquisto di *keepsakes* e cartoline da parte di Eugenio e Irma alla fine del loro soggiorno in laguna nell'estate del '34¹⁴¹; la ginestra colta per lei rimanda sia al vulcano citato nell'ultima lirica del ciclo, sia al verso di Gustavo Adolfo Bécquer apposto in epigrafe ad esso («Sobre el volcán la flor»)¹⁴², sia al canto eponimo di Leopardi (dove la ginestra è la sola pianta che sappia resistere alla forza distruttiva del vulcano e che possa nascere sulla lava solidificata, come l'arte sulle macerie e sul dolore dell'esistenza); il viaggio in Campania del poeta ci riconduce di nuovo a quella terribile estate del '34, essendo stato compiuto poco dopo la partenza di Irma e ancora sotto l'impressione delle amarezze e delle incomprensioni che segnarono il distacco fra i due. Gli oggetti "veri" del mottetto XX, realmente presenti sulla scrivania del poeta a Firenze¹⁴³, divengono dunque correlativi oggettivi di quei giorni e di quella situazione psicologica, e insieme ai «pochi fogli» che essi trattengono (i versi delle *Occasioni*, e in ispecie i *Mottetti*) si identificano – efficace *mise en abyme* – con questa stessa lirica e in generale con la poesia, che altro non è se non un *keepsake* della vita, o meglio di alcuni suoi privilegiati momenti, "trattenuti" e fissati per sempre nella «duce di lampo» dell'arte. Montale, a distanza di tempo, riesce a guardare col necessario distacco – ora che la storia con Irma è giunta al termine – alle antiche passioni, facendone materia dei suoi versi, ed estraendo, da quel fuoco ormai raffreddatosi, una bellezza senza dolore; contemporaneamente, oggettivando nella catarsi artistica quelle esperienze passate, le stacca da sé come un guscio di cicala, liberandosene per sempre. Non solo: se i due *souvenirs* napoletani risalgono al viaggio fatto in compagnia della

¹⁴⁰ Così scriveva a lei il 19 settembre 1934 (ivi, p. 91): «gita a Pompei dov'è la più bella pittura che sia mai stata fatta al mondo (epoca prima di Cristo, naturalmente) con pesci, uccelli e donne come nessun impressionista francese s'è mai sognato di fare. Autori locali, anonimi. Figurati uno sciame di Raffaelli avant-lettres, classici e impressionisti volta a volta. Viene da ridere a pensare che esiste ancora la pittura».

¹⁴¹ SA *Due prose veneziane*, I, vv. 26-27: «Torniamo col battello scavalcando becchime, | comprando keepsakes cartoline e occhiali scuri sulle bancarelle».

¹⁴² Nella breve lirica (XXII delle *Rimas*, 1868) da cui è tratto il verso, Bécquer si chiede stupito come possa una rosa, appuntata sul petto della donna, sopravvivere intatta pur essendo così vicina al cuore impetuoso di lei (cfr. E. PASQUINI, *Eugenio Montale: Mottetti*, in *Breviario dei classici italiani. Guida all'interpretazione di testi esemplari da Dante a Montale*, a cura di G.M. ANSELMINI et alii, Milano, Bruno Mondadori, 1996, pp. 252-263: 255-256). Dietro a questa galante *agudeza*, per il poeta spagnolo – come per Montale – si cela l'interrogativo su come possa conservare la sua compostezza formale e la sua bellezza una poesia radicata in dolorose e tumultuose esperienze di vita.

¹⁴³ Lettera di Montale al Guarnieri del 29 aprile 1964: «La conchiglia raffigurava il Vesuvio, anzi il vulcano c'era dipinto dentro. È un keepsake» (GRECO, p. 34). E *Keepsake* è il titolo di una lirica del 1929 inclusa nella prima sezione delle *Occasioni*.

Mosca nel '34 (non pare possibile, d'altronde, che Drusilla tollerasse ricordi della rivale sulla scrivania del poeta), mentre i «pochi fogli» che essi «trattengono» rappresentano le liriche dedicate a Irma, allora il mottetto conclusivo ci appare come espressione e al tempo stesso come sofferta pacificazione – conseguita in virtù della poesia – del lacerante dissidio interiore lungamente vissuto dal poeta, incapace di decidere tra due donne dai caratteri così diversi (tra la protettività un po' opprimente della prima e la vitale creatività un po' instabile della seconda: solidi oggetti e fermacarte da un lato, fogli e fazzoletto dall'altro).

Anche in questo caso, le discrete allusioni intertestuali confortano l'interpretazione del testo. Se nel mottetto XV l'evocazione dello studio del poeta guardava al precedente dell'*Idillio maremmano* di Carducci, qui, come tutti hanno osservato, l'ipoteso è costituito in primo luogo dalla celebre ode di Giacomo Zanella *Sopra una conchiglia fossile. Nel mio studio*, che analogamente muove dalla descrizione di una «ritorta conchiglia» ormai trasformata, sulla scrivania del poeta vicentino, in un fermacarte posato sulle pagine dei poeti¹⁴⁴. Un'altra ode zanelliana, *A Dante Alighieri*, sta poi a monte dell'antitesi fra la vastità della vita e l'esiguità di quanto la poesia riesce a rappresentarne e salvarne («in poche carte | hai chiuso l'universo», scrive l'abate rivolgendosi all'Alighieri), un motivo già presente nell'*Idillio* del Carducci, dove pure si ritrova la contrapposizione fra la gioiosa espansione della vita autentica e la miseria del «picciotto verso». Ma l'intero mottetto è colmo di reminiscenze letterarie di per sé eloquenti, in quanto rimandano a illustri esponenti moderni di una poesia caratterizzata dall'aspirazione a un alto decoro formale: Bécquer e Zanella, e inoltre ancora Carducci (l'immagine iniziale ricalca i vv. 43-44 di *Faida di comune*: «Vi si sente a mezza notte | pe' querceti un suon di corno») e il Gozzano dell'*Amica di nonna Speranza*¹⁴⁵, nella cui prima parte, fra le «buone cose di pessimo gusto», sono elencati vari *souvenirs* («gli oggetti col monito *salve, ricordo*») e «gli scrigni fatti di valve».

Il mottetto XX può dunque essere considerato una sorta di dichiarazione di poetica, e per questo – pur non essendo stato composto per ultimo – venne collocato in conclusione della serie. La «valva», la conchiglia, richiama il «guscio di cicala» del mottetto XVIII: anch'essa infatti, non è che l'involucro di un essere vivente, il suo residuo fossilizzato e ormai sottratto al ribollire della vita. Allo stesso modo, la «lava», essendo fuoco divenuto freddo e solido, rappresenta l'immobilizzazione della vita da parte della poesia, che strappa il reale al bruciante fluire dell'esistenza; siamo in quell'ambito ossimorico (caldo/freddo) nel quale si inscrivono, per rimanere ai *Mottetti*, il «sole freddoloso» e il «sole senza caldo» (XII, 6-7 e XVII, 5), enigmistici *senhals* che ri-

¹⁴⁴ Cfr. vv. 1-7: «Sul chiuso quaderno | di vati famosi, | dal musco materno | lontana riposi, | riposi marmorea, | dell'onde già figlia, | ritorta conchiglia». Ma cfr. anche i vv. 43-46: «Riflesso nel seno | de' ceruli piani | ardeva il baleno | di cento vulcani» (qui e oltre si cita da G. ZANELLA, *Poesie*, a cura di G. AUZZAS e M. PASTORE STOCCHI, Vicenza, Neri Pozza, 1988). Di avere da ragazzo imparato a memoria quest'ode Montale afferma in *Variazioni*, VII (1946), in AF, p. 170.

¹⁴⁵ Cui rinvia BÀRBERI SQUAROTTI, p. 85.

mandano al nome della *Brandeis* (scomponibile in *Brand*, ‘fuoco’, e *Eis*, ‘ghiaccio’, in tedesco, lingua di origine dei genitori della donna). «Valva» e «lava» – che sono anche legate in anagramma imperfetto – si corrispondono perfettamente: oggetti inanimati, ma tuttavia ancora memori, in qualche misura, della vita che un tempo pulsava in loro e intorno a loro, e per questo simboli della poesia e della sua capacità di conservare un pallido riflesso della realtà, sia pure costringendolo e mortificandolo nella rigidità della “forma”¹⁴⁶.

Il vulcano, come altri simboli analoghi (il fuoco, il sole), non è che la vita nel suo perenne scorrere, trasformarsi, consumarsi: ma qui il vulcano è dipinto, è anch’esso ormai passato, cioè, dall’immediatezza del reale all’immobilità della rappresentazione artistica; e «fuma lieto», ossia non ha più il potere distruttivo del vulcano vero e proprio, ma è fonte di godimento estetico, essendo stato trasferito nella sfera rasserenante dell’arte. Parimenti, la moneta, strumento dell’attività economica, simboleggia la “vita attiva”; ma qui, «incassata nella lava», è sottratta alla libera circolazione e all’uso e, immobilizzata, funge da fermacarte (cosicché i «fogli» che essa «trattiene» simboleggiano palesemente la “vita contemplativa” del letterato). La poesia (la «lava» divenuta fredda e solida), racchiudendo al suo interno la moneta, la conserva come oggetto artistico, come pura immagine, strappandola al tempo, che in questo caso non è quello della natura, ma quello delle vicende umane e dei traffici economici, insomma della storia¹⁴⁷. Certo, in luogo della donna ormai perduta per sempre (la lirica si chiude non a caso con l’immagine del «fazzoletto» di Irma, che alluderà alla sua “partenza”, ma che probabilmente è a sua volta anche un *souvenir* di lei)¹⁴⁸ e di quella vita «vasta» che il loro amore sembrava promettere al poeta, restano ora solo «pochi fogli»¹⁴⁹. Ma l’ottica, qui, non è pessimistica né sconfortata: i primi due versi accennano infatti alla possibilità di conciliare, nella polifonia del mottetto, le “voci” diverse dell’arte (il suono di cornetta) e della natura (il volo degli uccelli tra gli alberi)¹⁵⁰, come poi confermano il vulcano dipinto e la

¹⁴⁶ Il rinvio di CAMBON, *Eugenio Montale’s Motets*, cit., p. 483, a OS *Sul muro grafito* (vv. 5-8: «Chi si ricorda più del fuoco ch’arse | impetuoso | nelle vene del mondo; – in un riposo | freddo le forme, opache, sono sparse») è calzante solo se consideriamo che la valenza dell’immagine, almeno parzialmente positiva nel mottetto XX, era invece negli *Ossi* del tutto negativa, giusta la prospettiva bergsonianiana adottata da Montale nelle liriche di quegli anni.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ DE ROGATIS, p. 156. Il fazzoletto recava verosimilmente, come è costume, le iniziali di lei (I.B.), che compariranno in testa alle *Occasioni* a partire dall’edizione mondadoriana del 1949.

¹⁴⁹ Perché, come ebbe a dire Montale stesso, l’arte è solo un «compenso» e un «surrogato» della vita vera, o meglio è «la forma di vita di chi veramente non vive» (*Intenzioni*, in SP, p. 562). Per i versi finali del mottetto XX cfr. anche OC *Notizie dall’Amiata* (1938), I, 15-17: «La vita | che t’affabula è ancora troppo breve | se ti contiene», dove, come precisò Montale (lettera a Bazlen del 15 marzo 1939, citata da D. ISELLA, *La fontana delle ultime Occasioni* [1988], in ID., *L’idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 201-228: 221), l’affabulatore è il poeta, cui la vita, che prima sembrava lunga e noiosa, appare troppo breve e angusta quando si colma del pensiero di lei.

¹⁵⁰ Che si tratti di «sciami» di uccelli precisò, sia pure dubitativamente, Montale al Guarnieri (GRECO, p. 34).

lava trasformata in un soprammobile. I *Mottetti* si concludono ribadendo la fiduciosa e serena consapevolezza del potere salvifico della poesia, intesa come concettualizzazione e formalizzazione del vivente; e la malinconia che traspare dai mottetti XVIII e il XX è quella di chi sa che nell'arte la vita non può essere mai accolta nella sua pienezza, ma può essere soltanto "imbalsamata" e, con un gesto violento come un colpo d'accetta, ridotta a frammento, a residuo splendido quanto freddo di un fuoco lontano e ormai spento. Il prezzo che la vita deve pagare per accedere alla dimensione estetica è la morte: la vita della poesia – e del poeta – non può essere che una vita dimidiata e offesa, o, per dirla col Montale satirico degli ultimi anni, una vita «in percentuale»¹⁵¹.

VI.

Gli algidi mottetti, che sembrano del tutto avulsi dalla storia e dalla realtà, si rivelano dunque robustamente innestati nelle vicende biografiche del loro autore, e spesso riconducibili a una precisa geografia e cronologia; inoltre, benché composti a Firenze, in maggior parte fra 1937 e 1940, rimandano talora a luoghi diversi (Genova soprattutto, ma anche Modena, Venezia, Napoli) e a un'epoca precedente (l'autunno del 1933, la cruciale estate del '34). Le "occasioni", insomma, sono spesso rintracciabili con esattezza, ma è indubbio che non le "occasioni" contino, per Montale, bensì il "succo" metafisico ed estetico che, in rari momenti di grazia, egli riesce ad estrarne; e di conseguenza – poiché nella critica, come nella poesia, tutto fa brodo – conoscere gli antefatti biografici può essere utile (per confermare l'ineludibile matrice "realistica" dei testi, per chiarirne le circostanze della composizione, per confermare qualche ipotesi di lettura), ma di fatto non è quasi mai determinante ai fini dell'interpretazione. C'è nei *Mottetti*, indubbiamente, un livello "privato" di comunicazione attingibile solo dai pochi diretti interessati (Irma e alcuni stretti amici di quegli anni); ma per un poeta come Montale la partita vera si gioca sul piano simbolico-universale e "metafisico", l'accesso al quale, benché arduo e non a tutti concesso, deve tuttavia essere possibile anche a chi non sia al corrente del retroterra biografico e "personale" dell'oggetto poetico¹⁵². Altrimenti, bisognerebbe ammettere che Montale scrivesse solo per gli amici intimi, o per i critici che in futuro sarebbero stati capaci – una volta divenuti noti certi documenti privati – di ricostruire le complesse trame storico-biografiche sottese alle sue poesie¹⁵³. Davvero si può affermare che solo da quando sono uscite le *Lettere*

¹⁵¹ «Vissi al cinque per cento, non aumentate | la dose» (DI *Per finire*, del 1972, vv. 8-9).

¹⁵² Significativo, sotto questo aspetto, è ciò che Montale scrisse ad Angelo Barile il 6 luglio 1932 a proposito di OC *Carnevale di Gerti* (1928): «Questa poesia doveva restare "privata"; ciò ne spiega la diffusione e la relativa oscurità, insolita in me. Tuttavia m'è stato detto che il pathos risultava anche ai "non addetti ai lavori" e mi sono indotto a pubblicarla» (in OV, p. 898).

¹⁵³ Ma «se un'opera d'arte si rivolgesse solo a chi se ne intende, essa sarebbe compresa solamente dal suo autore, e non sempre» (E. MONTALE, *Variazioni*, VIII [1953], in AF, p. 177).

a *Clizia* siamo in grado di capire le *Occasioni*? O che adesso, forti della conoscenza integrale del carteggio fra Carducci e Carolina Cristofori Piva, possiamo apprezzare le liriche ispirate a Lidia meglio dei lettori di fine '800, i quali, pur ignorando le vicissitudini della loro storia d'amore, erano nondimeno ancora partecipi – diversamente da noi – di quella “tradizione” culturale al di fuori della quale la poesia carducciana risulta incomprensibile? Il fatto che oggi ci sia possibile sbirciare dal buco della serratura (entrando nella vita privata di Carducci e di Montale, e cogliendo dunque almeno alcuni dei risvolti autobiografici dei loro testi) non autorizza né a considerare il “dato” di cronaca l'elemento fondamentale di quei versi, né a farne lo strumento privilegiato dell'esegesi, anche perché sappiamo bene che ogni vero poeta è maestro nel confondere le sue tracce e nel rimescolare ad arte i fatti della propria biografia.

Eppure... eppure, è difficile sottrarsi al sospetto che in alcuni casi la riduzione della poesia al mero simbolo (così come alla pura dimensione formale o intertestuale) finisca con l'immiserirla tanto quanto il suo appiattimento sulla sola componente autobiografica. Certe liriche delle *Occasioni* – e i *Mottetti* soprattutto, per la loro peculiare natura di canzonieretto amoroso – sono veri e propri grumi di vita, cicatrici lasciate sulla pagina dall'«acre tizzo» di esperienze precise e concretissime¹⁵⁴; e anche se queste esperienze hanno attraversato il calor bianco di una strenua rielaborazione letteraria e di una profonda scarnificazione metafisica, il loro ruolo non pare circoscrivibile a quello di semplici “antefatti” da cui sia possibile e lecito prescindere del tutto. Conoscerle e ricostruirle, infatti, giova a recuperare ai versi quella verità di vita senza la quale la stessa verità poetica e simbolica risulta manchevole e sfuocata¹⁵⁵. Né potrebbe essere altrimenti, per un poeta che negli ultimi anni tornò a popolare assiduamente i suoi versi della “vera” immagine di Irma e dei nitidi ricordi dei giorni lontani trascorsi insieme a lei; per un poeta che poche settimane prima di morire si mise improvvisamente a parlarne «come di persona vera e viva, e non puramente come di una proiezione poetica sia pur legata a atti ed esperienze reali», ricordando a distanza di mezzo secolo la sua bellezza e ribadendo il grande, anzi l'immenso affetto che ancora la legava a lei¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Lettera a Irma del 5 dicembre 1933: «Per me la poesia è questione di memoria e di dolore. Mettere insieme il maggior numero possibile di ricordi e di spasimi, e usare la forma più interiore e più diretta» (L.C, p. 37).

¹⁵⁵ Ciò vale, talora, anche per i testi della letteratura antica; cfr. ad esempio le condivisibili osservazioni di Marco Grimaldi, che nella sua recensione all'edizione della *Vita nova* curata da Stefano Carrai (Milano, Rizzoli, 2009; «Rivista di studi danteschi», X, 2010, pp. 189-196: 194-196) prende le distanze da chi, negando del tutto la consistenza e la rilevanza dell'elemento autobiografico, interpreta il prosimetro dantesco in chiave esclusivamente metaletteraria ed esemplare. E vd. ora, su questa stessa linea, il volume collettaneo *Pascoli. Poesia e biografia*, a cura di E. GRAZIOSI, Modena, Mucchi, 2011, in particolare l'*Introduzione* di P. PALMIERI, pp. 9-37.

¹⁵⁶ L. REBAY, *Montale per amico*, in *La Liguria di Montale*, a cura di F. CONTORBIA e L. SURDICH, Savona, Sabatelli, 1996, pp. 263-279: 275-276; e cfr. anche A. PIVA, *L'ultimo Montale*, in *La poesia di Eugenio Montale*, cit., pp. 241-262: 241-243.