Xenia e la ripresa della scrittura poetica: il personaggio di Mosca e la poesia inclusiva

Andrea Bongiorno

▶ **To cite this version:**

Andrea Bongiorno. Xenia e la ripresa della scrittura poetica: il personaggio di Mosca e la poesia inclusiva. Kepos – Semestrale di letteratura italiana, 2018, pp.55-78. hal-03219889

HAL Id: hal-03219889
https://amu.hal.science/hal-03219889

Submitted on 6 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

KEPOS

Semestrale di letteratura italiana

Numero Speciale

2018 (anno I)

AVRORE.

Ancora sul cominciamento (ed altro)

A cura di Antonello Fabio Caterino,

Francesca Favaro e Vanessa Iacoacci

Firenze

Edizioni CLORI

MMXVII

www.keposrivista.it

ISSN 2611-6685, ANCE E247635

Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale. Per leggere una copia della licenza visita il sito web http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ o spedisci una lettera a Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

In copertina: Allegoria dell'Aurora, dall'edizione dell'Iconologia di Cesare Ripa "Paris 1643-44 (Jean Baudoin)"

Kepos – Semestrale di letteratura italiana

Direttori:

Antonello Fabio Caterino, Francesca Favaro

Comitato scientifico:

Elisiana Fratocchi, Mario Cianfoni, Silvia Corelli, Marcello Bolpagni, Claudia Zavaglini, Daniel Raffini, Davide Di Poce, Thomas Persico, Luca Beltrami, Alessandro Braccesi, Salvatore Puggioni, Francesca Bianco, Maria di Maro, Eleonora Cavallini, Antonio Montefusco, Maria Grazia Bonanno, Fabio Finotti, Mario Andrea Rigoni, Cristiano Rocchio, Giovanna Battaglino, Giuseppe Lozza, Alberto Beniscelli, Stefano Verdino, Quinto Marini, Marco Faini, Mauro Sarnelli, Barbara Tonzar, Gianni Venturi.

Comitato di lettura:

Stellamaria Castellaneta, Daniela De Liso, Grazia Distaso, Maria Cristina Di Cioccio, Enrico De Luca, Giulio Osto, Fabrizio Foligno, Matteo Navone, Girolamo Rodda.

Comitato redazionale:

Vanessa Iacoacci (Responsabile di redazione), Alessandro Carlomusto, Vincenzo Vozza, Stefano Tieri, Alessandra Trevisan, Nicole Volta, Stefano di Pino, Gaia Benzi, Carlotta Susca.

Ufficio Stampa:

Elisiana Fratocchi (responsabile), Davide Di Poce, Vanessa Iacoacci.

Supporto informatico:

Alessia Marini.

Indice

ANTONELLO FABIO CATERINO – FRANCESCA FAVARO, **Un altro "cominciamento"** 5

PATRIZIA LANDI, **«Pensieri a penna corrente»? Riflessioni sull'inizio dello Zibaldone di Giacomo Leopardi** 6

MARCO DANIELE **«Parlave 'nglese e latine, ma vulì cu murive tarantine»: Emilio Consiglio pioniere della poesia dialettale** 28

ANDREA BONGIORNO, ***Xenia* e la ripresa della scrittura poetica: il personaggio di Mosca e la poesia inclusiva** 55

THOMAS MAZZUCCO, **«Questa è la bella vita». L'*incipit* di Terra matta** 79

STEFANO BOTTERO, **Nel sonno il niente Franco Fortini e l'*incipit* di Foglio di via** 89

VARIA 97

MARCELLO BOLPAGNI, **Ancora sulla II giornata del Decameron: viaggi in circolo** 98

ABDELHALEEM SOLAIMAN, **Il DNA di un intellettuale dilettante e outsider: sulle tracce dell'engagement di Beppe Fenoglio** 114

SAMAH ABDO, **Le rose che nascondono l'abisso nella poesia di Umebrto Saba** 133

ANDREA BONGIORNO

Xenia e la ripresa della scrittura poetica: il personaggio di Mosca e la poesia inclusiva

Introduzione

Dieci anni di 'silenzio poetico' separano la pubblicazione del più complesso libro montaliano, *La bufera e altro* (1956), da quella dei primi *Xenia* (1966), una raccoltina che, col senno di poi, presenta novità dalla portata rivoluzionaria nella poetica del loro autore[185]. Un silenzio poetico tuttavia controbilanciato da una fervente produzione in prosa: al di là delle dichiarazioni d'autore, è proprio da questi scritti giornalistici, di critica letteraria e di costume, che si possono evincere le ragioni più profonde del lungo voto al silenzio[186]. Leggendo in successione cronologica gli articoli montaliani, traspare addirittura che la convinzione dell'assoluta necessità di abbandonare la scrittura si rafforzi. D'altronde, come è possibile scrivere poesia, quando essa è piegata al consumo utilitaristico, pubblicitario e consumistico? A chi rivolgersi se tutti scrivono, tutti si sentono artisti in un delirio febbricitante collettivo? Quale può, in fin dei conti, essere il ruolo stesso dell'arte se essa si è votata allo spettacolo? Interrogativi come questi animano ripetutamente la riflessione montaliana e intimano l'autore a un prudente mutismo. Il poeta è posto davanti a una complessa sfida, che consiste nel trovare una propria via d'espressione (una «nuova grammatica»)[187] che non contraddica la coerenza, anche solo la «decenza infinitesima»[188], unico merito preservabile di fronte alla crisi che investe la contemporaneità. Davanti a un tema così ampio e dibattuto nella montalistica, lo scopo che si prefigge questo articolo è quello di individuare il ruolo del personaggio di Mosca nella creazione di questa rinnovata «grammatica» poetica; si vogliono altresì approfondire alcuni aspetti di intertestualità letteraria che operano nella sua ideazione.

In un primo momento (*Per la genesi dei testi*), saranno riepilogati alcuni dati filologici e cronologici essenziali, al fine di circoscrivere chiaramente l'oggetto di indagine. Sarà allora possibile (*Da Drusilla Tanzi a 'Mosca'*) verificare come le premesse teoriche della nuova poetica siano accentrate attorno al personaggio di Mosca, destinatario dei componimenti trenodici. L'analisi sarà svolta isolando una lirica significativa (*Con astuzia…*), che presenta alcuni termini chiave per comprendere le caratteristiche del personaggio. In seguito (*Mosca e il superamento del silenzio*) si approfondiranno gli aspetti emersi per osservare come la creazione interamente postuma del personaggio permetta il superamento del silenzio. Si potranno allora esaminare alcune caratteristiche linguistiche e stilistiche (*La lingua di Mosca*). Queste considerazioni condurranno all'approfondimento di alcune fonti che

[185] Si adottano in nota le abbreviazioni consuete della montalistica: M. sta per 'Montale', mont. per 'montaliano/a/i/e', le abbreviazioni OS, OC, BU, X., SA, D, QQ, AV stanno rispettivamente per le raccolte poetiche *Ossi di seppia*, *Le occasioni*, *La bufera e altro*, *Xenia*, *Satura*, *Diario del '71 e del '72*, *Quaderno di quattro anni*, *Altri versi* (per le edizioni, cfr. OV), le abbreviazioni FD e ADF stanno rispettivamente per le raccolte in prosa *Farfalla di Dinard* e *Auto da fé. Cronache in due tempi* (per le edizioni, cfr. rispettivamente PR e SMA).

[186] Si veda soprattutto ADF; per un'analisi delle posizioni mont. a partire da questi scritti cfr. Carpi (1971), Casadei (1992), pp. 67-91, Mazzoni (2002), pp. 63-118.

[187] *Biografie al microfono*, intervista di Giansiro Ferrata, 1961, ora in SMA, pp. 1611-21, cit. p. 1619.

[188] *Lettera a Malvolio* (D), v. 12.

hanno guidato Montale nelle nuove scelte (*La poesia inclusiva e il* Lessico famigliare). Saranno pertanto analizzati determinati passaggi del libro e della sua recensione montaliana che non solo hanno ispirato la composizione degli *Xenia*, ma anche i presupposti teorico-letterari a essi sottesi.

Per la genesi dei testi

Il primo dato che si deve considerare è naturalmente quello filologico: e in questa direzione non viene incontro solamente il notevole ed estremamente pratico apparato dell'*Opera in versi*, ma anche il preciso studio effettuato da Grignani sugli autografi montaliani degli *Xenia*[189]. Anche solo a mero titolo di premessa, occorre riepilogarne alcuni dati. Il primo è che l'evidente bipartizione in due sezioni, osservabile nella pubblicazione definitiva, risale effettivamente a due momenti compositivi differenti: tra l'aprile 1964 e il febbraio del 1966 la prima, tra gli ultimi mesi del 1966 e il novembre 1967 la seconda. La prima sezione, e allo stesso tempo primo momento compositivo, costituisce il vero e proprio 'secondo esordio' montaliano: i 14 testi vengono stampati e distribuiti in più di un'occasione, testimoniando la volontà montaliana di diffondere al di là del privato i propri nuovi *avant-goûts*[190]. Non si tratta certo dell'unica rottura del cosiddetto silenzio poetico: basti pensare, infatti, all'embrione di *Satura*, cioè la *plaquette* in onore delle nozze di Sandra Fagiuoli nel '62. Queste piccole anticipazioni fanno parte dell'abitudine montaliana, ben sperimentata in precedenza, di saggiare le reazioni di pochi intimi e interlocutori privilegiati prima di uscire allo scoperto con una nuova raccolta[191]. La grande differenza fra la piccola edizione per le nozze e il primo gruppo di *Xenia* è però nel legame di continuità che quest'ultima silloge stringe con la produzione successiva. Infatti, dei testi della cosiddetta 'Edizione per le nozze' del '62, in *Satura* ne sopravvive solo uno, *Botta e risposta*. Al contrario, non solo i primi 14 *Xenia* confermeranno la loro presenza nella quarta raccolta, ma daranno avvio a un nuovo modulo poetico. Si pensi, infatti, alla composizione della seconda sezione, speculare alla prima per misura e stile, e alla successiva ripresa più generale della scrittura poetica che sviluppa alcune coordinate di *Xenia*; oltretutto, si sente ancora l'influenza dalla misura numerica: la sezione di *Satura I* conterà difatti proprio 14 componimenti. Tale ripresa si svolgerà all'insegna della continuità cronologica – non vi saranno più momenti di silenzio poetico – e allo stesso tempo della continuità stilistica. Nel 1970, infatti, poco prima della edizione completa di *Satura* in cui sono raccolte entrambe le sezioni di *Xenia* e le due grandi novità (*Satura I* e *II*), Montale aveva nuovamente sondato il terreno diffondendo un'altra *plaquette* (*Altri Xenia*), che corrisponde alla seconda sezione degli *Xenia* di *Satura*[192]. Curiosamente, si assiste a una piccola instabilità che troverà una soluzione definitiva solo con *l'Opera in versi*: si tratta del dodicesimo *xenion* della prima sezione, sostituito con un componimento del maggio '68 (*Il grillo di Strasburgo notturno col suo trapano…*)[193] che rievoca le stesse atmosfere del piccolo canzoniere in omaggio a Mosca. La sostituzione, dovuta

[189] Grignani (1987), pp. 85-115.
[190] Per le varie edizioni e le differenze di composizione cfr. OV, p. 977; per il termine «*avant-goûts*» cfr. *Autointervista* (1971), ora in SMA, pp. 1501-2, cit. p. 1501.
[191] Cfr. Grignani (1987), p. 117, a proposito di SA.
[192] Cfr. OV, p. 977.
[193] Ora nella seconda sezione di SA, penultima posizione.

a un piccolo timore montaliano[194] cadrà solo con l'edizione definitiva, dove il componimento tornerà per volontà dell'autore nella sua più appropriata sede originale.

Questo è pertanto l'arco cronologico (1964-1967) in cui si deve collocare l'elaborazione del piccolo canzoniere funebre per la moglie scomparsa. Le altre – e non poche – poesie a lei dedicate, ma composte negli anni successivi, saranno disseminate all'interno delle nuove raccolte, sempre più diaristiche e apparentemente dispersive. La compattezza del progetto, nella sua composizione e nelle sue scelte poetiche, ne permette una valutazione a sé stante rispetto a *Satura* e qualche *xenion* estravagante sparso nelle raccolte successive. Ciò consente anche di svincolarsi da alcune dichiarazioni montaliane volte a sminuire un'intenzionale progettazione dietro al canzoniere funebre e al rinnovamento poetico che lo accompagna[195]. È pur vero, tuttavia, che l'evento scatenante che ispira la scrittura è senza dubbio la morte, nell'ottobre del '63, della compagna, da poco ufficialmente moglie, Drusilla Tanzi[196]. Com'è ben noto, si trattava di un rapporto tutt'altro che spensierato[197] la cui costanza aveva, dal punto di vista poetico, ostacolato la distanziazione e sublimazione che aveva permesso a tante altre donne, prima di lei, di divenire Muse di Montale. L'improvviso lutto dà avvio a questo processo: se da una parte l'evento biografico induce l'ispirazione, sarà interessante notare come l'architettura del nuovo progetto incorpori le più sentite riflessioni dell'autore, ben esuli dal proprio rapporto con la moglie.

Da Drusilla Tanzi a 'Mosca'

La separazione irreversibile spiega dunque l'ingresso di Drusilla Tanzi nel pantheon poetico delle figure femminili montaliane. Seppur Drusilla appaia come coprotagonista senza nome in molti dei raccontini della *Farfalla di Dinard* – che offrono un piccolo spaccato aneddotico della vita della coppia e del loro rapporto – fino agli *Xenia* la presenza della donna nella poesia di Montale è praticamente inesistente. L'unica eccezione rilevabile è una poesia della *Bufera*, la *Ballata scritta in una clinica*, poesia, che non a caso, nasce in seguito allo scampato pericolo di morte. Drusilla, infatti, colpita da una grave infezione ossea, è ricoverata e trascorre un paio di mesi in una clinica svizzera, passando una lunga convalescenza fasciata da capo a piedi. Certo, anche in questo caso anticipatore non è il pretesto biografico da solo a dar corpo alla poesia: la malattia di Mosca è inserita nelle atmosfere cupe ed apocalittiche della *Bufera*: la malattia, la disgrazia individuale riflette il caso personale di una catastrofe universale[198].

È interessante notare che Montale torni sul tragico episodio proprio negli *Xenia*: *Con astuzia…*, uno degli ultimi componimenti a entrare a far parte del canzoniere.

> Con astuzia,
> uscendo dalle fauci di Mongibello

[194] Cfr. *Montale-Contini*, pp. 227-9 e 231-2, cfr. anche OV, p. 981.
[195] Si vedano soprattutto *La poesia e il resto* (1971), intervista di Raffaello Baldini, ora in SMA, pp. 1704-15 e il ds. riportato in Cremante-Lavezzi-Trotta (2004), p. 29.
[196] Sulle dinamiche del loro rapporto si veda la *Cronologia* in TP e le varie testimonianze epistolarie.
[197] Per una bibliografia sulle testimonianze in merito cfr. Ó Ceallacháin (2001), pp. 182-3; si legga anche *Sera difficile* (FD), ora in PR, pp. 153-4, un racconto del '51 che mette in luce (dalla prospettiva mont., di certo non imparziale) il temperamento burrascoso e impulsivo di Drusilla.
[198] Per la complessa esegesi allegorica della *Ballata* si rimanda ai due commenti di Romolini (2012) e Barile (1999), e alla bibliografia da loro presentata.

o da dentiere di ghiaccio
rivelavi incredibili agnizioni.
Se ne avvide Mangàno, il buon cerusico,
quando, disoccultato, fu il randello
delle camicie nere e ne sorrise.
Così eri: anche sul ciglio del crepaccio
dolcezza e orrore in una sola musica.[199]

Leggendo il testo si osserva come il ricovero perda ogni suo carattere allegorico, e si riduca – apparentemente – al racconto divertito e affettuoso di un aneddoto. Queste considerazioni rientrano nelle direttive che la critica ha da sempre individuato per il rinnovamento poetico successivo alla *Bufera*. Tuttavia, il testo in questione è quello che meglio si presta a comprendere lo statuto della nuova ispirazione. Mettendo da parte le tante osservazioni che possono nascere dal confronto con l'ipotesto, la *Ballata*, ci si vuole soffermare ora su alcuni aspetti funzionali.

Si vedano ad esempio, le due parole legate, nella prima strofe, dal richiamo fonico: l'«astuzia» e le «agnizioni». Sono due termini densi: gran parte della *Bufera* si costruisce sull'attesa di una rivelazione 'religiosa' e l'agnizione, il riconoscimento di una realtà ulteriore e più vera, è tema caro agli *Ossi*. La grande novità è piuttosto in cosa effettivamente si risolve l'agnizione: in una laica «astuzia». In cosa consista l'astuzia viene svelato nella terzina successiva: Montale racconta ellitticamente un aneddoto che risolleva subito l'atmosfera tragico-orfica della prima strofe. Drusilla, durante la convalescenza, si era rivolta al chirurgo che la aveva in cura, tale Mangàno, col falso diminutivo 'manganello'. Sfruttando uno dei tipici suffissi vezzeggiativi dell'italiano, aveva coniato un nomignolo affettuoso e scherzoso, ma che allo stesso tempo coincide col nome dell'arma dello squadrismo fascista[200].

Quello che di per sé poteva rimanere un aneddoto di poco conto, il ricordo di una piccola battuta sdrammatizzante, è però inserito in questo contesto 'agnitivo' in cui la *boutade* assume una portata ben più ampia e significativa. Basti leggere come, con gli ultimi due versi, Montale concluda. Mosca, con la propria ironia sdrammatizzante, non era solo in grado di alleggerire anche un momento davvero difficile, ma riusciva ad esorcizzare tutte le asperità, da quelle biografiche a quello storiche. Nella *Ballata*, infatti, la convalescenza (privata) di Mosca e la liberazione (storica) dal nazifascimo si sovrappongono, facendo riemergere la coppia da un baratro personale e al tempo stesso politico. Tuttavia, scrive ora Montale, «così eri»: non si tratta di una virtù episodica ma di un modo di essere costante che permette a Drusilla la sopravvivenza sul «ciglio del crepaccio». Ancora una volta, il rischio rappresentato dall'«abisso» (così le varianti embrionali)[201] sta per la contingenza storica e quella individuale. L'ironia, facendo convivere in sé «dolcezza e orrore», crea la «musica», il *Leitmotiv* dissonante, che accompagnava la vita troppo presto troncata della Mosca.

Si ritorni, adesso, alla forte pregnanza semantica delle parole utilizzate da Montale: «rivelavi», «agnizioni», «disoccultato». A questo punto lo si può affermare: non senza un'accesa ironia, le parole

[199] *Con astuzia…* (X. 2.5, SA).
[200] Il breve aneddoto narrato, che è quanto si ricava dalla lettura del testo, rischierebbe di cadere nell'autoschediasma se non possedessimo una breve conferma d'autore nel celebre *Commento a se stesso* [Questionario di Silvio Guarnieri e lettere di Montale a Guarnieri, 1975-77], ora in SMA, pp. 1503-28 (per i riferimenti filologico-bibliografici cfr. SMA, pp. 1914-22): «"disoccultato": Mosca amava deformare i nomi. Nel nome Mangàno si celava «manganello», e con questo nomignolo Mosca chiamava il "buon cerusico"» (p. 1522).
[201] OV, p. 974.

rimandano alla rivelazione orfica. Si tratta di un tema assai presente nella lirica del primo Montale, quello degli *Ossi*, il Montale che in *Forse un mattino…* intravede in un istante epifanico il «segreto» dietro al velo oscurante della contingenza. Eppure, il 'disoccultare' la vera essenza dietro al nome di un chirurgo si risolve in ben poca cosa: l'*interpretatio nominis* associa in modo del tutto arbitrario due referenti (un chirurgo di nome Mangàno e il «randello / delle camicie nere») che nulla hanno a che vedere l'uno con l'altro. In effetti, l'«agnizione» rimanda al tipico espediente drammaturgico (l'ἀναγνώρισις) della commedia antica in cui in un sol momento si risolve tutto l'intreccio con un'identificazione fino ad allora sfuggita. Dunque, più che un riconoscimento vero e proprio di una realtà ulteriore, il termine è attinto dal lessico drammaturgico, a significare lo statuto di 'farsa' che connota l'intero episodio. Eppure, il momento farsesco ha una dignità ontologica molto forte, se si considera che Montale vi assegna un valore universale. Seppur nella cornice ironica, della farsa (che è per Montale la condizione dell'uomo contemporaneo)[202], l'accostamento liberatorio fra il «Mangàno» e il 'manganello' non è solo legittimo ma fondamentale per proseguire indenni la 'recita'.

Giova a questo punto ricordarsi delle riflessioni teoriche che hanno accompagnato negli ultimi anni il pensiero montaliano. Nella perdita del significato delle cose, restano, com'è evidente, solo le parole che le identificano[203]. La parola, lo strumento poetico per eccellenza, è purtroppo «qualche cosa che approssima ma non tocca», come scriverà anni dopo in una riflessione sul proprio «canzoniere d'amore»[204]. Se *nomina nuda tenemus*, tanto vale, sembra il suggerimento di Mosca, indagare la realtà attraverso l'analisi del linguaggio, e tale analisi, sempre seguendo le indicazioni della donna insetto, è una decriptazione che agisce sul livello del significante. È vero che tale relativismo del significato è denunciato consapevolmente dalle riflessioni in prosa di Montale, tuttavia, non si è certo ancora al livello davvero estremo. Che la poesia montaliana sia solo a una fase iniziale ed embrionale di questo nuovo procedimento gnoseologico lo attesta il pudore che il poeta ha nell'esibizione del gioco di parole, una reticenza simile a quella che esporrà tre anni dopo in *Le rime*[205]. Infatti, il termine 'manganello', che avrebbe svelato apertamente il gioco di parole, viene sostituito a partire della terza redazione dal rimante «randello», che suggerisce ma non confessa letteralmente l'*interpretatio nominis* di Mosca, lasciando all'«astuzia» del lettore la decriptazione del piccolo enigma.

Anche «astuzia», alla luce dell'esame delle varianti, risulta un termine chiave. Va a sostituire, difatti, le varie espressioni che insistono sull'irrazionalità della creazione del nomignolo, connotandola al contrario in senso positivo: «*È matta*» > *Avevi i tuoi sortilegi* (variante: *Non ti serviva una bacchetta magica*) > *Nel delirio* > *Con astuzia* (variante: *Con arguzia*)[206]. La follia dell'essere «matta» o del «delirio» della febbricitante, passando per la 'magia' che conferiva a Mosca dei poteri sovrannaturali certo inadatti ai suoi piccoli prodigi terreni, lascia il suo posto alla virtù tutta umana dell'astuzia. Tale astuzia verbale acquista una pregnanza importantissima soprattutto col confronto con l'uso del termine che Montale farà in una poesia più tarda. Si tratta di *La lingua di Dio*, fra i testi

[202] «È molto triste per i superstiti individui che l'arte moderna, nata come tragedia, si sia trasformata in commedia o in farsa» da *Dal museo alla vita* (ADF), 27 settembre 1964, ora in SMA, pp. 358-60, cit. p. 360.
[203] *Il mercato del nulla* (ADF), 10 ottobre 1961, ora in SMA, pp. 265-9.
[204] Cfr. *Domande senza risposta* (QQ), vv. 2 e 22.
[205] Lo *xenion* è datato al '67, *Le rime* (SA) al '70.
[206] Sono ovviamente tralasciate qui le piccole varianti formali.

dei *Diari* uno dei più ricchi di riferimenti culturali[207] e allo stesso tempo importante momento di riflessione metalinguistica. Tale riflessione si conclude con la gnome:

> […] Il linguaggio,
> sia nulla o non lo sia,
> ha le sue astuzie.[208]

Sono molti e interessanti i riferimenti incrociati delle occorrenze del «richly ambivalent term»[209], usato da Montale anche in senso negativo (basti pensare, sempre nei *Diari*, all'«astuzia» di Pasolini-Malvolio)[210]. Tuttavia, né l'uno né l'altro commentatore della lirica dei *Diari* mettono in luce il legame tra le «astuzie» del linguaggio e l'«astuzia» verbale di Mosca. La forte valenza che Montale dà al termine è anche attestata dalla sua posizione isolata: il sintagma «con astuzia» fa da solo verso, l'unico tanto breve in un andamento pressoché endecasillabico. Inoltre, è il verso incipitario e perdipiù stringe un tenue legame fonico con l'«agnizione» che chiude la quartina[211], sfruttando proprio i piccoli espedienti di gioco linguistico sul significante di cui Mosca si fa portatrice.

Certo, è ancora presto per leggere il bisticcio verbale di Mosca alla luce dell'analisi decostruttiva del linguaggio pienamente in atto nel *Diario* e nel *Quaderno di quattro anni*, tuttavia si coglie quanto il suggerimento di Mosca sia fondamentale proprio rilevando la sua notevolissima eco successiva. Il *calembour* non è ancora indice di una totale scepsi linguistica, ma indica a Montale la strada che percorrerà di lì in avanti: l'uso dell'ironia, della sovrapposizione del significante e dei linguaggi come strumento demistificante di conoscenza razionalistica.

L'abitudine di Mosca di esorcizzare una situazione, rivelandone un al di là nascosto in un'ironica doppia lettura dello strato superficiale delle cose, non è il solo lascito della moglie al marito rintracciabile in questo *xenion*. L'ironia sta spesso nel paradosso, cioè nell'accostamento impossibile e imprevedibile fra dei termini che violano la «contradizion che no 'l consente». L'ironia, sempre come lascito di Mosca, si realizza dunque nella convivenza fra le antitesi, resa sempre possibile dal relativismo artistico, etico e linguistico che Montale individua nella propria contemporaneità. Si tratta della società dell'«ossimoro permanente» tanto denunciata nella propria prosa e bollata con questo efficace sintagma nella celebre *Lettera a Malvolio*[212]. Mosca ne era maestra e a differenza di Clizia, ago della bussola che indica la verticalità dell'esistenza, era in grado di orientare Montale nell'orizzontalità della vita. Tale orientamento ossimorico si realizza nella *coincidentia oppositorum*, motivo che accompagnerà la riflessione montaliana della vecchiaia con assidua continuità[213]. Con «lo scoppio delle [s]ue risate»[214] Mosca fa coincidere, sull'orlo del baratro individuale e storico, la «dolcezza», l'amabilità della sua persona, con l'«orrore» appena vissuto.

---

[207] Per la cui individuazione si rimanda alle preziose introduzioni di Ricci (2005), pp. 131-5 e Gezzi (2010), pp. 138-40.
[208] *La lingua di Dio* (D), vv. 9-11.
[209] Come rileva West (1980), p. 132.
[210] Cfr. Ricci (2005), p. 134 e Gezzi (2010), p. 142.
[211] Alla luce di questa analisi sembra più importante il legame fra «astuzia : agnizione» che l'assonanza «astuzia : musica» rilevata da Ó Ceallacháin (2001), p. 47; tanto più se si considera che la parola «musica» è inserita piuttosto in una triade di quasi rime dagli estremi sdruccioli: «cerusico : sorrise : musica»; benché lontani, anche tutti i versi rimanenti sono in rima, oltretutto perfetta: «Mongibello : randello», «ghiaccio : crepaccio».
[212] *Lettera a Malvolio* (D), v. 19.
[213] Cfr. Mengaldo (1975), pp. 318-58.
[214] *Ricordare il tuo pianto (il mio era doppio)…* (X. 1.11, SA), v. 2; un'interessante comparazione tra il riso di Mosca e quello 'divino' della giovanile Esterina degli OS in Lonardi (1980), pp. 192-3.

L'aspetto innovativo è che Mosca stessa incarna concretamente la virtù di cui è messaggera. Da una parte, infatti, è lei stessa personaggio della 'farsa' umana della realtà, trasposta qui in poesia, dall'altra è lei portatrice di quel filtro gnoseologico (e – si vedrà – del linguaggio che vi si associa) che diventa il nuovo procedimento poetico montaliano.

Mosca e il superamento del silenzio

Quel che si è voluto dimostrare è che Mosca, oltre a essere destinataria della lirica, diventa portatrice di un nuovo schema interpretativo della realtà che tiene conto delle riflessioni montaliane dell'ultimo decennio. Pertanto, si suggerisce di accentrare tutte le direttive che la critica ha giustamente individuato nel rinnovamento poetico portato dagli *Xenia* nella nascita di questo vero e proprio personaggio letterario. Sui caratteri di questo personaggio negli *Xenia* ha insistito molta bibliografia montaliana[215], resta da verificare allora come essi possano rispondere ai dubbi che hanno finora spinto il poeta al silenzio.

Si è già accennato al fatto che uno dei *topoi* particolarmente produttivi individuabili nella riflessione di *Auto da fé* è la contiguità ormai inscindibile fra realtà e spettacolo. In questa condizione esistenziale, sociale e artistica Mosca sembra indicare due linee di sopravvivenza[216]. Si badi bene che si tratta di sopravvivenza, non di vita vera e propria – altro motivo insistente nella tarda produzione montaliana. È evidentemente forte la connotazione anti-cliziana di quest'arte quotidiana di sopravvivenza: si legga in questo senso l'*incipit* di *A C.* nel *Diario del '71*.

> Tentammo un giorno di trovare un modus
> moriendi che non fosse il suicidio
> né la sopravvivenza. […][217]

Risulta chiaro, dunque, che nell'immaginario montaliano Clizia rappresenta quel tentativo naufragato di trovare un'alternativa alla mera sopravvivenza (o all'autoeliminazione). L'eredità di Mosca, per converso, è la terza via, dapprima tragicamente accettata davanti alla propria incapacità di scelta – il «delirio d'immobilità» montaliano, emblema di una rinuncia sofferta – poi eletta a *modus vivendi-moriendi*. Montale stesso, infatti, nel chiudere questa poesia, tutta giocata sulle antitesi[218], contrappone velatamente Mosca a Clizia. Una volta ricordato che ai due, soprattutto a Montale, mancò il coraggio di prendere l'iniziativa rivoluzionaria, conclude:

> […] le ore incalzavano,
> a te bastò l'orgoglio, a me la nicchia
> dell'imbeccatore.[219]

[215] A partire da Carpi (1971), pp. 138-41, Forti (1985), *passim*, Luperini (1986), pp. 217-23, Vigorelli (1989), pp. 186-90, Baldissone (1996), pp. 65-70, Ó Ceallacháin (2001), pp. 19-52, Giusti (2009).
[216] Su questa necessità di sopravvivenza, cfr. la preziosa sintesi di Luperini (1986), pp. 198-9.
[217] *A C.* (D), vv. 1-3.
[218] Così l'esegesi di Ricci (2005), pp. 45-50.
[219] *A C.* (D), vv. 8-10.

Montale si autocondanna, infine, alla «buca / del suggeritore» teatrale, come le varianti scartate ci permettono di parafrasare[220]. L'explicit, al tempo stesso, offre altri spunti interessanti da decriptare. Il primo è il lampante riferimento, ancora una volta, alla metafora della vita come commedia, o meglio farsa. Oltretutto, la menzione della presenza di un suggeritore non eleva certo il livello di questa presunta rappresentazione[221]. Tra le possibili interpretazioni dell'immagine finale, ce n'è una che vede coinvolta Mosca: «la *nicchia* starebbe per la quiete domestica e abitudinaria, infine vittoriosa sull'avventura»[222]. Quest'esegesi si appoggia soprattutto sull'evidenza biografica del pesante condizionamento che Drusilla ebbe nel tentare di ostacolare la relazione fra il compagno e la studiosa americana. A confermare questa esegesi potrebbe giovare il raffronto con la «nicchia» che il poeta, due anni prima la composizione di *A C.*, ha dichiarato di essersi scavato: Barile ha rinvenuto in due occasioni molto ravvicinate, nell'estate del 1969, l'uso di questa parola[223].

Pertanto, per destreggiarsi nella 'farsa umana', Montale dalla propria «nicchia» sceglie (o accetta nella non scelta) di seguire le indicazioni di Mosca[224]. Una farsa che il poeta decide di mettere in scena nei propri versi a partire dagli *Xenia*: si pensi ai numerosi testi dialogici, presenti soprattutto nella seconda sezione. Nella *coincidentia oppositorum* che orchestra la *Regula* di Mosca, di fronte a questa farsa sono possibili due alternative complementari: il viverci dentro e la sua demistificazione.

È ben noto come Montale sintetizzi questa attitudine della donna con l'immagine del suo «radar di pipistrello», altro animale ipovedente (ma dotato, per l'appunto, di una vista 'altra')[225]. Questa metafora permette di verificare come la costruzione del personaggio Mosca, portatrice di questo insieme valoriale, è interamente postuma. Infatti, nella *Farfalla di Dinard* è presente un raccontino che ha come protagonisti Montale e la sua compagna, alle prese con la visita notturna di un pipistrello nella loro camera d'albergo[226]. Non è ravvisabile alcun tipo di affinità tra la donna e l'animale, che il protagonista assimila piuttosto alla figura paterna. L'unico tratto veramente afferente alla Mosca degli *Xenia* è nelle ultime righe del racconto:

> […] poi ricordandosi di colpo che, pochi anni prima, la curiosità di assistere al *Pipistrello* di Strauss l'aveva salvata dalla morte, dalla bomba che aveva distrutta la sua casa, ebbe un altro scatto e si gettò perdutamente sull'ammasso delle coperte con un riso lungo e convulso.[227]

Si possono riconoscere, infatti, le risate improvvise e travolgenti che mescolano l'«orrore» di aver scampato la morte e «dolcezza» del riso, «in una sola musica», tramite un'agnizione fulminante che unisce due diversi oggetti solo in base alla comunanza di nome (un animale e un'opera lirica). Tuttavia, in tale riso liberatorio non sembra ancora opportuno poterci intendere quel valore demistificatorio che anni dopo assocerà Mosca al «senso infallibile» dell'animale notturno. Col

---

[220] OV, p. 1055.

[221] Gezzi (2010), p. 35, vede il riferimento alla 'farsa umana' nell'*incipit* ironico, tuttavia il riferimento appare evidente piuttosto nella conclusione del componimento; lo scenario presentato potrebbe alludere allo 'sdoppiamento' tra Cyrano e Christian nella celebre *pièce* di Rostand.

[222] Gezzi (2010), p. 37.

[223] Cfr. Barile (2017), pp. 33-4.

[224] Su come il *personaggio* Mosca assommi una serie di proiezioni di Montale stesso, cfr. Giusti (2009), pp. 244-52.

[225] *Non ho mai capito se io fossi…* (X. 1.5, SA), vv. 4-6.

[226] *Il pipistrello* (FD), ora in PR, pp. 133-8; il racconto era apparso originariamente sul «Corriere della Sera» il 19 ottobre 1948, poi incluso nella seconda edizione di FD (1960); per un'esegesi del racconto cfr. Scaffai 2008, pp. 159-66, (nn. alle pp. 453-4).

[227] PR, p. 138.

racconto, a testimoniare che il valore morale del riso della donna è un'acquisizione postuma, si è ancora al ritratto bozzettistico.

La lingua di Mosca

Un aspetto centrale nella ripresa della scrittura poetica, finora intenzionalmente accantonato, è quello linguistico. Il rinnovamento linguistico-stilistico, ancor più che quello contenutistico, è naturalmente l'elemento innovativo che più è saltato all'occhio e di conseguenza è tra i più commentati e indagati dagli esegeti. Se una certa prosasticità ed escursione nei vari registri della lingua è una caratteristica del plurilinguismo montaliano (soprattutto, sotto due segni diversi, negli *Ossi* e nella *Bufera*), occorre innanzitutto comprendere in cosa questa nuova 'prosasticità' consista. Da una parte abbiamo l'evidente dato linguistico: il lessico che si attualizza e non rifiuta termini tecnici della modernità («radar», «telescrivente», «telefono», «antibiotici», ecc.)[228] spesso afferenti alla banale vita di tutti i giorni («lo sgabuzzino», «l'infilascarpe», le «cianfrusaglie» ecc.)[229] e colloquiali («zimbello», «il guardaroba» ecc.) [230], addirittura gergali («il blabla»)[231], semidialettali (il «Canalazzo» per il 'Canal grande')[232] o stranieri (il «pedigree», «il pack di mobili»)[233]. Sopravvivono espressioni dotte («limo dei neòteroi», «il buon cerusico», i «massimi / lusitani», «il dagherròtipo», ecc.)[234], ma con l'intento ironico tipico dell'umorismo colto. Si realizzano, soprattutto, accostamenti inediti tra aggettivi e sostantivi creando *iuncturae* di notevole creatività verbale, ma senza dubbio legate alla sfera della vivace oralità dell'uomo di lettere. Si pensi alla «bibbia sfasciata», ai «clienti spaiati», all'«occhiuto omissis», alla «bimba scarruffata», alle «mortifere / maleodoranti prefiche»[235] fra le tante[236].

Restringendo il campo ai componimenti presi in esame, ci si potrebbe chiedere quale sia la differenza allora tra la presenza di una «sveglia / col fosforo»[237] nella già citata *Ballata scritta in una clinica*, e una delle varie «cianfrusaglie» presenti negli *Xenia*, relative soprattutto alla sfera tecnologica. Questi oggetti, nota Blasucci, che Montale era riuscito a far entrare progressivamente nella 'lirica alta' italiana, tradizionalmente refrattaria ad accoglierli, con gli *Xenia* perdono il loro

---

[228] Cfr. rispettivamente: *Non ho mai capito se io fossi…* (X. 1.5, SA), v. 11; *La tua parola così stenta e imprudente…* (X. 1.8, SA), v. 5; *Ascoltare era il solo tuo modo di vedere…* (X. 1.9, SA), v. 2; *La primavera sbuca col suo passo di talpa…* (X. 1.12, SA), v. 2.

[229] Cfr. rispettivamente, *Al Saint James di Parigi dovrò chiedere…* (X. 1.3, SA), v. 6; *L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe…* (X. 2.3, SA), v. 1; *L'alluvione ha sommerso il pack di mobili…* (X. 2.14, SA), v. 10.

[230] Cfr. rispettivamente: *Non ho mai capito se io fossi…* (X. 1.5, SA), v. 8; *«Pregava?». «Sì, pregava Sant'Antonio…»* (X. 1.10, SA), v. 4.

[231] Cfr. *Non ho mai capito se io fossi…* (X. 1.5, SA), v. 5.

[232] Cfr. *L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe…* (X. 2.3, SA), v. 8.

[233] Cfr. rispettivamente, *Ho appeso nella mia stanza il dagherròtipo…* (X. 2.13, SA), v. 4; *L'alluvione ha sommerso il pack di mobili…* (X. 2.14, SA), v. 1.

[234] Cfr. rispettivamente: *Non hai pensato mai di lasciar traccia…* (X. 1.6, SA), v. 7 (per Castellana [2009], p. 33, allusione polemica ai *Novissimi*); *Con astuzia…* (X. 2.5, SA), v. 5; *Dopo lunghe ricerche…* (X. 2.10, SA), vv. 7-8; *Ho appeso nella mia stanza il dagherròtipo…* (X. 2.13, SA), v. 1 (termine gozzaniano, nota Castellana [2009], p. 73).

[235] Cfr. rispettivamente: *Senza occhiali né antenne…* (X. 1.2, SA), v. 4; *Al Saint James di Parigi dovrò chiedere…* (X. 1.3, SA), v. 3; *La primavera sbuca col suo passo di talpa…* (X. 1.12, SA), v. 4; *Tuo fratello morì giovane; tu eri…* (X. 1.13, SA), v. 4; *Le monache e le vedove, mortifere…* (X. 2.9, SA), vv. 1-2.

[236] Per spogli più completi, cfr. i lavori fondamentali sulla lingua mont. di Mengaldo (1975), Coletti (1996), Blasucci (2002), pp. 15-70, corredate da analisi di più ampio respiro sul tema linguistico.

[237] *Ballata scritta in una clinica* (BU), vv. 34-5.

valore evocativo e riacquistano legittimità poetica solo in virtù del loro «avallo 'comico'»[238]. Pertanto, la scelta di registro lessicale operata in *Xenia* realizzerebbe un passo indietro, con il recupero della lezione crepuscolare. Tuttavia, senza contestare il filone comico presente negli *Xenia*, poi evidentissimo in *Satura*, lo stesso recupero può essere visto anche da un punto di vista leggermente diverso.

È innegabile che negli *Xenia*, la grande differenza non sta ancora tanto nella frequenza – seppur notevole – in cui questi oggetti 'prosaici' compaiono, ma piuttosto nel contesto in cui queste espressioni prosastiche e orali sono inserite. Non si tratta, infatti, di un variegato stile sublime che tocca ogni aspetto del grande affresco della realtà e della sua interpretazione[239], ma di un *sermo humilis* atto a descrivere una serie di situazioni che sono, e vogliono rimanere, umili. Per comprendere questo punto di vista occorre tornare alle acute parole con cui Contini aveva descritto sul loro nascere gli *Xenia*: «realtà quotidiana fulminata in un linguaggio quotidiano»[240]. Il grande cambiamento di prospettiva sta nel fatto che ricordi, aneddoti, pensieri, piccoli paradossi sono circostanze raccontate in loro stesse e non devono essere straniate in un linguaggio alienante o sublimante. Il linguaggio rispecchia la rivoluzione copernicana apportata da Mosca: il significato nella concretezza stessa, nelle cose stesse (di qui la già notata attenzione al significante) e non nella loro metafisicità[241]. Tale spostamento risolve la «necessità di realismo, sebbene questa parola sia oggi un po' sospetta» alla quale è associato inevitabilmente «un nuovo linguaggio che si discost[i] da quello tradizionale»[242] che Montale, forse retrospettivamente, afferma di aver avuto. Sotto questa luce, non è tanto l'ironia, il comico, a permettere la prosasticità, ma ironia e concretezza stesse sono un lascito inscindibile di Mosca, al quale corrisponde un ben preciso *sermo humilis*, strumento di rinnovamento poetico ed *escamotage* necessario per uscire dal silenzio a cui il *bavardage* contemporaneo condanna.

È stato ben appurato, però, che tale prosasticità verticalizzata non elimina il verso tradizionale e che la cura estrema agli aspetti formali e retorici, diviene macroscopica nel corso di questo gioco 'a carte scoperte' sul significante poetico. L'attenzione critica[243] rivolta alla metrica di *Satura*, e particolare sugli *Xenia*, ha dimostrato esattamente quanto la testura metrica tenga saldamente nonostante l'apparenza prosastica dei versi; essa si nasconde nell'apparente scorrevolezza del dettato.

La poesia inclusiva e il *Lessico famigliare*

È ormai ben chiaro come Mosca sia la chiave di lettura per comprendere le ragioni del 'nuovo cominciamento' montaliano. Il personaggio incarna, infatti, una maschera teatrale ideale che permette di sopravvivere ai propri tempi, e allo stesso tempo porta con sé una lingua poetica in grado di descriverli senza far torto all'idea di crisi dell'arte e società che Montale ha elaborato. Da *Satura* in poi, la risata demistificatoria di Mosca può essere estesa al resto della realtà, e con essa il

[238] Blasucci (2002), pp. 64-8, cit. p. 68.
[239] Ciò che M. chiama «gli alti e bassi della lirica tradizionalmente *alta*», da *Il Montale di «Satura»*, intervista di Mario Miccinesi (1971), ora in SMA, pp. 1702-3, cit. p. 1702-3.
[240] Contini (1968), p. 814.
[241] Un suggerimento per una simile lettura può esser ravvisato in Agosti (1972), pp. 193-4.
[242] Da *«Satura» di Eugenio Montale*, intervista di Maria Corti del 1971 (ora in SMA, pp. 1699-701, cit. p. 1700).
[243] Conclusioni a cui giunge Barbierato (1989), pp. 88-99.

linguaggio che l'accompagna: arma che mima ciò che demistifica, una sorta di «cavallo di Troia» linguistico – come lo definisce Jacomuzzi sulla scorta di una metafora montaliana[244].

Restano, infine, da individuare i modelli e le fonti che hanno guidato Montale in questa transizione dal silenzio alla nuova e originale versificazione. Se tale pista di indagine è stata estremamente battuta, si vuole di offrire in questa sede un contributo in cui confluiscono due acquisizioni recenti, e in parte delineate proprio in questo articolo. Ci si riferisce, innanzitutto, alla prospettiva della ripresa della scrittura centrata attorno alla creazione del personaggio di Mosca, ipotesi su cui si è voluto costruire il ragionamento fino a qui portato avanti. Secondariamente, si approfondirà il ruolo di una fonte in prosa, il *Lessico famigliare*, non solo nella creazione del personaggio nato da Drusilla (come è stato già ampiamente dimostrato). Si vedrà, infatti, come il libro stesso, in virtù di alcuni suoi pregi stilistici e di determinate riflessioni in esso contenute, stimoli Montale a superare le proprie posizioni critiche verso una poesia colloquiale e prosastica.

Il primo modello a cui si deve guardare è ovviamente Montale stesso: la rottura tonale e tematica col passato non esclude certo una continuità con l'opera precedente. Una delle continuità più lampanti, è la continuazione della discesa prosastica dei *Madrigali privati*. Occorre ricordare, però, che tale discesa è sostenuta ancora dalla ricerca di una lirica alta. Tornando più indietro, si può instaurare un parallelo tra il nuovo *sermo humilis* che interrompe due lustri di silenzio poetico la prosasticità giovanile[245]. Tuttavia, le tendenze prosastiche degli *Ossi*[246] si rifanno a linea ben precisa: Montale vuole ritagliarsi una voce originale che superi l'esperienza crepuscolare (soprattutto gozzaniana e govoniana)[247] e che riesca a trovare uno spazio autonomo, seppur con tutte le difficoltà legate al «balbo parlare»[248] cui è relegata[249]. Inoltre, il linguaggio che aveva preso forma da questo innovativo esperimento non rifiutava, secondo lo sguardo di Montale stesso, lo stile alto, l'*ore rotundo*. Si può, infine, pensare anche all'esperienza prosastica l'esperienza prosastica dei raccontini della *Farfalla* – e in generale, della prosa giornalistica. Tuttavia, non bisogna sottolineare eccessivamente l'eredità di quelle prose che sono legate piuttosto, come ha dimostrato Segre[250], alle atmosfere della *Bufera*. Si può riassumere dicendo una continuità interna esiste, ma le spinte rinnovatrici della poesia provengono da altrove.

Per rintracciare queste fonti esterne vengono in aiuto le numerose testimonianze in prosa in cui Montale discute della questione dell'abbassamento stilistico della poesia contemporanea. La più celebre e di queste, e tra le più citate, consiste in un articolo in cui Montale recensisce vari volumi sul sonetto italiano[251]. In conclusione al proprio articolo, come spesso avviene nei procedimenti argomentativi montaliani, l'autore espone un paradosso da cui ricavare un'interpretazione sul presente.

---

[244] Cfr. Jacomuzzi (1978), pp. 165-73.

[245] Cfr. Luperini (1986), p. 205.

[246] Cfr. a tal proposito la dichiarazione di M. stesso: «nella mia poesia può esserci una dialettica musicale poesia-prosa: o meglio, c'è stata inizialmente [*scil*. in OS], poi ha prevalso un tono più distaccato dal livello prosastico [*scil*. in OC e in BU]. Domani… non so» (*Dialogo con Montale sulla poesia* (1960), ora in SMA, pp. 1601-10, cit. pp. 1607-8.

[247] Cfr. Blasucci (2002), pp. 15-47.

[248] *Potessi almeno costringere…* (*Mediterraneo*, 8, OS), v. 5.

[249] Cfr. su questa linea Jacomuzzi (1978), pp. 14-33, Bàrberi Squarotti (1982); cfr. anche quanto scrive M. nel 1925 con *Stile e tradizione* (poi in ADF, ora in SMA, pp. 9-14), per i confronti con l''afasia' successiva, cfr. Jacomuzzi (1978), pp. 146-73 e Ott (2006), pp. 87-98.

[250] Segre (2008), pp. V-XXIII.

[251] Per riferimenti bibliografici cfr. SM, p. 3296.

> Qualcuno ci chiederà se la forma del sonetto potrà un giorno rinascere dalle ceneri. Questo potrebbe avvenire, in casi isolati, qualora la poesia si fosse totalmente livellata alla prosa. Sarebbe un effetto di reazione, con l'immancabile e ben giustificato ritorno alle torri di avorio. Ma è ipotesi quanto mai incerta. È vero che la poesia d'oggi insegue la prosa, ma la prosa ha molti modi per sfuggirla, rifugiandosi sempre più in basso. Sempreché parole come prosa e poesia abbiano un senso per un'umanità futura, che potrebbe benissimo fare a meno di simili superfluità…[252]

In virtù soprattutto del colpo di coda con cui Montale termina la sua riflessione, si è ancora autorizzati a leggere, seppur nelle sue tinte pessimistiche, la massima dignità che il poeta conferisce al proprio strumento: la parola (con una certa cautela: non si muove certo fra «piante / dai nomi poco usati»)[253]. La poesia, in parallelo a un fenomeno linguistico più generale – lo sfruttamento commerciale e triviale di un linguaggio sempre più logoro – si rifugia nella prosa; tuttavia la prosa stessa, vittima di un'analoga discesa rasoterra, riesce a mantenere proporzionalmente le distanze. Qualche anno più tardi, Montale riaffronta la questione in un articolo in cui non risparmia il proprio giudizio negativo nei confronti di questa nuova poesia pedestre. Si legga quanto scrive in un articolo del 1964 dall'emblematico titolo di *Poesia inclusiva*:

> Fino a una ventina d'anni or sono la poesia si distingueva dalla prosa per l'impiego di un linguaggio «poetico» (che poteva essere anche prosastico, ma in particolare accezione), per l'uso di strutture metriche visibili a occhio nudo (il verso, la strofa, il polimetro) ed anche per l'esclusione di contenuti che si ritenevano più adatti al trattamento prosastico. La lirica escludeva la prosa proprio per questo: eleggendo contenuti privilegiati, che potevano anche essere convenzionali, e tentando di trascenderli e renderli personali imprimendo ad essi il suggello dell'arte.[254]

Che la posizione montaliana sia conservatrice è chiaro già dal fatto che adoperi una distinzione classica (basata su forma e contenuto) nella selezione di ciò che è lirica e ciò che prosa. Questa linea inclusiva è illustre: si pensi ad alcuni padri nobili individuati da Montale: Dante, Browning, Pound. Tuttavia, nei nuovi poeti inclusivi nota una generale tendenza stilistica:

> La loro musica, però, quasi non si distingue più da quella della prosa; il verso è sostituito dalla riga, che con i suoi molti «a capo» mantiene l'illusione ottica del verso.[255]

Se questa musicalità prosaica che segue il «metronomo interiore»[256] è la diffusa attitudine tonale, quanto ai contenuti Montale individua nella 'poesia inclusiva' proprio quello che sarà l'oggetto della propria poesia trenodica:

> E tutti si distinguono per la straordinaria privatezza (*privacy*) dei loro contenuti. Esprimono l'aspetto fenomenologico del loro esser uomini «in situazione» (anagrafica, temporale e strettamente individuale).[257]

---

[252] *Poesia d'altri tempi*, uscito sul «Corriere della Sera» il 5 marzo 1958, ora in SM, pp. 2119-25, cit. p. 2125.
[253] *I limoni* (OS), vv. 2-3.
[254] *Poesia inclusiva*, uscito sul «Corriere della Sera» il 21 giugno 1964, ora in SM, pp. 2631-3, cit. p. 2631.
[255] SM, p. 2632.
[256] SM, p. 2632.
[257] SM, p. 2632.

Eppure, Montale non vede di buon occhio questo ripiegamento nel privato che si può interpretare, comparando questo passo con la critica all'individualismo estetizzante delle masse denunciata l'anno prima in *Sul filo della corrente*[258], come un'incapacità dell'arte a superare gli errori dell'uomo comune. Di conseguenza, in questa condizione umana e sociale in cui si perde la distinzione fra universale e privato, o meglio, in cui il privato non può che rappresentare sé stesso senza universalizzarsi, ecco crollare la distinzione canonica fra prosa e poesia, col netto guadagno della prima:

> Mentre la poesia si fa prosa, il romanzo tenta di liberarsi delle sue impalcature e aspira alla condizione di prosaicissima poesia. […] Se la poesia – non importa se in prosa o in verso – avrà ancora un avvenire il suo scopo non potrà esser questo; e nemmeno potrà esser la descrizione dell'angoscia del signor X, abitante in via Y, numero di telefono Z, alle ore 16.45 del 18 luglio dell'anno 19…[259]

Curiosamente, non si riesce a non vedere in questa linea direzionale della poesia inclusiva il progetto degli *Xenia*, che proprio a tale altezza cronologica stava vedendo timidamente la luce. Il progetto, ancora allo stato larvale, prenderà proprio questa direzione: la scelta poetica montaliana appare non poco incoerente rispetto all'opinione appena riportata[260]. Eppure, parallelamente sta venendo alla luce un progetto poetico che si muove in questa direzione di inclusività e privatismo. Per giustificare la contraddizione fra la stroncatura di una poesia troppo inclusiva e l'elaborazione degli *Xenia*, occorre tornare ad alcuni fattori che animano gli *Xenia*. Il primo è il motivo teatrale che permea le due sezioni e che poi si protrarrà nel resto della produzione tarda come fondamentale cifra stilistica: le *nugae* messe in versi acquisiscono legittimità in quanto rappresentazioni fenomeniche dell'«immane farsa umana»[261]. Le opinioni – sotto forma spesso di fulminee riflessioni –, gli aneddoti e i ricordi, trovano difatti spazio in poesia proprio grazie alla loro rappresentazione sulla scena. Montale, *a posteriori*, darà una fornirà una nuova definizione di poesia, che elimina la contraddizione. La poesia, scriverà infatti Montale ad Asor Rosa, «*sta* come una pietra / o un granello di sabbia»[262]. È una dichiarazione di aspazialità e atemporalità: si tratta di due elementi naturali, granitici e antitetici per misura spaziale (l'una grande, l'altro insignificantemente piccolo) e temporale (dalla millenaria erosione della pietra nasce infine il granello di sabbia)[263]. Non può esistere una poesia sociale e una privata quando si tratta – la discussione sul «privatismo in poesia» è, infatti, il pretesto compositivo della lirica – di due prospettive della stessa granitica realtà fenomenica. Si è tutti indistintamente, sembra suggerire Montale, immobili oggetti di scena[264] e la poesia (con questo suo spirito teatrale) è al tempo stesso uno di questi e sua rappresentazione. Il secondo fattore è la considerazione stessa che Montale ha di questo rinnovato modo di far poesia:

---

[258] *Sul filo della corrente* (ADF), ora in SMA, pp. 275-9.

[259] SM, p. 2633.

[260] Un'analisi delle critiche mont. alla poesia 'troppo' inclusiva, cfr. Mazzoni (2002), pp. 65-76; per Mazzoni (2002), pp. 90-102, la svolta (cioè l'accettazione della poesia inclusiva) arriva radicalmente nel '68, si tenta qui di mostrare, invece, una maggiore gradualità nella transizione, grazie all'esperienza del canzoniere funebre.

[261] Cfr. *L'immane farsa umana…* (QQ), v. 1.

[262] *Asor* (D), vv. 10-1.

[263] Cfr. anche sull'impossibilità di una temporalità nell'ispirazione *La poesia* (parte I, SA), vv. 1-3: «L'angosciante questione / se sia a freddo o a caldo l'ispirazione / non appartiene alla scienza termica»; l'identificazione dell'uomo come pietra erosa dalla contingenza è un *topos* primonovecentesco: si pensi, come esempi emblematici, a *I fiumi* di Ungaretti (vv. 13-5) e ai «ciottoli» di *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale…* (*Mediterraneo*, 7, OS, v. 1-2).

[264] Cfr. *Qui e là* (SA).

non, appunto, poesia vera e propria, che ormai l'arte coeva nega alle possibilità dell'artista, ma fattura di versi: l'artigiano versificatore può, quindi, raffigurare con la propria umile tecnica anche i minimi bozzetti di vita quotidiana[265]. Si tratta, però, di elaborazioni successive.

È la lettura di alcuni esempi di pregevole 'poesia inclusiva' che permette a Montale di ammorbidire, a metà degli anni '60 (in piena composizione degli *Xenia*), le critiche fatte nel '64. Si può osservare esemplarmente in una recensione agli *Strumenti umani* di Sereni[266], può essere senza dubbio letta autoreferenzialmente come manifesto di poetica. Riguardo alla nuova tessitura prosastica scrive:

> […] il verso tradizionale sopravvive, anche se la libera alternanza dei vari metri e il gusto di volute ipermetrie permette al poeta di adeguarsi a quell'immagine di una poesia nata dalla prosa che è il miraggio non sempre illusorio di tutti i poeti d'oggi. […] l'avvicinamento alle forme del poema in prosa è dato dal fatto che il lettore deve indugiare a metter d'accordo l'occhio con l'orecchio […]; dopo di che il polimetro si rivela per quel che è: uno strumento che riesce a felpare e interiorizzare al massimo il suono senza peraltro portare al decorso totalmente orizzontale della prosa.[267]

Riguardo, invece all'auspicabile (in tal caso) capacità di farsi «inclusiva» di ogni aspetto della commedia umana, Montale scrive:

> Una poesia così fatta, che dovrebbe logicamente tendere al mutismo, è pur costretta a parlare. Lo fa con un procedimento accumulativo, inglobando e stratificando paesaggi e fatti reali, private inquietudini e minimi eventi quotidiani, senza dimenticare che nel paesaggio dell'uomo strumentalizzato l'officina e la macchina sostituiscono il già obbligatorio fondale della natura. […] Il linguaggio è naturalmente dimesso, colloquiale pur consentendo parole tecniche, allitterazioni interne e rapide interiezioni intese come altrimenti inesprimibili salti d'umore. A volte un semplice Mah! ha valore di clausola musicale: è suono ed è insieme una somma di significati.[268]

Non si fa fatica, infatti, a leggere in queste parole la proiezione delle basi del proprio progetto poetico, dimenticando quasi che Montale si riferisce a un altro poeta. Si ha infatti il mutismo (il silenzio poetico) cui la poesia dovrebbe necessariamente tendere, eppure non riesce a farlo. Per uscire da questo mutismo essa si fa il più inclusiva possibile, sino a fare del quotidiano l'oggetto privilegiato di osservazione e rappresentazione in versi. A questo contenuto si associa un linguaggio programmaticamente di tono basso, addirittura umorale. Non sfugge, infine, a un attento lettore di Montale, il riuso dell'esclamazione «Mah!» in clausola (*extra-metrum*) a una delle ultime composizioni montaliane[269].

In questa concezione inclusiva della poesia la prosasticità nei temi esiste, ma rischierebbe di essere un abbaglio non considerarla altro dalla prosa, dal momento che è inserita in questa particolare tessitura poetica. Alla scelta tematica inclusiva rispecchia, infatti, una ben precisa scelta

---

[265] Cfr. *L'arte povera* (D).

[266] *Gli strumenti umani*, da «Corriere della Sera» 24 ottobre 1965, ora in SM, pp. 2748-53.

[267] SM, p. 2751.

[268] SM, pp. 2752-3.

[269] *Ah!* (AV), v. 29; composizione finale del canzoniere mont. posta come explicit non però per precisa volontà autoriale ma per scelta redazionale, sulle ragioni di questa scelta cfr. Bettarini (2009), pp. 162-3; la coincidenza dei «mah» è segnalata da Luperini (1986), p. 201.

metrica, che nasconde la propria eredità tradizionale: i tipici artifici poetici, come la rima, la regolarità strofica ecc., sono occultati. Allo stesso tempo, tuttavia, alcune scelte formali che al contrario straniano il dettato poetico dal linguaggio comune sono esibite e diventano addirittura un pretesto compositivo – come si è potuto vedere in *Con astuzia…*[270]. L'attenzione alla regolarità metrica stessa, infine, risulta occultata ma preservata: si vedano gli studi raccolti dal *Quaderno montaliano* a cura di Mengaldo[271], che confermano di fatto la dichiarazione montaliana nell'intervista di Maria Corti su *Satura*:

> […] allora è rispruzzato qualche verso e ha preso una dimensione anche, diciamo, musicale diversa: la dimensione di una poesia che apparentemente tende alla prosa e allo stesso tempo la rifiuta.[272]

Tuttavia, non occorre soffermarsi più di tanto sul debito di Montale nei confronti degli *Strumenti umani*, come è ormai appurato dalla montalistica. L'individuazione dell'intertestualità di Montale da *Satura* in poi costituisce uno dei filoni critici maggiormente produttivi, e vi si è portati da due spinte parallele: da una parte la natura stessa della tarda poesia montaliana, dall'altra la massiccia presenza di testimonianze d'autore dovute al proprio mestiere di recensore per il «Corriere». Tali indagini risultano d'altro canto favorite dalla minuziosa catalogazione che al giorno d'oggi si dispone della bibliografia montaliana[273]. La critica ha individuato numerose fonti, in prosa e in poesia, che in misura diversa influenzano la scrittura e l'architettura degli *Xenia*[274]. Fra queste, un caso particolarmente interessante, che merita ancora qualche approfondimento, è quello del *Lessico famigliare* di Natalia Ginzburg[275]. È l'italianista John Butcher ad aver sviluppato questo suggerimento spesso accennato ma non ancora compiutamente analizzato sino ad allora. Per la discussione dei paralleli testuali fra il romanzo e le poesie di *Xenia*, si rinvia allo studio citato[276]. Quel che occorre mettere ora in risalto e approfondire è soprattutto l'interesse nutrito da Montale per quella peculiare capacità descrittiva di Ginzburg nella rappresentazione dei propri personaggi. Non a caso, è un tratto stilistico che Montale stesso nota nella propria recensione al libro di Natalia Ginzburg, pubblicata in occasione dell'assegnazione del Premio Strega al *Lessico famigliare*[277]. Numerosi riscontri portano senz'altro a pensare che Montale si approprierà con disinvoltura di quest'*usus* bozzettistico e aneddotico proprio della scrittrice nel condurre la narrazione e nell'introdurre le

---

[270] Per un regesto in SA cfr. Michelotto (1989).
[271] Cfr. Barbierato (1989).
[272] *«Satura» di Eugenio Montale*, intervista di Maria Corti del 1971, ora in SMA, pp. 1699-701, cit. p. 1699.
[273] Per alcune avvertenze metodologiche sull'intertestualità mont. cfr. Castellana (1999), pp. 50-3; specificamente alla produzione post-SA cfr. le premesse introduttive di Butcher (2007), pp. 9-34, che offrono indicazioni di metodo, bibliografia e strumenti a disposizione del montalista.
[274] Si vedano soprattutto Butcher (2007), pp. 54-76 e Barile (2017), pp. 21-34.
[275] Sull'importanza del genere del romanzo – e di tutta la prosa in generale – nella creazione poetica mont., cfr. Lonardi (1980), pp. 33-72, saggio in cui si allineano i tantissimi modelli in prosa soprattutto della prima stagione, partendo dal commento di due esemplari citazioni mont.: «naturalmente in grande semenzaio di ogni trovata poetica è nel campo della prosa» (da *Intenzioni (Intervista immaginaria)* [1946], ora in SMA, pp. 1475-84, cit. p. 1478) e «il verso nasce sempre dalla prosa e tende a ritornarvi» (da *Sette domande sulla poesia* [1962], ora in SMA, pp. 1552-8, cit. p. 1557).
[276] Butcher (2007), pp. 60-76 e Barile (2017), pp. 26-8.
[277] *«Lessico famigliare», crudele con dolcezza*, pubblicato sul «Corriere della Sera» 7 luglio 1963, ora in SM, pp. 2592-5; notare come già il titolo presenti notevoli affinità con il verso conclusivo di *Con astuzia…* (X. 2.5, SA), come osserva giustamente Scarpa (2014), pp. 225-6.

descrizioni dei personaggi. D'altronde, l'interesse del poeta si fa più forte dal momento che in moltissimi casi si tratta di personaggi della sua stessa cerchia di conoscenze, tra famiglia e amici[278]:

> Semiaddormentata, apparentemente assente, Natalia riesce con poche parole anche a delineare personaggi che abbiamo conosciuti e amati; ma li riduce tutti alle medesime proporzioni.[279]

I due casi che più toccano Montale da vicino sono ovviamente Drusilla e Silvio, che costituiscono il legame quasi parentale fra i due scrittori. I due personaggi, dopo esser stati ritratti da Ginzburg con i tipici tratti stilizzanti e caricaturali della sua penna, tornano a più riprese nel libro, con le loro frasi icastiche e con i piccoli tic linguistici loro associati. Una ricorsività dai tratti alle volte anche troppo bozzettistici: si possono considerare alcuni versi di *Xenia* addirittura una risposta all'appiattimento caricaturale soprattutto della «zia Drusilla». Non è peregrino, infatti, pensare che Montale abbia voluto arricchire i caratteri del personaggio, troppo modellato nel romanzo su quelle «medesime proporzioni»: lo sguardo vergine della bambina[280]. Inoltre, senza dubbio la cronologia allinea abbastanza chiaramente i dati: nel 1963 esce il romanzo e quello stesso anno ottiene il premio Premio Strega, Montale lo recensisce nel luglio dopo la vittoria, nell'aprile 1964 vedono la luce i primi *Xenia*.

Non è poi trascurabile nemmeno l'interesse che Montale nutre per questa particolarissima prosa che con «sapiente negligenza»[281] offre un tipo di *sermo humilis* che ben si adatta alla ricerca espressiva degli *Xenia*:

> Comunque sia il linguaggio di *Lessico famigliare* sta addirittura al disotto del livello medio del nostro *standard*. È un sapiente parlato che resta terra terra e guadagna in immediatezza […][282]

Dunque, dal punto di vista di Montale, si tratta di un italiano colloquiale che sa intenzionalmente «rifugia[rsi] sempre più in basso»[283] rispetto alla poesia, ma che con questa condivide la capacità di tratteggiare con immediatezza il proprio oggetto: la «prosaicissima poesia» a cui tende il romanzo – come scrive Montale l'anno successivo in *Poesia inclusiva*[284]. D'altronde, può essere stato proprio un passo del romanzo a ispirare il poeta:

> Ma l'errore comune era sempre credere che tutto si potesse trasformare in poesia e parole. Ne conseguì un disgusto di poesia e parole, così forte che *incluse* anche la vera poesia e le vere parole, per cui alla fine ognuno tacque, impietrito di noia e di nausea. Era necessario tornare a scegliere le parole […][285]

Si tratta di un raro momento, in cui la scrittrice abbandona la narrazione per una breve pagina di critica letteraria. Ginzburg interpreta un tema complesso, il linguaggio della poesia neorealista del

---

[278] Su quanto M. apprezzi la scelta di un romanzo sulla borghesia, tuttavia non antiborghese cfr. Butcher (2007), pp. 61-2.
[279] SM, p. 2591.
[280] Lo coglie anche la stessa Ginzburg: cfr. l'intervista di Marino Sinibaldi alla scrittrice, riportata in Scarpa (2014), p. 225; cfr. Butcher (2007), pp. 75-6, per i riscontri testuali.
[281] SM, p. 2595.
[282] SM, p. 2693.
[283] *Poesia d'altri tempi*, uscito sul «Corriere della Sera» il 5 marzo 1958, ora in SM, pp. 2119-25, cit. p. 2125.
[284] *Poesia inclusiva*, uscito sul «Corriere della Sera» il 21 giugno 1964, ora in SM, pp. 2631-3, cit. p. 2633.
[285] Cfr. Ginzburg (2014), pp. 147-9, cit. p. 148 (corsivo di chi scrive).

dopoguerra e il suo declino, con l'innocenza e naturalezza che contraddistinguono anche i momenti narrativi. La scrittrice afferma che la libertà 'lessicale' conseguente alla caduta del fascismo e delle sue censure ha causato un abuso del dicibile poetico, fino a uno smarrimento e a un ripiegamento delle nuove potenzialità. In questa pagina Montale può leggere più di uno spunto per lui interessante. Innanzitutto, vi ritrova e condivide il rifiuto di una poesia onnivora che non seleziona il proprio lessico; in secondo luogo, il conseguente silenzio creativo, che lo riguarda direttamente. Un piccolo suggerimento lessicale («incluse»), permette di legare proficuamente questo estratto con l'articolo sulla *Poesia inclusiva*, pubblicato un anno dopo l'uscita e la lettura del romanzo ginzburghiano. Tuttavia, questo non spiega come possa essersi prodotto in Montale un radicale ripensamento. Benché il romanzo abbia suggerito, soprattutto in questo breve passaggio, un rifiuto di una poesia indistintamente inclusiva e privatistica, si deve allora pensare che la «prosaicissima poesia» del libro abbia offerto un modello alternativo. In esso Montale trova un equilibrio in cui portare il realismo e la quotidianità che avverte come ormai necessari in letteratura.

Pertanto, sembra opportuno considerare l'influsso del romanzo sulla genesi degli *Xenia* distinguendo tre livelli, non certo disgiunti, ma in una stretta concatenazione consequenziale. Il primo è quello situazionale: il romanzo biografico offre a Montale una serie di personaggi a lui vicini, tra cui, in primis, Drusilla Tanzi. Se da una parte il suo ritratto giunge a Montale nella sua immediatezza, dall'altra – in una sorta di *crossover* letterario – sente il bisogno di arricchire questo neonato personaggio romanzesco con una serie non indifferente di sfumature[286]. Il secondo livello è quello della problematica letteraria: la pagina ginzburghiana di critica alla poesia neorealista va certamente a nutrire le numerose riflessioni del poeta sull'argomento della poesia inclusiva. Occorre notare, infatti, che è difficile che quelle poche ma significative righe passino inosservate. La riflessione si situa, infatti, in un momento delicato e cruciale del libro: non molto oltre la sua metà, appena dopo lo scioglimento del nodo più tragico del romanzo, cioè la seconda guerra mondiale e l'eccidio, appena sussurrato, del marito Leone. Senza contare, inoltre, che tali parole segnano la svolta che caratterizza la seconda fase del libro: un emergere graduale della coscienza dell'autrice, che si è sino ad allora nascosta, come ha centellinato le proprie opinioni. In breve, la riflessione sulla scelta delle parole in poesia può ben colpire Montale, che non si è fatto sfuggire come allo stesso tempo il romanzo occulti la propria selezione stilistico-lessicale. Essa è mascherata in una disinvolta prosa che mima l'immediatezza di un italiano «al disotto del livello medio del nostro *standard*». Questa contraddizione nascosta offre a Montale un notevole stimolo di riflessione, e allo stesso tempo una soluzione, che è la stessa che il poeta attuerà consapevolmente nei propri versi. Ed è qui che entra in gioco il terzo livello, che è naturalmente quello stilistico. Montale ha potuto costatare che la caratterizzazione dei personaggi ginzburghiani passa attraverso un *sermo cotidianus* che sa benissimo adattarsi alle nuove armoniche la poesia impone, e allo stesso tempo si lega indissolubilmente al personaggio stesso, che appare sulla pagina come un personaggio teatrale sulla scena. Questo dettato limpido e prosastico è, infatti, tutt'uno con il tono confidenziale della nuova lirica e col ruolo demistificante di Mosca. La sua concretezza, d'altra parte, è *conditio sine qua non* per l'attuazione del prosaico e strettissimo legame che essa crea tra i familiari: quel «nostro latino» che

[286] Oltre alla Mosca, si può individuare la comune presenza di Silvio e dello «zio demente» (cfr. Bucher (2007), pp. 69-76; sul caso specifico di Mosca, cfr. Scarpa (2014), pp. 224-6.

farebbe riconoscere a Natalia Ginzburg i suoi fratelli anche «nel buio di una grotta, fra milioni di persone» e il «fischio» per l'aldilà fra Montale e la sua Mosca[287].

Conclusioni

Delimitando l'oggetto dell'indagine agli *Xenia* che confluiranno nella duplice sezione di *Satura*, si può osservare la costruzione di un progetto coerente e limitato nel tempo (1964-1967). L'analisi di due parole chiave in *Con astuzia…* («astuzia» e «agnizione») consente di comprendere alcuni aspetti della ripresa della scrittura. Se la critica ha finora individuato e ampiamente discusso queste caratteristiche, si spostata l'attenzione sul fatto che esse giungono (nella finzione letteraria) proprio come dono dall'aldilà di questo personaggio poetico. Le due parole scardinano due aspetti fondamentali che il personaggio poetico-teatrale di Mosca incarna: l'idea della realtà come 'farsa' e i mezzi espressivi per smascherarla. Dopo aver verificato la nascita postuma di questo personaggio, le cui virtù rispondono alle coeve esigenze poetiche di Montale, ci si è misurati con il problema linguistico, costatando che ancora una volta che l'architettura del linguaggio si costruisce attorno a Mosca. Infine, sono stati osservati alcuni estratti prosastici montaliani che testimoniano la coeva riflessione sulla discesa pedestre della poesia. È stato allora necessario comprendere la contraddizione apparente tra il rifiuto montaliano della poesia inclusiva e le liriche coeve di taglio privato e quotidiano. Si è pertanto analizzato l'influsso del *Lessico famigliare* tanto sulla composizione quanto soprattutto sull'elaborazione teorica che le precede. Ne è risultato che non solo Montale ha tratto ispirazione dal romanzo, ma ha trovato in esso alcune riflessioni da lui condivise e anche il necessario equilibrio stilistico per superare la contraddizione fra il silenzio e la rinata ispirazione.

Andrea Bongiorno
abongiorno93@gmail.com

[287] Rispettivamente: Ginzburg (2014), p. 20 e *Avevamo studiato per l'aldilà…* (X. 1.4, SA).

Riferimenti al corpus montaliano in versi

OV

Eugenio Monta, *L'opera in versi*, a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980.

TP

Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1984.

Riferimenti al corpus montaliano in prosa

PR

Eugenio Montale, *Prose e racconti*, a cura di Marco Forti, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1995.

SM

Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, voll. I-II, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1996.

SMA

Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1996.

Riferimenti bibliografici

Agosti (1972)

Stefano Agosti, *Il testo poetico. Teorie e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972.

Baldissone (1996)

Giusi Baldissone, *Le muse di Montale. Galleria di occasioni femminili nella poesia montaliana*, Milano, Interlinea, 1996.

Bàrberi Squarotti (1982)

Giorgio Bàrberi Squarotti, *Montale o il superamento del soggetto*, in Stefano Agosti et alii, *La poesia di Eugenio Montale*. Atti del Convegno Internazionale (Milano – 12-13-14 settembre e Genova – 15 settembre 1982), Milano, Librex, 1982, pp. 171-87.

Barbierato (1989)

Mara Barbierato, *Tradizione e rinnovamento nella versificazione di «Satura»*, in Pier Vincenzo Mengaldo (a cura di), Quaderno montaliano, Padova, Liviana Editrice, 1989, pp. 67-99.

Barile (1999)

Laura Barile, *Eugenio Montale*, in Cesare Segre-Carlo Ossola (a cura di), *Antologia della poesia italiana,* vol. III, Torino, Einaudi, 1999, pp. 1062-128.

Barile (2017)

Laura Barile, *Il ritmo del pensiero. Montale Sereni Zanzotto*, Macerata, Quodlibet, 2017.

Blasucci (2002)

Luigi Blasucci, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002.

Butcher (2007)

John Butcher, *Poetry and intertextuality. Eugenio Montale's Later Verse*, Perugia, Volumnia, 2007.

Carpi (1971)

Umberto Carpi, *Montale dopo il fascismo. Dalla "Bufera,, a "Satura,,,* Padova, Liviana Editrice, 1971.

Casadei (1992)

Alberto Casadei, *Prospettive Montaliane. Dagli «Ossi» alle ultime raccolte*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1992.

Castellana (1999)

Riccardo Castellana, *L'intertestualità nella poesia di Montale. Tipologia, modelli e storia*, in Valeria Nicodemi (a cura di), *Insegnare Montale*. Atti del seminario di studi diretto da Romano Luperini, Palermo, Palumbo, 1999, pp. 50-3.

Castellana (2009)

Eugenio Montale, *Satura*, a cura di Riccardo Castellana, Milano, Mondadori, 2009.

Coletti (1996)

Vittorio Coletti, *L'italiano di Montale*, in Adriano Sansa et alii, *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, a cura della Fondazione Mario Novaro, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 137-60.

Contini (1968)

Gianfranco Contini, *Letteratura dell'Italia unita: 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968.

Cremante-Lavezzi-Trotta (2004)

Renzo Cremante, Gianfranca Lavezzi, Nicoletta Trotta, *Da Montale a Montale. Autografi, disegni, lettere, libri*, Cooperativa Libraria Universitaria, Pavia, 2004.

Forti (1985)

Marco Forti, *Il nome di Clizia. Eugenio Montale: vita, opere, ispiratrici*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1995.

Gezzi (2010)

Eugenio Montale, *Diario del '71 e del '72*, a cura di Massimo Gezzi, Milano, Mondadori, 2010.

Ginzburg (2014)

Natalia Ginzburg, *Lessico famigliare*, intr. di Cesare Segre, appendice di Cesare Garboli, Torino, Einaudi, 2014 [19631].

Giusti (2009)

Francesco Giusti, *Parlando la lingua della Mosca: gli Xenia e la morte tra dimensione domestica e trauma epistemologico in «MLN»*, 124, 1, Italian Issue (gennaio 2009), pp. 236-53.

Grignani (1987)

Maria Antonietta Grignani, *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale. Con una prosa inedita*, Ravenna, Longo Editore, 1987.

Jacomuzzi (1978)

Angelo Jacomuzzi, *La poesia di Montale. Dagli « Ossi » ai « Diari »*, Torino, Einaudi, 1978.

Lonardi (1980)

Gilberto Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980.

Luperini (1986)

Romano Luperini, *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 1986.

Mazzoni (2002)

Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002.

Mengaldo (1975)

Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975.

Michelotto (1989)

Simonetta Michelotto, *Rime, assonanze, interazioni fonico-semantiche in «Satura»*, Pier Vincenzo Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, Padova, Liviana Editrice, 1989, pp. 101-17.

Montale-Contini

Eugenio Montale, Gianfranco Contini, *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1997.

Ó Ceallacháin (2001)

Éanna Ó Ceallacháin, *Eugenio Montale. The poetry of the later years*, Oxford, Legenda, 2001.

Ott (2006)

Christine Ott, *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli Ossi attraverso le incarnazioni poetiche della Bufera alla lirica decostruttiva dei Diari*, Milano, FrancoAngeli, 2006.

Ricci (2005)

Francesca Ricci, *Guida alla lettura di Montale. Diario del '71 e del '72*, Roma, Carocci, 2005.

Romolini (2012)

Marica Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, Firenze, Firenze University Press, 2012.

http://www.fupress.com/archivio/pdf/5193.pdf [link consultato il 18/08/2018]

Scaffai (2008)

Eugenio Montale, *Prose narrative*, a cura di Niccolò Scaffai, Milano, Mondadori, 2008.

Scarpa (2014)

Domenico Scarpa, *Cronistoria di «Lessico famigliare»*, postf. a Natalia Ginzburg, Lessico famigliare, Torino, Einaudi, 2014.

Segre (2008)

Cesare Segre, *Invito alla «Farfalla di Dinard», introduzione a Natalia Ginzburg, Lessico famigliare*, Torino, Einaudi, 2014.

Vigorelli (1989)

Giancarlo Vigorelli, *Carte d'identità. Il Novecento letterario in 21 ritratti indiscreti*, Milano, Camunia, 1989.

West (1980)

Rebecca J. West, *Eugenio Montale. Poet on the edge*, Cambridge (Mass.)-Londra, Harvard University Press, 1980.

La cible de cet article est d'identifier le rôle du personnage de Mosca dans la création de la « nuova grammatica » des Xenia (1964-1968). De plus, cela nous permet d'approfondir des aspects d'intertextualité fonctionnels à sa genèse. Grâce à l'analyse de Con astuzia… (et des mots-clés « astuzia » et « agnizione ») on observe que les nouveautés de la poésie montalienne sont apportés et incarnées par ce personnage posthume. Mosca incarne également la « farsa umana » et donne au poète les moyennes pour y survivre. Cela offre à Montale un nouveau langage poétique prosaïque, qui est pourtant en contradiction avec les idées qu'il manifeste dans l'article Poesia inclusiva. Pour comprendre cette discordance, on examine des extraits, notamment du Lessico famigliare. On retrouve qu'ils ont d'une part suggéré à Montale le rejet d'une poésie trop prosaïque, d'une autre part qu'ils ont donné au poète une alternative acceptable.

Parole-chiave: Montale; Xenia, Mosca; poesia inclusiva; Lessico famigliare.