



HAL
open science

Il ruolo di Mosca e di Tigre nella rottura del “silenzio poetico” di Montale

Andrea Bongiorno

► **To cite this version:**

Andrea Bongiorno. Il ruolo di Mosca e di Tigre nella rottura del “silenzio poetico” di Montale. *Avanguardia*, 2018, 69 (23), pp.112-135. hal-03219896

HAL Id: hal-03219896

<https://amu.hal.science/hal-03219896>

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.

Le riviste di Pagine



Rivista di letterature classiche
diretta da
Alessandro Cesareo



Rivista Internazionale di Poesia
diretta da
Elio Pecora

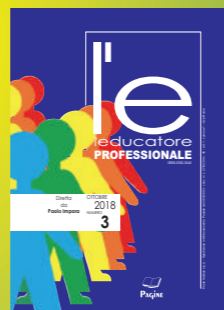


Rivista di lingue e letterature
diretta da
Giuseppe Massara

Rivista di Cultura Poesia, Dialetto Arte e Tradizione popolare
diretta da
Sandro Bari



Rivista di storia moderna e contemporanea
diretta da
Massimo Magliaro



Rivista quadrimestrale di cultura pedagogica
diretta da
Paolo Impara



Rivista di matematica e didattica
diretta da
Mario Barra

Teatro contemporaneo e Cinema
diretta da
Gianfranco Bartalotta



Per i nostri lettori sarà effettuato uno sconto, il pagamento rateale e sarà dato in omaggio il primo volume a scelta di una nostra grande opera

Per ricevere una copia omaggio di una rivista, senza nessun impegno, telefonare a:



Via Gregorio VII, 160 - 00165 Roma - Tel. 06 45468600
mail: luciano.lucarini@pagine.net - www.pagine.net

AVANGUARDIA

AVANGUARDIA

RIVISTA DI LETTERATURA CONTEMPORANEA

N° 69 ANNO 23 2018



N° 69 ANNO 23 2018



PAGINE

SOMMARIO

LETTURE, RILETTURE E POSTILLE

Marcello Carlino	<i>Una sfilata di carri allegorici: la scrittura in versi di Antonio Maria Pinto</i>	5
Antonio Maria Pinto	<i>Poesie</i>	13
Ivan Schiavone	<i>Per Sara Davidovics</i>	25

INEDITI

Giulia Siquini	<i>«Un invito a ripensare il passato»: il carteggio Anceschi–Falqui. Lettere 1965-1970</i>	35
-----------------------	--	----

FUORICAMPO

Francesca Bernardini Napoletano	<i>Documentazione sulla Galleria della Cometa</i>	67
Francesca Placidi	<i>Silvio Micheli: lo scrittore viareggino dell'Archivio del Novecento</i>	85
Andrea Bongiorno	<i>Il ruolo di Mosca e di Tigre nella rottura del «silenzio poetico» di Montale</i>	111

LA CASA DI CUGIATE

In quel tempo era ancora vivo
il piccolo Tonino nella casa
alta sul cavalcavia.

Io la vedevo, la casa, dall'autostrada,
ignorando te e lui: non mi batteva
il cuore come adesso. L'ignoranza
mie occultava l'avvenire, il filo
di ferro del domani, là giunti, si troncava.

V'entrai molti anni dopo

(il bimbo era morto da tanto,
susurrando 'mi duole per te, mamma'),
codardi l'orto, il giardiniere, il tuo
boudoir di diciottenne, digiunato,
~~il cuscino delle aspiccie, più bianca del me-~~
e non potevo parlare. Tra quelle stanze
una parte altante di te si batteva.

Il trillo del tuo cardellino più tardi si sp
all'ombra del giglio rosso da me lasciato.

Famiglio dei tuoi ricordi mi affacciò su ro
di varze, su nespugli di dalie ~~immantate, fide~~
e il vecchio custode mi segue, più inebrito
nei corridoi, nel solajo mentre dal basso gli
un crepitare inerte di macchine,
ma non bava d'aria dall'afa.

Così i destini s'annodano, mia ~~veva~~ tigre, e
dietro le lenti affannate spi
nugoli pigri e sull'Olena patride
l'efflorescenza dei disinfezanti.
Si snodano i destini. Mai da me intraveduta,
la tua casa fruttava ora e'allarga
nel desiderio, l'ain dove incontro al futuro
la tua infanzia, ~~isuscitava~~, e già volava.

Andrea Bongiorno

2 lu

Il ruolo di Mosca e di Tigre nella rottura del «silenzio poetico» di Montale

Il compito appare come il suo unico al mondo

Introduzione

È ormai prassi ben consolidata nella montalistica scandire *L'opera in versi* in due grandi stagioni poetiche, il cui spartiacque è *Satura*. Per approfondire le ragioni della radicale svolta montaliana è particolarmente utile soffermarsi sulla fase di passaggio tra le due stagioni. Ci si riferisce, in particolar modo, al cosiddetto decennio di «silenzio» e alle prime prove poetiche che conducono a *Satura*. Alcuni nuovi documenti acquisiti con la *Donazione Tiozzi* permettono di indagare con più precisione i momenti fondamentali di questa transizione. Grazie ai nuovi dati venuti alla luce è possibile identificare due spinte alternative che hanno promosso la rottura del silenzio: l'elegia che nasce sotto l'influsso di una misteriosa e spietata figura femminile (1963), e la creazione del personaggio di Mosca negli *Xenia* (1964-67). Nell'articolo si vuole affrontare la genesi di queste due spinte parallele e discutere il ruolo delle due ispiratrici nella rottura del silenzio poetico, fino all'integrarsi fra le due linee nelle fasi più mature della quarta raccolta.

Per poter comprendere la crisi creativa montaliana, in un primo momento si riepilogheranno le ragioni che hanno indotto l'autore al mutismo; si evidenzieranno le riflessioni che il Montale-critico lascia irrisolte al Montale-poeta. Fatta questa premessa sarà possibile delineare il profilo di Mosca seguendo l'evoluzione del personaggio letterario dalla *Bufera* agli *Xenia*. Questa breve ricostruzione permetterà di valutare la risposta che Montale offre ai propri interrogativi e il loro superamento con una nuova poetica. Infine, si contestualizzerà la presenza di un'altra ispiratrice, la Tigre, che ha risvegliato l'ispirazione di Montale ancor prima di Mosca. Si osserverà, in conclusione, la continuità della spinta elegiaca che precede e supera gli *Xenia*, evidenziando il ruolo fondamentale di Tigre nel passaggio tra due differenti modelli di poetica dello stesso autore.

1. Il «silenzio poetico»: qualche premessa

Com'è noto, tra la pubblicazione della *Bufera* nel 1956 e l'apparizione dei primi *Xenia* nel 1966, intercorrono dieci anni in cui

Montale sembra aver accantonato la poesia, se non con sporadiche pubblicazioni, che tuttavia non lasciano presagire l'allestimento di una nuova raccolta. Interrogato sul proprio silenzio, Montale offre in un'intervista del 1962 quattro possibili ragioni del proprio tacere: la sensazione di aver già detto «l'essenziale» nelle prime tre raccolte, l'emergere di nuove generazioni di poeti a cui vuole lasciare libero il campo, la scelta letteraria prosa (la *Farfalla di Dinard*) e infine il *negotium* dovuto alla frenetica attività giornalistica¹. Benché non vi sia nulla di falso in queste 'ragioni', si può tuttavia sospettare una certa – e non inconsueta – elusività di Montale rispetto alle motivazioni più profonde del proprio voto al silenzio. Esse sono da rintracciarsi piuttosto nella produzione saggistica coeva, che del resto pone al centro della propria



Dora Zanini

indagine proprio la crisi profonda tra lo scrittore e il suo pubblico, tra il poeta e il linguaggio. La ricerca sul pensiero montaliano, con l'analisi soprattutto di *Auto da fé*, ha dato notevoli frutti, in particolar modo tracciando la base ideologica e letteraria che ispira la polemica di *Satura*². Tuttavia, senza ricostruire un astratto pensiero montaliano attraverso interventi episodici di natura diversa, in questa sede può essere proficuo descriverne per sommi capi le tappe evolutive nel corso del decennio. Una lettura 'cronologica' degli interventi montaliani di tema socioculturale, infatti, permette di delineare il percorso dell'autore dalla constatazione di un problema al tentativo attivo di superarlo. E il superamento – non a caso – coinciderà proprio con la ripresa della scrittura poetica.

La consapevolezza della crisi del rapporto fra autore e pubblico sembra maturare con solidità nei primi anni '50. Riprendendo alcuni *topoi* della modernità, Montale argomenta che l'artista, benché non abbia perso il suo fondamentale mandato sociale, si ritrova in isolamento rispetto al proprio pubblico, che si è ristretto ormai in una

cerchia di pochi privilegiati. La nuova arte è lo «spettacolo», la vecchia arte potrà conservarsi solo tra le mani dei futuri «clerics»³. Tuttavia, sebbene l'artista possa sopravvivere come *outsider*, da questo isolamento può trarre linfa per una produzione moralmente impegnata. Isolamento creativo, infatti, non vuol dire precludersi, nonostante le difficoltà di comunicazione fra artista e massa, la necessità di un impegno in prima persona – come aveva scritto nel '49 a proposito dell'*engagement* letterario⁴. Nel corso del decennio la polemica montaliana definisce con sempre maggior chiarezza il proprio bersaglio: il nuovo tipo di arte-spettacolo che sembra aver soppiantato del tutto i vecchi paradigmi⁵. Se da un lato Montale trova un modello culturale da cui distinguersi, non riesce tuttavia a opporvi un modello altrettanto nuovo. È pur vero che la poesia, «arte della parola, arte inguaribilmente semantica»⁶, può possedere ancora la capacità di farsi portatrice di senso, di fronte a un'arte spettacolare, primitiva, vuota, egotistica espressione del sé⁷. Ciononostante, pur non negando in astratto queste possibilità, Montale non riesce a far parlare la vecchia «arte semantica»: è il segno, in fin dei conti, della latente inadeguatezza della poesia rispetto ai tempi coevi. È sulle soglie del nuovo decennio che Montale acquisisce la consapevolezza della propria afasia. Difatti, avverte che il problema socioculturale ha oramai investito anche l'espressione artistica in sé stessa. Il linguaggio stesso, non solo quello artistico, attraversa una crisi inarrestabile, che mina i presupposti della comunicazione⁸. Questo fattore è determinante per dotare il «silenzio poetico» montaliano di un valore semantico e per giunta di protesta. Infatti, la maggior parte degli scritti che proseguono e analizzano le diverse sfaccettature di questa tragica presa di coscienza risalgono ai primi anni '60 (e sono raccolti perlopiù nella seconda sezione di *Auto da fé*, i *Francobolli*).

Paradossalmente, però, è proprio in questo momento che iniziano a profilarsi nella prosa montaliana quelle tecniche espressive che reagiscono alla crisi creativa: la polemica accesa sul filo di un'ironia sempre più accentuata e il continuo bisticcio verbale⁹. I mezzi per contrastare la crisi del linguaggio si riveleranno, ben presto, i migliori per combatterla al suo interno sulla scena poetica¹⁰. Tuttavia, per rompere il silenzio occorrerà un progetto compiuto che permetta di inquadrarli in un'ottica precisa e strutturata; questo progetto prenderà forma, per Montale, solamente dopo aver sperimentato le notevoli potenzialità delle nuove poesie scritte per un motivo, all'apparenza, meramente privato e consolatorio: gli *Xenia*.

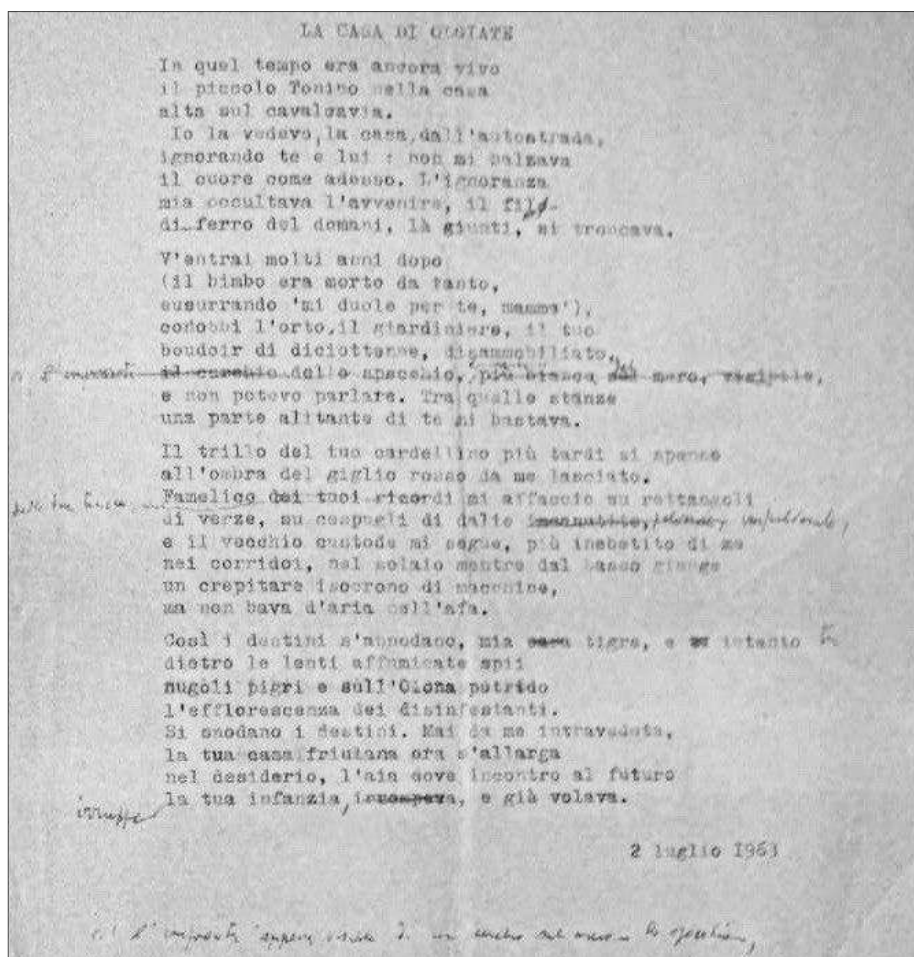
2. Mosca-personaggio: il principio di realtà e la satira

La prima rottura ufficiale del decennale silenzio montaliano è con la pubblicazione della prima serie degli *Xenia*. Varie stesure e varie pubblicazioni sparse separano questo 'nuovo esordio' montaliano con la versione definitiva dell'omaggio funebre per la moglie Drusilla Tanzi, che sarà sancita addirittura solo nella *Satura* dell'*Opera in versi*¹¹. La circostanza che spinge Montale a riprendere la scrittura è – com'è noto – la morte della moglie e la volontà di «scrivere qualche ricordo di lei»¹². In varie occasioni, infatti, egli spinge (o depista?) l'interpretazione degli *Xenia* verso l'idea di un commosso e spontaneo omaggio alla compagna di una vita. Fra queste, è molto interessante una testimonianza, conservata nella trascrizione dattiloscritta di una conversazione tra Montale e Romano Brogginì, riemersa dalle carte della *Donazione Tiozzi*¹³. Montale vi afferma con disinvoltura:

quando scrissi delle poesie in memoria della mia povera moglie, naturalmente non ho cercato uno stile nuovo, non ho cercato nulla. Lo stile si è presentato alla porta da solo e ha detto "eccomi qui alla vostra disposizione"; [...] mi misi a scrivere questo ricordo così, con uno stile spontaneo che era evidentemente più vicino all'apparenza, apparentemente prosastico, sia per la metrica, sia per la scelta più famigliare del linguaggio.¹⁴

Benché Montale abbia cercato di sconfessare l'intenzionalità del proprio progetto letterario, è difficile non leggere negli *Xenia* il concretizzarsi delle nuove teorizzazioni montaliane sulla poesia, tanto nella concezione stessa della creazione poetica quanto nei suoi esiti stilistici. Che si tratti, in realtà, di qualcosa di più complesso di «qualche ricordo» lo attesta il ruolo che Mosca assume già dalla prima sezione degli *Xenia*. Questa, infatti, contiene quelle liriche composte nei tempi più vicini alla scomparsa di Drusilla: ci si aspetterebbe, pertanto, che siano le più spontanee.

Tuttavia, di fronte alla scomparsa inattesa, la prima reazione di Montale alla perdita non è solo il ricordo, ma piuttosto il peculiare tentativo di ritessere con Mosca una qualche sorta di comunicazione, il filo di un legame dialogico. La volontà di instaurare un colloquio con una figura assente – lontana, defunta o presunta tale – non è certo una novità nella scrittura montaliana. Ciononostante, i parametri con cui questa comunicazione si produce negli *Xenia* sono particolarmente innovativi. Mosca riappare con intermittenze involontarie, si incarna in piccoli oggetti della quotidianità: il colloquio



E. Montale, *La casa di Ogiate*, datt. con correzioni mss. (Centro Manoscritti Università di Pavia).

si attesta sul piano concreto, e dal punto di vista linguistico, sul piano poetico del significante. Trattandosi però di una vita scomparsa, il tentativo di un simile colloquio ai limiti della corporeità è destinato a rimanere a senso unico. Sul filo di queste direttrici, si inaugurerà un modulo poetico-comunicativo molto fortunato nella tarda produzione montaliana¹⁵.

Soprattutto, Drusilla, da interlocutrice presente-assente del marito poeta, diviene sempre più un personaggio autonomo col quale Montale si confronta, maturando un processo di astrazione e mitizzazione che coinvolge tipicamente le donne dedicatorie dei

componimenti montaliani¹⁶.

Questo processo trasforma, dunque, la compagna di vita di Montale in un personaggio poetico a tutto tondo¹⁷. È fatto noto che alla presenza ingombrante di Drusilla nella vita reale del marito, come attestano numerose fonti¹⁸, non corrisponde – fintantoché la signora Tanzi era in vita – un’analoga esistenza letteraria. Prima di *Satura*, infatti, la presenza Mosca è discreta e limitata a pochissimi *loci* montaliani. Il più noto di questi è la *Ballata scritta in una clinica* della *Buferà*, scritta in seguito al ricovero di Drusilla per l’infezione ossea le cui complicità, anni dopo, la porteranno alla morte. Tuttavia, la signora Tanzi, a cui Montale si rivolge direttamente, peraltro senza mai nominarla, riflette con la propria malattia una catastrofe storica. Il suo personaggio si fa piuttosto allegoria personale dell’apocalissi della storia (i tragici eventi del secondo conflitto bellico), e i vari oggetti di coppia sono inseriti in una complessa e occulta simbologia che travalica gran parte della dimensione intimistica¹⁹. Si può dire, infatti, che la ‘Mosca’ senza nome della *Ballata* è ancora fedelmente ancorata alla sovrastruttura allegorica che costruisce il terzo libro, e non vi è alcuna anticipazione del personaggio degli *Xenia*.

Le prose della *Farfalla di Dinard* presentano, invece, una situazione per certi versi differente. Personaggio ‘prosastico’ per eccellenza, Mosca trova, infatti, uno spazio maggiore e più autentico nei primi sei raccontini della terza sezione del libro²⁰. Come coprotagonista, in questo caso tutt’altro che discreto, il suo personaggio rimane senza nome o tutt’al più nascosto dietro pseudonimo («Adelina» in *Il principe russo*, e «Frika» in «*Ti cambieresti con...?*»). Il suo profilo – sebbene sia costruito sul carattere della vera Drusilla – rimane bozzettistico. In effetti, quest’anonima *partner* non è ancora la Mosca degli *Xenia*, ma comincia a presentarne alcuni tratti, situandosi a metà tra la protagonista della *Ballata* e la dedicataria del canzoniere funebre. Alcuni elementi del personaggio della *Farfalla*, infatti, legano questa donna a quella della poesia della *Buferà*: gli oggetti²¹ e il loro potere religioso-allegorico²². Altri elementi, invece, sembrano anticipare le caratteristiche della Mosca-personaggio in *Xenia*, pur non ancora carichi di quel valore ideologico di cui saranno poi pregni.

Per comprendere queste anticipazioni in prosa si legga *Con astuzia...*, uno degli *Xenia* più densi e importanti nella definizione del nuovo personaggio poetico.

Con astuzia,
uscendo dalle fauci di Mongibello
o da dentiere di ghiaccio
rivelavi incredibili agnizioni.

Se ne avvide Mangano, 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.²³

Con enorme sapienza Montale riesce a far intrecciare in una sola lirica l'intero percorso di creazione del personaggio. Innanzitutto, vi è l'opportuno legame con l'unica testimonianza in versi dedicata a Drusilla prima degli *Xenia*: la *Ballata scritta in una clinica*. Entrambe le poesie narrano – seppur in modo decisamente differente – il ricovero di Drusilla nel 1944. Ma la scelta di raccontare lo stesso episodio nasconde un significato più sottile: l'analogia del pretesto compositivo tra la *Ballata* e l'intero ciclo degli *Xenia*. Creando questa esplicita connessione episodica sembra che Montale stesso suggerisca che la trasformazione di Drusilla in un personaggio poetico sia avvenuta *in nuce* col rischio concreto della sua morte (nel 1944, da cui la *Ballata*) e si sia ultimata con la sua effettiva scomparsa venti anni dopo (nel 1963, da cui gli *Xenia*). D'altronde, si è già detto che l'assenza permette in Montale quel processo di astrazione necessario alla genesi letteraria delle proprie destinatarie poetiche. È interessante, inoltre, come Montale abbia voluto suggerire questo legame anche dal punto di vista tecnico-formale. La partizione strofica della *Ballata* era organizzata in una regolare progressione nel numero di versi dapprima ascendente, poi discendente, attorno alla lassa centrale: 1, 3, 4, 5, 6, 7, 6, 5, 4, 3, 1. Tale «struttura ipogeica»²⁴ raffigura nel testo stesso gli scalini della discesa nella tragedia e della speculare risalita della coppia. Simili riscontri grafico-simbolici non sono un *unicum* nella *Bufera*, basti pensare alla «struttura anguillare» ritrovata da Luperini nella sapiente alternanza fra versi brevi e lunghi dell'*Anguilla*, che dell'animale imita sia la forma sia il tortuoso viaggio²⁵. Il testo dello *xenion* subisce numerose alterazioni: dall'apparato dell'*Opera in versi* sono testimoniate ben quattro redazioni e numerose varianti per ogni redazione²⁶. Tuttavia, solo in quella definitiva Montale sceglie di riecheggiare metricamente l'ipotesto della *Bufera*: tre brevi strofe in decrescita progressiva nel

numero di versi (4, 3, 2). A dimostrazione dell'intenzionalità di tale struttura, che di per sé non ha nulla di particolarmente marcato, basti notare che è l'unico *xenion* a presentarla. Il rimando allo schema che soggiace alla *Ballata* è però *in negativo*: alla catabasi non corrisponde nessuna anabasi, come ben si addice alla circostanza luttuosa che ispira la lirica. Come nel mito orfico, nessuna risalita è possibile per riportare alla luce l'amata scomparsa. Come nello *xenion* successivo, il notissimo *Ho sceso dandoti il braccio...*, la discesa diventa metafora – questa volta grafica – del *topos* tragico della «lenta discesa verso la morte»²⁷.

Si è detto che la genesi del testo è particolarmente travagliata: il *labor limae* è volto soprattutto a impreziosire il testo. Di primo impatto, le perifrasi dotte («le fauci di Mongibello») o inusitate («dentiere di ghiaccio») rievocano proprio quella ricercatezza del Montale della seconda e della terza raccolta. La prima perifrasi sta per 'il cratere dell'Etna', menzionando il vulcano siciliano attraverso una sua denominazione meno nota e dall'uso letterario. L'immagine descrive i picchi più alti della febbre provocata dalla malattia. La scelta definitiva giunge dopo un intenso lavoro:

dai fuochi dell'Averno [...] [variante redazione b]
 dai fuochi di Mongibello [...] [redazione b]
 del fuoco di Mongibello [...] [redazione c]
 uscendo dalle fauci di Mongibello [testo a stampa]²⁸

È interessante notare come la perifrasi si sia impreziosita di passaggio in passaggio. Si parte da un'immagine abbastanza libresca: il fuoco dell'Averno. Questa variante è importante nella misura in cui lega chiaramente il caldo della febbre allo spettro dell'oltretomba: la morte sfiorata ai tempi della *Ballata* è ora drammaticamente reale. Interessante anche la scelta *fuoco* > *fauci*: se da una parte può essere stata suggerita da un richiamo fonico, dall'altra eleva ancor di più l'astrazione della perifrasi rendendo sempre più velata l'immagine del fuoco infernale. Inoltre, le «fauci» creano un perfetto parallelismo con le più prosaiche «dentiere» del verso successivo. Quindi, la seconda perifrasi, le «dentiere di ghiaccio», che indica gli effetti della febbre nel senso opposto. Il percorso genetico è leggermente diverso:

[...] dalle morse del ghiaccio [redazione b]
 [...] delle porte del ghiaccio [redazione c]

[...] da dentiere di ghiaccio [testo a stampa]²⁹

L'immagine del 'morso' è dunque la prima ad apparire, senza l'antitesi alle «fauci» infuocate dell'Etna. L'immagine delle «porte del ghiaccio» nasce forse in appaiamento alle sottintese porte dell'*accessus* infernale, luogo che sembra sottostare al fuoco dell'Averno, poi dell'Etna. Infine, tornando alla metafora iniziale del morso del freddo, Montale sceglie di stilizzare un'immagine consumata dalla lingua corrente in un'espressione inusitata e straordinariamente fisica. Per descrivere il morso del freddo ('i brividi', già traslati in immagine più concreta), per metonimia parla delle «dentiere» del freddo. Montale, tra l'altro, decide di impreziosire una propria immagine: si pensi a «il morso del ghiaccio» di *Botta e risposta I*³⁰. La scelta di un oggetto quotidiano, invece, appare svilente, dal momento che esso rimanda alla sfera della vecchiaia e al mascheramento della degradazione corporea. Se da una parte sembra proiettarsi nelle atmosfere di *Satura* e seguenti raccolte, la scelta pare ben ancorata all'uso del Montale maturo e classico. Senza contare, infine, l'attenzione al fonosimbolismo: l'allitterazione che risulta dal sintagma «da dentiere di ghiaccio» mima il battere dei denti provocato dal 'morso' del gelo.

Si può, adesso, osservare più da vicino l'episodio narrato. Nello *xenion* si racconta ellitticamente il gioco di parole con cui scherzosamente Drusilla riesce a sdrammatizzare la propria situazione personale e quella storica dell'Italia fascista. La *boutade* di Mosca è il riflesso delle virtù di questo personaggio, come appare dal confronto con gli altri *Xenia*. L'«astuzia» verbale di Mosca è veicolata, come si riconferma anche in questo episodio, dal riso: «Ricordare il tuo pianto (il mio era doppio) / non vale a spenger lo scoppio delle tue risate»³¹, «io ti vedevo piangere / dal ridere»³² – per citare due versi degli *Xenia* in cui il riso di Mosca è esplicitamente menzionato. Ebbene, l'elemento del riso era associato a Mosca anche in uno dei raccontini della *Farfalla di Dinard* a lei dedicati: *Il pipistrello*³³. In effetti, la risata della protagonista del racconto giunge grazie a una balenante associazione tra *Il Pipistrello* di Johan Strauss e lo sgradevole animale che la terrorizza. Questa associazione 'verbale' le fa tornare in mente un altro episodio: assistere a quella rappresentazione l'aveva salvata dai bombardamenti; il ricordo provoca in lei «un riso lungo e convulso»³⁴ e – per l'appunto – sdrammatizzante. Il riso di Mosca, dunque, è da sempre ossimorico: infatti, in entrambi i luoghi degli

Xenia citati, la risata è associata al pianto. E anche nel racconto la risata si lega all'orrore del pericolo (del pipistrello nel presente, del bombardamento nel passato). Montale condensa quest'associazione paradossale nell'efficace clausola di *Con astuzia...*: Mosca è «dolcezza e orrore in una sola musica». Tuttavia, nel racconto il personaggio di Mosca non è ancora dotato di quei 'poteri' che si dimostrerà possedere negli *Xenia*: la risata demistificatrice non è ancora il «radar di pipistrello»³⁵. È interessante notare come Montale recuperi quella simbologia animale che nel racconto era ancora neutra: tra la donna e il pipistrello non si era instaurato alcun rapporto analogico. Inoltre, l'associazione della protagonista tra il 'pipistrello' e *Il pipistrello* di Strauss rimaneva sul piano pura analogia mentale, senza alcun significato di agnizione, come sarà negli *Xenia*.

Infine, volendo terminare sullo statuto 'letterario' del personaggio, la clausola di *Con astuzia...* non può non ricordare il titolo della recensione montaliana al romanzo di Natalia Ginzburg, che proprio nel '63 aveva vinto il premio Strega: «*Lessico familiare*», *crudele con dolcezza*³⁶. Sembra che Montale, in questa poesia così densa, abbia voluto denunciare il legame intertestuale che tanto ha contribuito alla nascita del personaggio³⁷.

Insomma, *Con astuzia...* riallaccia i diversi fili che hanno portato alla creazione del personaggio poetico di Mosca, e allo stesso tempo ha un valore spiccatamente programmatico. Infatti, vi si enunciano tutte le sue caratteristiche salienti. Come si è ricordato, la battuta epigrammatica che smorza la tensione è un *calembour*: Mosca associa arbitrariamente il cognome del proprio chirurgo Mangano al suo falso diminutivo 'manganello'. Il gioco coinvolge la sfera del signifiante, da una parte desacralizzando la parola poetica e il valore oracolare dell'«agnizione», dall'altra riportando alla concretezza della lingua³⁸ per creare l'effetto sdrammatizzante. In tali virtù consiste,



Eugenio Montale

infatti, la sapienza pratica della Mosca: si tratta proprio di quegli strumenti espressivi che permettono a Montale la ripresa della scrittura poetica. Se – dopo la crisi dell'arte – possediamo solamente i *nomina nuda*, Mosca sembra suggerire che convenga indagare la realtà proprio attraverso l'analisi del linguaggio.

Il piano su cui questi nuovi strumenti sono utilizzati è quello dialogico: seppur in terza persona, la poesia riporta uno scambio di battute. Basti pensare, infatti, che la componente dialogica è particolarmente presente negli *Xenia*: in numerosi *loci* sono riportate le parole, le frasi ricorrenti o veri e propri dialoghi che coinvolgono Mosca. D'altronde la 'parola'³⁹ è l'essenza stessa del miope e occhialuto «insetto». La fitta trama dialogica, in aggiunta, riporta al contesto teatrale: le parole della Mosca sono pronunciate sulla scena della realtà poetica, che altro non è che riproduzione di quella che Montale chiamerà «l'immane farsa umana»⁴⁰. Che la *comédie humaine* abbia preso le pieghe della farsa è una convinzione che si fa strada in Montale parallelamente alla crisi dell'arte e del linguaggio. L'arte come 'spettacolo' ha fatto sì che «l'arte moderna, nata come tragedia, si sia trasformata in commedia o in farsa»⁴¹. La via d'uscita che Montale trova è quella di portare sul proprio palcoscenico poetico questa farsa, e lo strumento migliore per riuscirci è proprio il nuovo personaggio, dotato delle opportune virtù. La teatralità è insita in lei, si pensi ad esempio agli pseudonimi adottati da Montale nei raccontini della *Farfalla di Dinard*, peraltro leggibili quasi come delle brevi scene di *pièce* teatrali. Si pensi, infatti, a «Frika» e «Alberico» di «*Ti cambieresti con...?*», due «nomi wagneriani» come denuncia Montale stesso, che italianizza la *Fricka* e l'*Alberich* dall'*Oro del Reno*. Il *topos* della vita come farsa teatrale accompagnerà costantemente la produzione satirica montaliana, e a ben vedere sorge proprio in *Xenia* con i suoi sketch dialogici e con le sue citazioni del melodramma⁴². Ma l'associazione più significativa fra vita e opera lirica sotto il segno di Mosca è in un tardo *xenion*, riaffiorato solo grazie alle carte della *Donazione Tiozzi*. Il testo, non datato, ma inseribile nella cronologia 1978-1980⁴³ presenta ancora il *topos* che è nato Mosca. Montale ripercorre il tragitto delle proprie visite alla tomba della moglie nel cimitero di San Felice e – riecheggiando il classico il *pulvis et umbra sumus* – constata la difficoltà nel ricordare la materialità della sua persona.

Resta impossibile immaginare

la polvere di un duetto che non ebbe
nel melodramma della vita un posto di rilievo.⁴⁴

È particolarmente interessante, in questo caso, la menzione diretta dell'amatissima arte melodrammatica, che si riallaccia tanto ai «nomi wagneriani», quanto alla Mosca degli *Xenia*. Tornando ancora a *Con astuzia...*, Montale descrive l'essenza ossimorica e paradossale della moglie in una parola: «musica».

In conclusione, dunque, attraverso Mosca il poeta può creare un 'melodramma' che metta a nudo la farsa umana e superi con nuovissimi mezzi espressivi la crisi dell'arte che ha sinora impedito la scrittura poetica. Il personaggio, tutto ancorato alla prosaica materialità, fornisce a Montale i propri icastici 'occhiali' per osservare la messinscena della realtà: da questo suo principio di realtà nascerà la satira. Il progetto degli *Xenia*, difatti, pur non esaurendo le possibilità e le apparizioni di Mosca-destinataria, si configura come prima e ultima *suite* dedicata a Mosca personaggio. I valori della Mosca e i suoi mezzi gnoseologico-espressivi diverranno un tutt'uno con la nuova poesia di Montale.

3. La Tigre: l'immaginazione e l'elegia

L'ultimo *xenion* che entra a far parte dei 28 canonici è del novembre 1967⁴⁵: a quell'altezza cronologica il progetto poetico può dirsi concluso, salvo le ultime rifiniture e qualche *xenion* «estravagante»⁴⁶ che Montale continuerà a comporre per Mosca fino agli *Altri versi*. Se si osservano le prime poesie composte nel 1968, non più dedicate alla scomparsa della moglie (*Vedo un uccello fermo sulla grondaia...* e la 'botta' di *Botta e risposta II*)⁴⁷, si può notare agevolmente una forte continuità stilistica con gli *Xenia*. Innanzitutto, nel numero di versi (9 in entrambi i casi) che riprende la misura media del canzoniere funebre⁴⁸. Lo stile, inoltre, subisce quell'abbassamento al colloquiale nel lessico e nella sintassi piana che era stata la rivoluzione stilistica degli *Xenia*. Si considerino, poi, la comparsa di invenzioni verbali parodiche per trattare i temi di critica sociale e la prospettiva stessa da cui questa critica è mossa: dall'interno⁴⁹, cioè dal perimetro privato e protettivo che il nuovo Montale si è ritagliato. Vi sono, quindi, molte analogie formali con gli *Xenia*, che riguardano elementi fondativi della nuova satira

montaliana.

Tuttavia, è chiaro che nelle due brevi liriche Montale non si rivolge alla 'donna immaginaria' dai tratti cliziani⁵⁰ dell'antica *Botta e risposta I*, tantomeno a Mosca. Un esplicito richiamo interno⁵¹ e la posizione ravvicinata nell'Indice di *Satura* fanno però pensare a una destinataria comune⁵². L'analogia situazionale (una donna svegliata) e soprattutto geografica (il ramo svizzero del Lago Maggiore) avvicinano invece queste due liriche alla più antica poesia di *Satura* dopo la *Botta e risposta I: La belle dame sans merci*⁵³. Se in calce alla 'botta' del '68 leggiamo che la donna scrive da Ascona, per *La belle dame sans merci* sappiamo che Montale stesso glossò al proprio traduttore francese «Nous sommes en Suisse, à Locarno, en 1957»⁵⁴. Il dato ha un riscontro la biografia dell'autore: Montale si recò in quell'anno a Locarno per intervistare il musicista Van Hoboken, traendone un reportage per il «Corriere»⁵⁵. L'insieme di questi elementi permette di affermare che si è di fronte a una destinataria comune che ha ispirato questo terzetto di poesie, non a caso quasi contigue l'una all'altra, nascoste nel cuore del quarto libro. È nella vecchia *Elegia* che la donna assume un ruolo più importante: vi si racconta il potere di questa donna, una crudele *belle dame* senza pietà, che come nell'omonimo testo keatsiano, ha stregato lo scrittore e continua a tormentarlo anche a distanza di anni; il sentimento amoroso, infatti, non arriva mai a realizzarsi, ma nemmeno a spegnersi. In effetti, Montale sta solo ricordando dei momenti condivisi insieme a lei ben sei anni prima, nel '57, durante il viaggio a Locarno: un particolare rito di corteggiamento (andare a svegliarla convogliando sul suo balcone dei gabbiani) e la colazione insieme.

È interessante notare che, alle soglie degli *Xenia*, Montale torni a scrivere dopo tanto silenzio: segno che non si tratta di qualcosa per una donna «non importante», come aveva dichiarato a Guarnieri, tentando di distogliere l'attenzione da questa lirica, di cui – non a caso – la cronologia rimaneva avvolta nel mistero⁵⁶. Questa riattivarsi dell'ispirazione non sembra considerare la crisi dell'arte linguaggio poetico, ma non ne prescinde. L'elegia, infatti, non rappresenta allegoricamente una condizione umana se non quella personale di Montale; il linguaggio, inoltre, riprende e accentua la discesa prosastica e privatistica dei *Madrigali privati* della *Buferà* – con cui si intesse anche un richiamo geografico, si pensi a *Da un lago svizzero*. Si può leggere, però, un altro riflesso della 'crisi' espressiva nella forte intertestualità che caratterizza l'elegia⁵⁷. Se l'autocitazionismo sarà

una peculiarità della satira montaliana, tuttavia nell'elegia del '63 non ha il fine parodico e autocorrettivo che assumerà in seguito⁵⁸. La lettura della *Belle dame sans merci* si configura come una 'variazione sul tema' *a posteriori*: una reazione ancora indiretta alla crisi che per Montale investe l'arte e il suo linguaggio.

Quanto enunciato a proposito della *Belle dame sans merci* appare confermato dal confronto con un'altra poesia coeva: *La casa di Olgiate*, una poesia del 2 luglio 1963, il più importante inedito ritrovato tra le carte della *Donazione Tiozzi*⁵⁹. Benché la poesia sia di notevole fattura, Montale non la divulgò mai, affidando l'unico testimone in nostro possesso alle 'proprietà della Gina', insieme a tutti quei documenti che la governante avrebbe potuto vendere, dopo la morte di Montale, in caso di bisogno⁶⁰. Pertanto, si tratta di un testo che l'autore non considerava appropriato per la divulgazione, tantomeno per la pubblicazione fintantoché era in vita, ma non sconveniente al punto da meritare l'oblio. Come si è detto, la somiglianza con l'*Elegia* di qualche mese prima è molto forte, per lo stile e per i temi trattati. Nei versi della *Casa di Olgiate*, infatti, si rievoca un amore passato il cui ricordo continua a far risuonare le corde emotive di Montale. Sebbene le 'occasioni' della poesia siano offerte in modo ellittico e volutamente oscuro, sono presenti molti riferimenti alla destinataria, nascosta dietro un tipico *senhal* animale montaliano: «tigre»⁶¹. L'insieme di questi riferimenti attesta un reale coinvolgimento personale; incrociare tutti questi dati, infatti, ha permesso a Gianfranca Lavezzi di identificare la Tigre con Dora Zanini, un'amica triestina di Montale, conosciuta a Forte dei Marmi. Dora, tra l'altro, fece parte della compagnia con cui Montale partì nel 1957 nella Svizzera italiana⁶². Il cerchio, quindi, può chiudersi sulla *Belle dame sans merci*: le due elegie del 1963 sono dedicate alla stessa donna, un antico amore che non si è mai realizzato, tuttavia in grado di riaccendere la passione montaliana al punto da spezzare il suo silenzio creativo. Tuttavia, la tragica morte di Drusilla qualche mese dopo mette fine a questa vena elegiaca che, prima ancora degli *Xenia*, aveva ridestato l'ispirazione montaliana. Non è difficile immaginare che la morte della moglie abbia provocato in Montale il desiderio di rimozione: *La casa di Olgiate*, un'elegia passionale e fortemente autobiografica, non venne mai divulgata. La *Belle dame sans merci*, invece, presentando dei tratti più libreschi e meno personali, poté essere accolta in *Satura*, pur nascondendone opportunamente la vera data di composizione.

Nonostante la rimozione e il consueto tentativo montaliano di depistare l'interprete, le impronte della Tigre non sono così effimere: come si è visto, Montale torna a rivolgersi a questa donna appena dopo la conclusione degli *Xenia*, riprendendo alcuni motivi letterari legati a lei. Seppur con discrezione, infatti, la Tigre entra a far parte del pantheon femminile montaliano con tutta una serie di caratteristiche proprie che definiscono il personaggio⁶³. Questa presenza, però, in *Satura* deve necessariamente vivere in una condizione di clandestinità, onde evitare di lasciare tracce compromettenti.

Tra le apparizioni clandestine della Tigre che Montale sparge nella quarta raccolta, la più importante resta quella nell'*Arno a Rovezzano*. Si tratta, infatti, della poesia in cui meglio l'autore riesce meglio a risolvere la tensione verso l'elegia per la Tigre, trasformandola in qualcosa di nuovo. È stata Gianfranca Lavezzi a ipotizzare la sua presenza nel componimento⁶⁴, basandosi su una dichiarazione di Montale a Dante Isella⁶⁵. In effetti, molti elementi ci permettono di confermare questa ipotesi: una certa affinità tematica (il racconto di un antico amore che continua a tormentare il poeta) e soprattutto alcune riprese evidenti dalla *Casa di Olgiate*. Rispetto alle prime due donne, il cui ricordo serve a Montale per presentare alcuni episodi autobiografici depistanti, il confronto con *La casa di Olgiate* permette di appurare che l'intero sistema allegorico dell'*Arno a Rovezzano* deriva dalla vecchia elegia del luglio '63. Nella poesia di *Satura* Montale offre un quadro sul rapporto fra l'uomo, il tempo e la memoria, descrivendo il paradosso di quest'ultima: col proprio 'sortilegio' la memoria avvicina eventi lontani creando quello «sconforto» sui cui si chiude la lirica. Nell'offrire questo affresco il poeta riprende lo schema allegorico della propria fonte nascosta: il binomio della casa (elemento umano di immobilità) sul fiume (elemento naturale di perpetua mobilità), intravista fuggacemente e in obliquo da un mezzo in movimento (la prospettiva parziale del tragitto 'temporale' dell'uomo). Si è detto che con questa lirica Montale risolve la propria tensione: appaga il tormento sublimandolo con la sovrapposizione e l'immaginazione poetica. D'altra parte, è la via che lui stesso aveva indicato nella *Casa di Olgiate*; nell'elegia del '63, infatti, Montale preferisce concludere la poesia immaginando la casa friulana dell'infanzia di Dora, dove non era mai stato, invece di rievocare ancora quella lombarda visitata assieme a lei.

Non va dimenticato, però, un altro aspetto importante che emerge

con *L'Arno a Rovezzano*; si consideri, infatti, che la poesia riesce integrare perfettamente lo stile elegiaco della *Casa di Olgiate* e della *Belle dame sans merci*, i loro *topoi* e la loro simbologia, con la rivoluzione stilistica degli *Xenia* e poi di *Satura*. Si possono prendere in esame alcuni passaggi che rappresentano icasticamente questa evoluzione. Si veda, ad esempio, la genesi uno dei versi più lavorati dell'*Arno a Rovezzano*:

La tua casa era un lampo *visto* dal treno. Curva⁶⁶

Se ne può rintracciare l'origine nei versi conclusivi della *Casa di Olgiate*:

[...] Mai da me *intraveduta*,
la tua casa friulana ora s'allarga
nel desiderio [...] ⁶⁷

Il calco è molto più evidente nelle redazioni anteriori del verso dell'*Arno a Rovezzano*:

La tua casa non l'ho *veduta* mai. Piegava [variante a]
La tua casa l'ho *vista* solo dal treno. Piegava [variante b]
La tua casa era un lampo *visto* dal treno. Piegata [variante c]
La tua casa era un lampo *visto* dal treno. Curva [testo a stampa]⁶⁸

Si può agevolmente supporre che Montale abbia di passaggio in passaggio voluto discostarsi dall'ipotesto – o 'criptotesto', non essendo noto a nessun altro fuorché lui. Nell'allontanamento è coinvolto anche il linguaggio: da un verbo composto (intravedere) a un verbo semplice (vedere), da una forma dotta («intraveduta», «veduta») a una più corrente («vista»). La nobilitazione lirica avviene piuttosto con la metamorfosi di una semplice narrazione («mai da me intraveduta» o «non l'ho [veduta/vista] mai») in una trasfigurazione immaginifica (era un «lampo visto dal treno»).

Una scelta analoga è visibile anche nei versi finali dell'*Arno a Rovezzano*: Montale conclude la propria riflessione con una considerazione sconsolata: «Altro comfort fa per noi ora, altro / sconforto». L'astuzia verbale che lega in un gioco etimologico e paronomastico «comfort» e «sconforto» è un'astuzia tutta moschiana e satirica; come è anche satirico l'impiego di un termine straniero, legato addirittura al lessico della pubblicità. Eppure, l'amara

costatazione finale è tutt'altro che comica, e racchiude in sé un enorme *pathos* che l'«effetto sordina»⁶⁹ non smorza; al contrario, esso accentua la tragicità. Come si è osservato in merito all'evoluzione stilistica delle prose di *Auto da fé*, l'uso di questi meccanismi verbali è un'eredità della prosa montaliana degli anni sessanta. Si dà il caso, infatti, che Montale abbia applicato un gioco etimologico ossimorico simile al *fulmen in clausola* dell'*Arno a Rovezzano* in una prosa dell'autunno del '68, qualche mese prima della composizione della lirica. Parlando dell'*horror vacui* dei giovani nati nella società del benessere, scrive: «una noia sempre crescente senza nemmeno più il *conforto-sconforto* dell'angoscia»⁷⁰. Insomma, alla luce di questa disamina si può affermare che *L'Arno a Rovezzano* rappresenta il punto di arrivo della ricerca espressiva del Montale degli anni sessanta. La poesia, infatti, è in grado di combinare la spinta elegiaca precedente agli *Xenia* e le istanze del nuovo stile maturato col canzoniere funebre, e messo ora alla prova in *Satura*.

Conclusioni

La breve panoramica sugli scritti di *Auto da fé* ha permesso di tracciare una linea evolutiva del pensiero montaliano sulla crisi dell'arte e del suo linguaggio durante gli anni cinquanta e sessanta. Ne è risultato che Montale ha inizialmente evidenziato un sempre maggior isolamento dell'artista rispetto ai destinatari della propria arte. Col passare degli anni, però, tale pessimismo si è acuito legandosi a un generale rifiuto della contemporaneità e delle sue forme di espressione. Il silenzio creativo diviene nei primi anni sessanta uno sciopero della poesia, rimasta priva dei propri strumenti espressivi. Questi vengono acquisiti tramite la creazione del personaggio di Mosca: si è osservato come alcune sue caratteristiche, rilevate nelle sue apparizioni precedente agli *Xenia*, assumano gradualmente una connotazione metaletteraria che si concretizza nel canzoniere funebre. Si è analizzata la genesi di *Con astuzia...* identificando in essa il punto di arrivo di questo processo in grado di fornire a Montale i nuovi mezzi poetici da lui ricercati. Con un breve passo indietro si è tornati al '63, e si sono viste due poesie che attestano che – prima ancora che si verificasse l'ufficiale rottura del silenzio poetico – Montale aveva ripreso la scrittura in versi; si tratta di testi di genere elegiaco, dedicati a una donna (la Tigre) non

altrimenti nota. Nonostante Tigre abbia avuto un ruolo importante in questo periodo di transizione, Montale l'ha sempre tenuta nell'ombra: da una parte volendo evitare di divulgare testi scritti appena prima della morte della moglie, ma dedicati a un'altra donna; dall'altra perché l'ispirazione elegiaca del '63 non fornisce ancora un'adeguata risposta alla crisi della poesia. Infine, tornando agli anni di *Satura*, si sono osservati alcuni passaggi salienti dell'*Arno a Rovezzano*. Si è constatato che con questa poesia Montale riesce a fondere alcuni temi e la simbologia legata all'elegia per Tigre con i nuovi strumenti poetici di Mosca. Montale riesce così a inaugurare un modulo espressivo elegiaco che sarà tipico della produzione tarda, un modulo poetico che non è stato ancora indagato fino in fondo.

NOTE

¹ Cfr. Eugenio Montale, *Queste le ragioni del mio lungo silenzio* (intervista di Bruno Rossi, 1962), in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1996 (ed. d'ora in poi indicata con la sigla SMA), pp. 1622-1630, cfr. *ivi*, p. 1622.

² Cfr. Umberto Carpi, *Montale dopo il fascismo. Dalla "Bufera,, a "Satura,,*, Padova, Liviana, 1971, pp. 145-190; cfr. Romano Luperini, *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 195-206 (per completezza, si veda la critica di Casadei a queste pagine: Alberto Casadei, *Prospettive Montaliane. Dagli «Ossi» alle ultime raccolte*, Pisa, Giardini, 1992, p. 87, nota 32); cfr. *ivi*, pp. 67-91; cfr. Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marco y Marcos, 2002, pp. 63-118.

³ Eugenio Montale, *La solitudine dell'artista* (21 maggio 1952), in *Auto da fé. Cronache in due tempi*, in SMA, pp. 53-57, cfr. *ivi*, p. 56; cfr. Id., *Mutazioni* (13 agosto 1949), in *Auto da fé*, cit., pp. 86-90.

⁴ Id., *Tornare nella strada* (28 maggio 1949), in *Auto da fé*, cit., 138-43.

⁵ Id., *L'arte e la vita* (31 dicembre 1953-1° gennaio 1954), in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1996 (ed. d'ora in poi indicata con la sigla SM), pp. 1615-1620; cfr. Id., *Fuga dal tempo* (19 aprile 1958), in *Auto da fé*, cit., pp. 133-137; cfr. Id., *Il giudizio estetico* (22 novembre 1958), in *Auto da fé*, cit., pp. 144-148; cfr. Id., *Odradrek* (7 agosto 1959), in *Auto da fé*, cit., pp. 122-127; si veda anche la recensione a Sereni: Id., *Gli strumenti umani* (24 ottobre 1965), in SM, pp. 2748-2753.

⁶ Cfr. Id., *Il giudizio estetico* cit., p. 148.

⁷ Per una contestualizzazione di questa ideologia nel panorama letterario coevo: cfr. Mariassunta Borio, *Satura. Da Montale alla lirica contemporanea*, Pisa-Roma, Serra, 2013, pp. 47-49.

⁸ Cfr. Eugenio Montale, *Il mercato del nulla* (10 ottobre 1961), in *Auto da fé*, cit., 265-269.

⁹ Oltre agli esempi individuati da Alberto Casadei, *op. cit.*, si leggano, ad es., Eugenio Montale, *Tutti in pentola* (19 maggio 1963), e «Agganciare» il lettore (24 novembre 1963), in *Auto da fé*, cit., pp. 289-290 e 308-309.

¹⁰ Cfr. Angelo Jacomuzzi, *La poesia di Montale. Dagli « Ossi » ai « Diari »*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 165-173.

¹¹ Cfr. Eugenio Montale, *L'opera in versi*, a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 849 (ed. d'ora in poi indicata con la sigla OV); cfr. Maria Antonietta Grignani, *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale. Con una prosa inedita*, Ravenna, Longo, 1987, pp. 85-115.

¹² Eugenio Montale, *La poesia e il resto* (intervista di Raffaello Baldini, 1971), in SMA, pp. 1704-1715, cfr. *ivi*, p. 1705.

¹³ Il materiale acquisito con la *Donazione Tiozzi* è stato in parte pubblicato e commentato nel catalogo: Renzo Cremante, Gianfranca Lavezzi, Nicoletta Trotta, *Da Montale a Montale. Autografi, disegni, lettere, libri*, Pavia, C. L. U., 2004; i testi inediti più importanti sono riportati con apparato critico nella raccolta: Eugenio Montale, *La casa di Olgiate e altre poesie*, a cura di Renzo Cremante e Gianfranca Lavezzi, Milano, Mondadori, 2006 (ed. d'ora in poi abbreviata con la sigla OL); raccoglie, invece, le lettere di Montale a Mosca ritrovate nella *Donazione* il recentissimo volume: Id., *Moscerilla diletta, cara Gina. Lettere inedite*, con uno scritto di Bianca Montale, a cura di Maria Antonietta Grignani e Giovanni Battista Boccardo, Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, 2018; sulle circostanze e sulla consistenza di questo prezioso dono, cfr. Renzo Cremante, Gianfranca Lavezzi, Nicoletta Trotta, *op. cit.*, pp. 5-7 e OL, pp. V-XIV; l'opportunità di tale pubblicazione è stata prevedibilmente oggetto di dibattito: le ragioni della pubblicazione sono state esposte acutamente: cfr. Gianfranca Lavezzi, *Oltre l'«Opera in versi»: ricostruzione di un mosaico poetico*, in *Montale dopo Montale. Persistenze e discontinuità a 50 anni dalla Bufera*, atti delle giornate di studio, Genova, 3-4 dicembre 2007, a cura di Ugo Fracassa, Genova, Provincia di Genova – Assessorato alla Cultura della Provincia di Genova, 2008, pp. 105-7.

¹⁴ Si tratta della trascrizione di una conversazione con Romano Broggin, tenuta al Cinema Cittadella di Lugano l'8 giugno 1971 (parzialmente pubblicata nel locale «Giornale del Popolo», 11 giugno 1971), cfr. Renzo Cremante, Gianfranca Lavezzi, Nicoletta Trotta, *op. cit.*, p. 29.

¹⁵ Su questa linea esegetica cfr. Romano Luperini, *op. cit.*, p. 217-223 e Stefano Agosti, *Forme trans-comunicative in «Xenia»*, in *Il testo poetico. Teorie e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972, pp. 191-207; questo modulo poetico-comunicativo in Montale non è ancora stato ancora oggetto di uno studio approfondito, che copra tutto il corpus successivo alla quarta raccolta.

¹⁶ Romano Luperini, *op. cit.*, pp. 217-218.

¹⁷ Dello stesso tema ho parlato in altra sede: vi rinvio per l'approfondimento sulla creazione di Mosca 'personaggio letterario', cfr. Andrea Bongiorno, *Xenia e la ripresa della scrittura poetica: il personaggio di Mosca e la poesia inclusiva*, «Kepos», I (2018), 2, pp. 55-78.

¹⁸ Alla luce della lettura dell'epistolario fra Montale e Irma e di alcuni luoghi delle lettere di Montale a Bazlen, Bettarini definisce il rapporto fra Montale e Drusilla una «schiavitù senza essere un matrimonio», cfr. Rosanna Bettarini, *Scritti montaliani*, a cura di Alessandro Pancheri, Introduzione di Cesare Segre, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 255; per conoscere, invece, il lato affettuoso del loro rapporto, spesso lasciato in ombra, ora si può leggere l'epistolario tra Montale e Mosca, pur mancando le risposte della moglie: cfr. Eugenio Montale, *Moscerilla diletta, cara Gina*, *cit.*

¹⁹ Per la complessa esegesi allegorica della *Ballata* si rimanda ai due commenti e alla bibliografia da loro presentata: cfr. Marica Romolini, *Commento a «La bufera*

e altro» di Montale, Firenze, Firenze University Press, 2012, pp. 129-139, e Laura Barile, commento a *Ballata scritta in una clinica*, in *Antologia della poesia italiana*, a cura di Cesare Segre e Carlo Ossola, vol. III, Torino, Einaudi, 1999, pp. 1092-1095.

²⁰ Cfr. Eugenio Montale, *Il pipistrello, L'Angiolino, Reliquie, Il principe russo, «Ti cambieresti con...?», Sera difficile*, in *Farfalla di Dinard*, in *Prose e racconti*, a cura di Marco Forti, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1995, pp. 133-154.

²¹ Si pensi alle lancette dell'orologio nell'*Angiolino* (cfr. Id., *Farfalla di Dinard*, cit., p. 142) e alla «sveglia / col fosforo sulle lancette» della *Ballata scritta in una clinica*, vv. 34-35 (in Id., *La bufera e altro*: salvo altrimenti indicato, tutti i versi montaliani e le relative le raccolte poetiche citate sono da intendersi nell'ed. contenuta in OV)

²² Cfr. Id., *Reliquie*, in *Farfalla di Dinard*, cit., pp. 144-147.

²³ Id., *Con astuzia... (Satura)*; lo *xenion* fa parte della seconda sezione, quella composta tra gli ultimi mesi del 1966 e il novembre 1967 (cfr. *supra*, nota 13).

²⁴ Cfr. Gilberto Lonardi, *Il ratto d'Europa: su alcune modalità costruttive della «Ballata» montaliana*, in *Strategia di Montale: poeta tradotto e traduttore. La costruzione del testo in italiano. Sistemi costruttivi e testi costruiti*, atti del seminario internazionale, Barcellona, 24-29 aprile 1995, a cura di Maria de Las Nieves Muñiz Muñiz, Francisco Amella Vela, Firenze, Franco Cesati 1998, p. 160.

²⁵ Cfr. Romano Luperini, *op. cit.*, p. 161.

²⁶ Sono qui indicate, per semplicità: redazione a, redazione b, redazione c, testo a stampa (cfr. OV, pp. 983-985); per questo e per i successivi esami delle varianti dello *xenion* si tiene conto di quanto registrato in apparato (*ibid.*); l'utilizzo delle varianti scartate risulta estremamente proficuo per comprendere le «intenzioni semantiche» montaliane: cfr. Luigi Blasucci, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 203-227 (in particolar modo si veda ivi, p. 225).

²⁷ Cfr. Riccardo Castellana, commento a *Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale...*, in Eugenio Montale, *Satura*, a cura di Riccardo Castellana, Milano, Mondadori, 2009, p. 60.

²⁸ Cfr. *supra*, nota 26; non si riporta qui la prima delle quattro redazioni poiché non presenta il 'contenuto' in questione; sono altresì tralasciate alcune piccole varianti formali.

²⁹ Cfr. *supra*, note 26 e 28.

³⁰ Eugenio Montale, *Botta e risposta I*, parte I, v. 11 (*Satura*).

³¹ Id., *Ricordare il tuo pianto (il mio era doppio)...*, vv. 1-2 (*Satura*).

³² Id., *Dopo lunghe ricerche...*, vv. 10-11 (*Satura*).

³³ Id., *Il pipistrello*, in *Farfalla di Dinard*, cit.; è una delle prose antologizzate e commentate da Scaffai: cfr. Id., *Prose narrative*, a cura di Niccolò Scaffai, Milano, Mondadori, 2008, pp. 159-66 (note alle pp. 453-4).

³⁴ Id., *Il pipistrello* cit., p. 138.

³⁵ Id., *Non ho mai capito se io fossi...*, v. 11 (*Satura*).

³⁶ Id., «*Lessico familiare*», *crudele con dolcezza* (7 luglio 1963), in SM, pp. 2592-2595; cfr. Domenico Scarpa, *Cronistoria di «Lessico familiare»*, Postfazione a Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, introduzione di Cesare Segre e appendice di Cesare Garboli, Torino, Einaudi, 2014, pp. 191-229, cfr. *ivi*, p. 225.

³⁷ Per l'individuazione dell'intertestualità e l'analisi dei passi in questione, cfr. Vinicio Pacca, "Tuo fratello morì giovane": *la famiglia della Mosca e la genesi degli Xenia*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», VIII (2005), 1-2, pp. 157-186; sulla costruzione del personaggio sulla base del *Lessico*, cfr. John Butcher, *Poetry and intertextuality. Eugenio Montale's Later Verse*, Perugia, Volumnia, 2007, pp. 60-76; per un legame con l'idea montaliana di 'poesia inclusiva', cfr. Andrea Bongiorno, *art. cit.*, pp. 64-72.

³⁸ Rispetto alla concretezza della comunicazione, si pensi anche al «fischio» del quarto *xenion* della prima serie: cfr. Eugenio Montale, *Avevamo studiato per l'aldilà...* v. 2 (*Satura*).

³⁹ Interessante l'associazione che Pellini ravvisa con l'oggetto tecnologico corrispondente: il telefono, cfr. Pierluigi Pellini, *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, Manziana, Vecchiarelli, 2004, pp. 27-29.

⁴⁰ Eugenio Montale, *L'immane farsa umana...*, v. 1 (*Quaderno di quattro anni*).

⁴¹ Id., *Dal museo alla vita* (27 settembre 1964), *Auto da fé*, cit., pp. 358-60, cfr. *ivi* p. 360.

⁴² Cfr. Id., *Pietà di sé, infinita pena e angoscia...*, «Pregava?». «Sì, pregava Sant'Antonio...», «Non sono mai stato certo di essere al mondo»... «E il Paradiso? Esiste un Paradiso?»... *Riemersa da un'infinità di tempo...* (*Satura*).

⁴³ Cronologia di quasi tutti i componimenti del Quaderno Piazzesi, che conserva l'unico testimone dello *xenion*, cfr. OL: VII; possibile parallelo con Eugenio Montale, *Non più notizie...* (*Altri versi*), poesia databile al 1979 (cfr. OV, p. 1150).

⁴⁴ Id., *Quando entro nel Cimitero...* (cfr. OL, p. 36, apparato e *loci similes*: *ivi*, p. 89).

⁴⁵ Si tratta dello *xenion* più conosciuto: cfr. Eugenio Montale, *Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale...* (*Satura*), datato dall'autore al «20 novembre 1967» (OV, p. 985); non si considera qui *Il grillo di Strasburgo notturno col suo trapano...*, poesia rimasta solo temporaneamente negli *Xenia*: (cfr. *ivi*, p. 981 e pp. 1048-1049).

⁴⁶ Cfr. Riccardo Castellana, commento a *Pasqua senza weekend*, in Eugenio Montale, *Satura*, cit., p. 223.

⁴⁷ Datate rispettivamente al 6/2/1968 e al 19/2/1968 (cfr. OV, pp. 1004-1005).

⁴⁸ La misura media degli *Xenia* è di circa di otto versi (236 versi / 28 liriche), media non solo matematica: i componimenti tra gli 8 e gli 11 versi sono la

maggioranza.

⁴⁹ Lo si deduce dal verso: «chi può saperlo, i vetri sono chiusi», cfr. Eugenio Montale, *Vedo un uccello fermo sulla grondaia...* v. 4 (*Satura*): questo ci fa capire che Montale non riesce a distinguere il tipo di uccello che vede sulla grondaia perché si trova all'interno di una stanza con la finestra chiusa.

⁵⁰ Cfr. Riccardo Castellana, commento a *Botta e risposta I*, in Eugenio Montale, *Satura*, cit., pp. 6-7.

⁵¹ Cfr. «quando ti svegliano / i fuoribordo» da Eugenio Montale, *Vedo un uccello fermo sulla grondaia...* vv. 5-6 (*Satura*); e cfr. «dove il rombo / dei motoscafi impedisce il sonno» da Id., *Botta e risposta II*, parte I, vv. 3-4 (*Satura*).

⁵² Quanto segue rielabora alcuni dati già esposti da chi scrive in data 30 ottobre 2018 nel Convegno internazionale di Studi su Eugenio Montale, Milano, 29-30 ottobre 2018, i cui atti sono ancora in corso di pubblicazione.

⁵³ Precedentemente chiamata *Elegia*, dalla datazione incerta (cfr. OV, pp. 1004-1005): nella *Donazione Tiozzi* è emerso un testimone anepigrafo ma datato al 5 gennaio 1963, cfr. Renzo Cremante, Gianfranca Lavezzi, Nicoletta Trotta, *op. cit.*, pp. 24-25.

⁵⁴ Cfr. Eugenio Montale, *Satura. Poésies IV*, tr. fr. e commento a cura di Patrice Dyerval Angelini, Parigi, Gallimard, 1976, p. 296; testimonianza avvalorata dalla lezione «gabbiani cantonali» presente nel testimone della *Donazione Tiozzi*: cfr. Renzo Cremante, Gianfranca Lavezzi, Nicoletta Trotta, *op. cit.*, p. 24; Locarno e Ascona sono due borghi contigui.

⁵⁵ Eugenio Montale, *Trent'anni per smascherare i 2500 pezzi falsi di Haydn* (26 marzo 1957), in SMA, pp. 1053-1057.

⁵⁶ Id., *Commento a se stesso* (Questionario di Silvio Guarnieri e lettere di Montale a Guarnieri, 1975-77), in SMA, pp. 1503-1528 (per i riferimenti filologico-bibliografici cfr. ivi, pp. 1914-1922), cfr., ivi, 1524.

⁵⁷ Si pensi all'elenco delle reliquie femminili, che riprende un analogo elenco di Id., *Botta e risposta I*, parte II, vv. 21-28 (*Satura*); al volto che torna alla memoria riecheggiando l'osso Id., *Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida...*, vv. 9-12, (*Ossi di seppia*); ai «fondali di calce del mattino» che pure risuonano simili all'*incipit* di un altro osso: Id., *Forse un mattino andando in un'aria di vetro...*, vv. 1-2 (*Ossi di seppia*); infine, la lirica termina con un chiaro riferimento all'*explicit* di Id., *Piccolo testamento*, vv. 29-30 (*La bufera e altro*).

⁵⁸ Sulle tecniche dell'autocitazione del tardo Montale, cfr. Roberto Orlando, *Applicazioni montaliane*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2011, pp. 41-66.

⁵⁹ Cfr. OL, p. 73; è interessante notare che testimone è un ds. che presenta lo stesso tipo di carta dell'unico testimone datato della *Belle dame sans merci*, ritrovato nella *Donazione*; per una descrizione del testimone: cfr. Renzo Cremante, Gianfranca Lavezzi, Nicoletta Trotta, *op. cit.*, pp. 25-28.

⁶⁰ Cfr. Gianfranca Lavezzi, *Oltre l'«Opera in versi»*, cit., p. 106.

⁶¹ Da Eugenio Montale, *La casa di Olgiate*, v. 25 («mia tigre»); per il testo dell'inedito montaliano, cfr. OL, pp. 3-4, e per il suo apparato critico e *loci similes*, cfr. *ivi*, p. 73.

⁶² Gianfranca Lavezzi, *Rammendo postumo alla «rete a strascico»: una poesia "dimenticata" di Eugenio Montale*, in *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale. Dieci saggi di metrica e stilistica tra Settecento e Novecento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008, pp. 233-250, cfr. *ivi*, p. 244-246.

⁶³ Cfr. *supra*, nota 52.

⁶⁴ Cfr. Gianfranca Lavezzi, *Dalla parte dei poeti*, cit., p. 246.

⁶⁵ Montale ammette di aver sovrapposto episodi della propria vita legati a tre donne, fornendo però un 'identikit' solo sulle prime due, cfr. Dante Isella, *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 253-254.

⁶⁶ Eugenio Montale, *L'Arno a Rovezzano*, v. 9 (*Satura*); corsivo mio; il verso presenta numerose varianti, qui denominate: variante a, variante b, variante c (cfr. OV, p. 1023).

⁶⁷ *Id.*, *La casa di Olgiate*, vv. 29-31 (OL); corsivo mio.

⁶⁸ Cfr. *supra*, nota 66; corsivi miei; la *Donazione Tiozzi* conserva un testimone con una redazione dell'*Arno a Rovezzano* datata al 23/03/1969, pertanto di qualche giorno anteriore rispetto alle redazioni dei dss. censiti da OV (tutti datati al 27/03/1969); il testo del 23/03 è ancora inedito: per una descrizione del testimone, cfr. Renzo Cremante, Gianfranca Lavezzi, Nicoletta Trotta, *op. cit.*, p. 32; Lavezzi ne riporta alcuni stralci e afferma di riscontrarvi notevoli varianti rispetto all'ed. a stampa: cfr. Gianfranca Lavezzi, *Dalla parte dei poeti*, cit., p. 237-8; queste varianti, tuttavia, corrispondono alla redazione del più antico testimone censito da OV; solo un confronto (da compiersi) fra tutti i testimoni potrà valutare l'autonomia della redazione del 23 marzo rispetto alle altre (titolo a parte: la redazione della *Donazione* è intitolata *I fiumi*).

⁶⁹ Cfr. Lorenzo Renzi, *Come leggere la poesia. Con esercitazioni sui poeti italiani del Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1985, pp. 105-6.

⁷⁰ Cfr. Eugenio Montale, *Trentadue variazioni* (6), in *Prose e racconti*, cit., p. 564, corsivo mio.