



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere Moderne

Tesi di Laurea

*Lingua e immagine del femminile nella
poesia di Eugenio Montale*

Relatore
Prof. Andrea Acribo

Laureanda
Sara Mazza
n° matricola 2051303

Anno Accademico 2023/2024

INDICE

INTRODUZIONE	3
IL MITO DELL'ETERNA GIOVINEZZA: ANNA ED ESTERINA	7
IL DESTINO UMANO DI SOFFERENZA: GERTI, DORA, CLIZIA, LIUBA	15
LA TRASFIGURAZIONE FEMMINILE: MOSCA, VOLPE E CRISALIDE	29
BIBLIOGRAFIA	39
SITOGRAFIA	40

INTRODUZIONE

Muse, angeli salvifici, oggetto di amore, passione, devozione e talvolta rimpianto: l'universo femminile di Eugenio Montale, Nobel per la poesia nel 1975, è popolato da donne. Ognuna, a suo modo, ha segnato in maniera indelebile l'esistenza dell'uomo e del poeta eppure paradossalmente di nessuna esiste un ritratto vero e proprio. La loro figura non viene, infatti, mai descritta. I versi non rivelano di ciascuna che qualche dettaglio metonimico, ne tratteggiano appena le caratteristiche fisiche come i capelli, lo sguardo oppure gli atteggiamenti, l'andatura, i comportamenti. Anna, Esterina, Gerti, Dora, Liuba, Irma, Drusilla, Maria Luisa, Paola, Giuseppina: questi i loro veri nomi perché nelle liriche alcune di esse vengono trasfigurate con l'attribuzione di un *senhal*, come nella tradizione della lirica cortese, e diventano Arletta, Clizia, Volpe, Mosca, per celarne la vera identità. Nel Novecento, secolo per antonomasia della non comunicabilità e del crollo di ogni certezza, i poeti, Montale *in primis*, hanno la consapevolezza di aver perso il ruolo di guida e di riferimento. Nell'*incipit* della poesia *Chi sono?*¹, il crepuscolare Aldo Palazzeschi si pone la domanda retorica «Son forse un poeta?» (v. 1). Nella società di massa il poeta si confonde tra le persone comuni con l'unica differenza che ha conservato la facoltà di comprendere la verità senza tuttavia poterla rivelare e diffonderla tra la gente in quanto non ha più l'autorevolezza del passato. Montale nella lirica *Non chiederci la parola*² in riferimento alla condizione di smarrimento propria dell'artista del Novecento, parla di «animo nostro informe» (v. 2) e chiude il componimento esternando la sconvolgente consapevolezza che il poeta può solo dire «ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo» (v.12). Il tema dell'incomunicabilità e del ruolo marginale dell'artista è presente anche in *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*³: «Tra gli uomini che non si voltano» (v. 8) al poeta non resta che andare via «zitto» (v. 8) mantenendo il suo «segreto» (v. 8). Nella contemporaneità alienante giusto l'amore sembra rappresentare una via di salvezza. Le donne che hanno affollato il cuore, la mente e l'esistenza di Montale, diventano nelle raccolte poetiche il suo *alter ego*, il simbolo della fuga dalla negatività del presente, un'alternativa all'esistenza umana diventandone il correlativo

¹ A. Palazzeschi, *Chi sono?*, in G. De Rienzo (a cura di), *I poeti crepuscolari*, Milano, Mondadori, 1999

² E. Montale, *Tutte le opere*, in G. Zampa (a cura di), Milano, Mondadori, 2018

³ E. Montale, *Tutte le opere*, cit.

oggettivo. Egli infatti celebra queste figure senza tuttavia raccontare storie private per offrire prospettive diverse all'uomo-poeta. Il concetto di donna portatrice di salvezza non è nuovo nella letteratura. Montale, appassionato di Dante, lo mutua dal repertorio stilnovistico anche se le sue salvatrici non sono una versione moderna della Beatrice dantesca, il fine ultimo della loro missione non è elevarlo spiritualmente e portarlo alla contemplazione di Dio, semmai offrirgli una prospettiva di salvezza. In questa tesi verranno analizzate lingua e immagini delle donne che hanno popolato l'universo montaliano con le quali intesse immaginari dialoghi caratterizzati dall'opposizione binaria tra l'io -lirico e il tu-appellativo. Le scelte stilistiche e il contesto in cui Montale le colloca e le fa muovere delineano anche il legame che ha avuto con loro e soprattutto il ruolo che hanno ricoperto nella sua esistenza. Anna- Arletta e Giuseppina si muovono immaginariamente nei luoghi del cuore delle Cinque terre, Esterina è legata al mare. La dimensione semplice, domestica della quotidianità fa da sfondo al racconto dell'amore di una vita, quello per Drusilla- Mosca. Le atmosfere intime richiamano alla memoria Paola-Crisalide. Maria Luisa- Volpe cammina nella sua Torino e nei boschi di un lago svizzero. Lo scenario apocalittico dei regimi totalitari sottende invece al racconto del suo legame con Irma- Clizia, Gerti, Dora e Liuba. Nella vasta produzione di Montale sono state selezionate alcune liriche che ricostruiscono in maniera più significativa questi scenari e rapporti.

L'edizione di riferimento per la presente tesi è E. Montale, *Tutte le opere*, in G. Zampa (a cura di), Milano, Mondadori, 2018.

Le liriche analizzate sono le seguenti:

OSSI DI SEPPIA 1920-1927

Movimenti

Falsetto

Ossi di seppia

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato

Forse un mattino andando in un'aria di vetro

Tentava la vostra mano la tastiera

LE OCCASIONI 1928-1939

I

Carnevale di Gerti

A Liuba che parte

Dora Markus

IV

La casa dei doganieri

Punta del Mesco

LA BUFERA E ALTRO 1940-1954

I. Finisterre

A mia madre

V. Silvae

La primavera hitleriana

VI. Madrigali privati

Se t'hanno assomigliato

Da un lago svizzero

Anniversario

SATURA 1962-1970

Xenia I

Non ho mai capito se io fossi

Dicono che la mia

Satura II

Botta e risposta II

CAPITOLO I IL MITO DELL'ETERNA GIOVINEZZA: ANNA ED ESTERINA

Eugenio Montale, nato a Genova nel 1896 da una famiglia borghese, trascorre le vacanze estive sin dall'infanzia in una località delle Cinque Terre, Monterosso, dove i suoi genitori possedevano la Villa delle due palme. A questo paesaggio marino che ha un ruolo preponderante nella raccolta *Ossi di seppia*, è legato il ricordo di Anna degli Uberti, l'Annetta o Arletta delle sue poesie, una delle prime muse. Anna viveva a Roma anche se era nata a Napoli nel 1904 da Guglielmo degli Uberti, napoletano ufficiale della Regia Marina, e dalla ebrea livornese Margherita Uzielli tanto che entrambe subiscono, dal 1938, gli effetti delle persecuzioni razziali. La conoscenza con Montale risale ad un soggiorno durante la bella stagione del 1919 proprio a Monterosso dove si rivedono ogni estate fino al 1923. La differenza di età non rappresenta un ostacolo: il poeta se ne innamora senza tuttavia dichiararsi mai. Il mito poetico di Annetta l'eterna, la fanciulla che vive per sempre nei suoi versi ha origine con molta probabilità quando si interrompono le vacanze a Monterosso. Nel 1939 Montale pubblica con Einaudi *Le occasioni*. Anche se la protagonista indiscussa del libro è Irma Brandeis, la studiosa americana che incarna la donna-angelo laica, messaggera del valore della cultura, la quarta parte della raccolta si apre con *La casa dei doganieri* dedicata alla giovane musa che non viene mai nominata, se non nel *Diario '71-'72*.

Tu non ricordi la casa dei doganieri
sul rialzo a strapiombo sulla scogliera:
desolata t'attende dalla sera
in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri
5 e vi sostò irrequieto.

Libeccio sferza da anni le vecchie mura
e il suono del tuo riso non è più lieto:
la bussola va impazzita all'avventura
e il calcolo dei dadi più non torna.
10 Tu non ricordi; altro tempo frastorna
la tua memoria; un filo s'addipana.

Ne tengo ancora un capo; ma s'allontana
la casa e in cima al tetto la banderuola
affumicata gira senza pietà.

15 Ne tengo un capo; ma tu resti sola
né qui respiri nell'oscurità.

Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende
rara la luce della petroliera!

Il varco è qui? (Ripullula il frangente
20 ancora sulla balza che scoscende...).

Tu non ricordi la casa di questa
mia sera. Ed io non so chi va e chi resta.

Restare e andare, memoria e tempo sono i leit motif di questo componimento scritto nel 1930 in cui il poeta ricorda una sera trascorsa insieme ad Annetta nella casa dei doganieri abbarbicata sulla scogliera di Monterosso, un tempo luogo del cuore e dei furtivi incontri amorosi, nel presente, invece, solo un vecchio rudere abbandonato. Nella finzione poetica Annetta è morta -in realtà muore nel 1959-. Il poeta non lo dice, il lettore lo deduce dall'anafora per tre volte in 22 versi del sintagma «Tu non ricordi» (vv. 1-10-21) e dal verso finale «Ed io non so chi va e chi resta». Il pensiero che l'amata sia morta sembra essere l'unica giustificazione plausibile alla sua assenza fisica e sentimentale agli occhi dell'amato tenacemente attaccato ai ricordi («un filo s'addipana», v.11). Dandola inoltre per morta, la sublima in amore allo stato puro, la trasforma in presenza significativa anche se è sempre la “non presente”. Il ritratto di Annetta è delineato con pochi dettagli ed emerge dai contrasti fra memoria e tempo e tra interno ed esterno. All'epoca è giovane e probabilmente come ogni sua coetanea è spensierata. Nella casa ormai «desolata» (v. 3), dalle «vecchie mura» (v. 6) sferzate dal vento di libeccio un tempo «entrò lo sciame dei tuoi pensieri/ e vi sostò irrequieto» (vv. 4-5) scrive il poeta. È colta nella sua inquietudine giovanile anche attraverso l'utilizzo dell'efficace metafora dello sciame dei pensieri, riflesso del suo tumultuoso animo. Montale ormai adulto sente riecheggiare nelle stanze «il suono» del «riso» che ormai «non è più lieto» (v.7) perché lei non c'è più. La sofferenza viene espressa anche dal punto di vista fonico attraverso l'irregolarità delle

rime e delle assonanze come “irrequieto- lieto” dei versi 5 e 7 e creando, tra l’altro, un legame tra le due strofe e attraverso la frequenza della vibrante R accostata ad altre consonanti (ricoRdi, vv. 1-10-21) e della sonora e dentale sorde S e T. Inevitabile il paragone con un’altra giovane figura femminile cara alla tradizione letteraria italiana, la Silvia di Giacomo Leopardi . Il poeta di Recanati dialoga con lei come Montale con la sua amata. Entrambi utilizzano il pronome “tu” (più frequente nella Casa dei doganieri), per rivolgersi alle loro interlocutrici accomunate oltre che dalla giovane età, anche dalla non presenza. Silvia, identificabile con Teresa Fattorini, figlia del cocchiere di casa Leopardi, muore precocemente “da chiuso morbo combattuta e vinta” (v. 41). Annetta, ormai lontana, rivive solo nei pensieri di Montale. C’è però una differenza sostanziale tra loro: Silvia è la personificazione del ricordo («rimembri ancora» v. 1), la seconda ne è la negazione («Tu non ricordi» già citato). La figura di Annetta torna anche in un altro componimento, La Punta del Mesco contenuto nella raccolta Le occasioni .

Nel cielo della cava rigato
all’alba dal volo dritto delle pernici
il fumo delle mine s'inteneriva,
saliva lento le pendici a piombo.

5 Dal rostro del palabotto si capovolsero
le ondine trombettiere silenziose
e affondarono rapide tra le spume
che il tuo passo sfiorava.

Vedo il sentiero che percorsi un giorno
10 come un cane inquieto; lambe il fiotto,
s’inerpica tra i massi e rado strame
a tratti lo scancella. E tutto è uguale.

Nella ghiaia bagnata s’arrovella
un’eco degli scrosci. Umido brilla
15 il sole sulle membra affaticate

dei curvi spaccapietre che martellano.

Polene che risalgono e mi portano
qualche cosa di te. Un trapano incide
il cuore sulla roccia, - schianta attorno
20 più forte un rombo. Brancolo nel fumo,
ma rivedo: ritornano i tuoi rari
gesti e il viso che aggiorna al davanzale, -
mi torna la tua infanzia dilaniata
dagli spari!

Anche La Punta del Mesco si configura come “lirica dall’assenza e della memoria” di Anna, enigmatica, sfuggente, distaccata («ritornano i tuoi rari gesti», vv. 21-22), come nella Casa dei doganieri. Gli elementi naturali e antropici del paesaggio marino, i suoni assordanti della cava, il fumo, il trapano che «incide il cuore sulla roccia» dei versi 18-19, metafora del cuore trafitto di Montale, stanno a lui come la madeleine sta a Proust e fanno riaffiorare i ricordi dei momenti ormai lontani trascorsi con Annetta, presenza ancora viva. La sinuosa figura che cammina sulla battigia («tra le spume che il tuo passo sfiorava», v. 5) torna in mente al poeta che si ritrova di nuovo nei luoghi del cuore («Vedo il sentiero che percorsi un giorno», v. 9). Interessante nel verso 9 l’alternanza di presente/passato remoto per stratificare il “tempo di e con Annetta”, la distanza temporale da quei momenti e la lontananza per Montale tra la vita che vive e la vita vissuta («E tutto è uguale», v. 12). I verbi al presente tornano ancora nell’immagine delle polene che gli restituiscono frammenti del passato («mi portano qualche cosa di te», v. 17-18). Il componimento si apre con la descrizione del cielo per chiudersi con un’altra descrizione, quella di Arletta affacciata alla finestra: «ritornano i tuoi rari/ gesti e il viso che aggiorna al davanzale, -/mi torna la tua infanzia dilaniata/dagli spari!» (vv. 21-23), quasi un’apparizione, il “miracolo” montaliano che si materializza improvvisamente («brancolo nel fumo,/ ma rivedo», vv. 20-21), una climax ascendente caratterizzato nei primi otto versi dall’uso dell’imperfetto e del passato remoto e dal presente in quelli successivi, dopo l’epifania della giovane, il cui viso «aggiorna al davanzale» . L’inquietitudine caratteristica della giovinezza ritorna anche in questo componimento

come nel precedente. Le deflagrazioni nelle vicina miniera rimandano all'«infanzia dilaniata dagli spari» (vv. 23-24) dell'amata ricordata nelle sue fragilità. Prima ancora di Anna, un'altra giovanissima fanciulla aveva ammaliato Montale, Esterina Rossi, sportiva conosciuta durante una vacanza estiva a Quarto dei Mille nel 1923. Le dedica Falsetto della raccolta Ossi di seppia.

Esterina, i vent'anni ti minacciano,
grigiorosea nube
che a poco a poco in sé ti chiude.
Ciò intendi e non paventi.
5 Sommersa ti vedremo
nella fumea che il vento
lacera o addensa, violento.
Poi dal fiotto di cenere uscirai
adusta più che mai,
10 proteso a un'avventura più lontana
l'intento viso che assembla
l'arciere Diana.
Salgono i venti autunni,
t'avviluppano andate primavere;
15 ecco per te rintocca
un presagio nell'elisie sfere.
Un suono non ti renda
qual d'incrinata brocca
percossa!; io prego sia
20 per te concerto ineffabile
di sonagliere.

La dubbia dimane non t'impaura.
Leggiadra ti distendi
sullo scoglio lucente di sale
25 e al sole bruci le membra.

Ricordi la lucertola
ferma sul masso brullo;
te insidia giovinezza,
quella il lacciòlo d'erba del fanciullo.
30 L'acqua è la forza che ti temprà,
nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi:
noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo
come un'equorea creatura
che la salsedine non intacca
35 ma torna al lito più pura.

Hai ben ragione tu!
Non turbare
di ubbie il sorridente presente.
La tua gaiezza impegna già il futuro
40 ed un crollar di spalle
dirocca i fertilizî
del tuo domani oscuro.
T'alzi e t'avanzi sul ponticello
esiguo, sopra il gorgo che stride:
45 il tuo profilo s'incide
contro uno sfondo di perla.
Esiti a sommo del tremulo asse,
poi ridi, e come spiccata da un vento
t'abbatti fra le braccia
50 del tuo divino amico che t'afferra.

Ti guardiamo noi, della razza
di chi rimane a terra.

Il componimento che risale al 1924 fa parte della sezione Movimenti e fino alla pubblicazione dell'edizione Einaudi del 1942 si presentava con una dedica alla fanciulla.

Distesa al sole, si tuffa in mare da un trampolino mentre il poeta la osserva. La lirica si apre con un riferimento alla sua età, «Esterina, i vent'anni ti minacciano» (v.1) che ritorna anche nei versi 13 e 14: «Salgono i venti autunni/ t'avviluppano andate primavera» . È nel pieno della vita, pertanto i moniti dell'ammiratore distaccato (anche nei v. 1-14-28), non sembrano tangerla, tutta proiettata nel «sorridente presente» (v. 38) e per nulla spaventata dalla «dubbia dimane» (v. 22). Come per Annetta, non c'è una descrizione fisica se non fosse per il riferimento all'abbronzatura «adusta più che mai» (v. 9), anche se in realtà l'aggettivo significa bruciata. Gli altri dettagli rimandano invece ad elementi che caratterizzano l'età e l'energia vigorosa nell'affrontare la quotidianità «ed un crollar di spalle/ dirocca i fertilizî» (vv. 40-41). «L'intento viso che assembla/ l'arciere Diana» (vv. 11-12) prima del tuffo si contrappone alla «gaiezza» (v. 39) tipica di questi anni: «leggiadra ti distendi/ sullo scoglio lucente di sale/ e al sole bruci le membra» (vv. 23-25) e ancora «ridi» (v. 49) lasciando il poeta quasi esterrefatto di fronte a tanta sfrontatezza, «Ti guardiamo noi, della razza/ di chi rimane a terra» (vv. 51-52). Esterina è una «equorea creatura» (v. 33), una sorta di araba fenice che rinasce dal mare, «L'acqua è la forza che ti temprà,/ nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi» (vv. 31-32). Vive una “dimensione altra” rispetto alla “dimensione terrena” di Montale che non può che guardare questo simbolo sfuggente e irraggiungibile di un'età che per lui non torna più. Anche il titolo del componimento mette in risalto la dicotomia tra le due dimensioni. Il falsetto, in musica, è il canto di una voce maschile che riproduce quella femminile raggiungendo delle note più alte. In questa lirica il lui ancorato nella sua “dimensione terrena” canta le gesta di lei che invece è collocata in una “dimensione altra”. La sicurezza spavalda della bella giovane conosce solo un momento di ripensamento, «Esiti a sommo del tremulo asse» (v. 47), che trova il suo correlativo oggettivo nello stesso verso nel malfermo trampolino, il «ponticello esiguo» del v. 44. Interessante la rappresentazione a livello linguistico delle fasi che precedono il tuffo (vv. 44-47) caratterizzate dall'allitterazione della vibrante R associata alle liquide, dentali e velari (soPRa, goRGo, PRofilo, conTRo, peRLa, TRemulo) fino al momento in cui esplose la sua vitalità tuffandosi (vv. 48-50) con l'uso delle doppie (spiCCata, aBBaTTi, aFFeRRa). Alla fine arriva la risata liberatoria e sprezzante e la fusione totale con il mare, il «tuo divino amico che t'afferra» (v. 50) mentre al poeta non resta che guardare. Come si evince dalle due liriche analizzate per delineare il ritratto di queste muse, per l'io-lirico la giovinezza è

precarità, è insidiosa, non è così per Annetta e Esterina. Sia ne La casa dei doganieri che in Falsetto è ricorrente l'uso dei pronomi "tu-ti-te" e dell'aggettivo possessivo "tuo" anche pleonasticamente. Attraverso le ripetizioni è come se il poeta volesse segnare e marcare la distanza e la differenza dalle sue muse : si rivolge ad un tu ma sostanzialmente la sua poesia è assenza della donna.

CAPITOLO II IL DESTINO UMANO DI SOFFERENZA: GERTI, DORA, CLIZIA, LIUBA

Gerti, Dora, Clizia e Liuba, le donne a cui è dedicato questo capitolo, entrano nella vita di Eugenio Montale sul finire degli anni Venti. Sono accomunate dallo stesso destino: essendo infatti di origini ebraiche, subiranno gli effetti delle leggi antisemite e dovranno separarsi dal poeta. Vicende politiche e personali di Montale si intrecciano in un particolare momento storico per l'Italia e l'Europa. La scrittura poetica, senza tuttavia escludere il resto della sua produzione, restituisce la presa di distanza del poeta da questi avvenimenti nonostante lo abbiano colpito direttamente. In particolare in *Botta e risposta II* contenuto nella raccolta *Satura* emerge il suo pensiero socio-politico sull'Italia fascista e del dopoguerra attraverso una serie di rimandi e allusioni. Si ispira a una delle fatiche di Ercole che ripulisce dal letame le stalle di Augia deviando il corso di due fiumi per inondarle. Le stalle sono l'allegoria degli anni del regime, simile per lui ad una prigione di feci. Ne è uscito grazie ad una inondazione, la Liberazione, che, se è pur vero che ha affrancato il paese dalla dittatura, ha portato via con sé anche la cultura («A liberarci, a chiuder gli intricati/cunicoli in un lago, bastò un attimo», vv. 33-34 e ancora «Che senso aveva quella nuova/ palta?», vv. 36-37) tanto che la società contemporanea appare dominata dagli escrementi, dai rifiuti, priva di ogni originale manifestazione culturale. La lirica non è interessante solo per la rievocazione in chiave parodica del traumatico evento del Fascismo che, tra l'altro, non è oggetto di analisi di questa tesi. Il regime e le sue leggi sono anche e soprattutto la causa della separazione da Gerti, Liuba e Clizia, senhal di Irma Brandeis, ricordate in *Botta e risposta II*. La stessa sorte non risparmiò nemmeno Dora, donna celebrata da Montale anche se mai incontrata. Nella pungente e caustica parodia del mondo contemporaneo di *Botta e risposta II*, alla prigionia nello sterco si contrappongono le tre figure femminili, presenze reali, positive che aprono uno spiraglio nella negatività del presente.

[...] Poi d'anno in anno – e chi più contava
le stagioni in quel buio? – qualche mano
20 che tentava invisibili spiragli
insinuò il suo memento: un ricciolo

di Gerti, un grillo in gabbia, ultima traccia
del transito di Liuba, il microfilm
d'un sonetto eufuista scivolato
25 dalle dita di Clizia addormentata [...].

Nel vorticoso scorrere del tempo («Poi d'anno in anno – e chi più contava/ le stagioni in quel buio?», vv. 18-19), attraverso l'accostamento a “oggetti-ricordo”, evoca la loro presenza. Un «ricciolo» (v. 21) gli ricorda Gerti, il «grillo in gabbia» del verso 22 è associato all'«ultima traccia del transito di Liuba» che rimanda anche alla lirica della raccolta *Occasioni*, *A Liuba che parte*. La Brandeis, protagonista assoluta dei versi montaliani, qui viene accostata alle due muse minori. L'angelo salvifico si umanizza: Clizia è vista con i tratti “umani” dell'italianista americana ebrea che si addormenta lasciando scivolare dalle mani «il microfilm/ d'un sonetto eufuista» (vv. 23-25). Le leggi razziali fanno quindi da sfondo alle vicende private di Montale che conosce Gerti Frankl Tolazzi nella sera di Capodanno del 1927. La donna, ebrea di origini austriache, era sposata con l'ingegnere triestino Carlo Tolazzi ufficiale di stanza a Lucca dove lei si trasferisce per stargli vicino. L'incontro con il poeta avviene a casa di Drusilla Tanzi, all'epoca ancora sposata con il critico d'arte Matteo Marangoni. Sarebbe stata proprio Gerti a coniare il soprannome di Mosca con cui la Tanzi sarà poi immortalata nei versi dal futuro marito. La Frankl diventa per Montale l'amica che incarna il desiderio di fermare il tempo che fugge inesorabilmente, è un simbolo del comune destino umano di sofferenza. Nome di spicco della cultura della Trieste mitteleuropea dei primi decenni del Novecento, annovera tra le sue frequentazioni Italo Svevo, Giani Stuparich e due amici di Montale, Umberto Saba e il critico Bobi Bazlen. Nata nel 1902 (muore nel 1989) da una famiglia borghese proprietaria di una piccola banca a Graz, viene denunciata alle SS da una vicina di casa, a Trieste, in quanto ebrea. Riesce a fuggire ed entra nella Resistenza impegnandosi a far espatriare i perseguitati in Svizzera. Nulla può fare, però, per salvare i genitori che, dopo l'arresto a Vienna, muoiono in un lager. Nel *Carnevale di Gerti*, dietro un'atmosfera apparentemente gioiosa aleggiavano gli spettri della Seconda guerra mondiale e del Fascismo.

Se la ruota s'impiglia nel groviglio

delle stelle filanti ed il cavallo
s'impenna tra la calca, se ti nevica
sui capelli e le mani un lungo brivido
5 d'iridi trascorrenti o alzano i bimbi
le flebili ocarine che salutano
il tuo viaggio ed i lievi echi si sfaldano
giù dal ponte sul fiume,
se si sfolla la strada e ti conduce
10 in un mondo soffiato entro una tremula
bolla d'aria e di luce dove il sole
saluta la tua grazia – hai ritrovato
forse la strada che tentò un istante
il piombo fuso a mezzanotte quando
15 finì l'anno tranquillo senza spari.
Ed ora vuoi sostare dove un filtro
fa spogli i suoni
e ne deriva i sorridenti ed acri
fumi che ti compongono il domani:
20 ora chiedi il paese dove gli onagri
mordano quadri di zucchero alle tue mani
e i tozzi alberi spuntino germogli
miracolosi al becco dei pavoni.
(Oh il tuo Carnevale sarà più triste
25 stanotte anche del mio, chiusa fra i doni
tu per gli assenti: carri dalle tinte
di rosolio, fantocci ed archibugi,
palle di gomma, arnesi da cucina
lillipuziani: l'urna li segnava
30 a ognuno dei lontani amici l'ora
che il Gennaio si schiuse e nel silenzio
si compì il sortilegio. È Carnevale
o il Dicembre s'indugia ancora? Penso

che se tu muovi la lancetta al piccolo orologio
35 che rechi al polso, tutto
arretrerà dentro un disfatto prisma
babelico di forme e di colori...).

E il Natale verrà e il giorno dell'Anno
che sfolla le caserme e ti riporta gli amici spersi,
40 e questo Carnevale
pur esso tornerà che ora ci sfugge
tra i muri che si fendono già. Chiedi
tu di fermare il tempo sul paese
che attorno si dilata? Le grandi ali
45 screziate ti sfiorano, le logge
sospingono all'aperto esili bambole
bionde, vive, le pale dei mulini
rotano fisse sulle pozze garrule.
Chiedi di trattenere le campane
50 d'argento sopra il borgo e il suono rauco
delle colombe? Chiedi tu i mattini
trepidi delle tue prode lontane?

Come tutto si fa strano e difficile,
come tutto è impossibile, tu dici.
55 La tua vita è quaggiù dove rimbombano
le ruote dei carriaggi senza posa
e nulla torna se non forse in questi
disguidi del possibile. Ritorna
là fra i morti balocchi ove è negato
60 pur morire; e col tempo che ti batte
al polso e all'esistenza ti ridona,
tra le mura pesanti che non s'aprono
al gorgo degli umani affaticato,

torna alla via dove con te intristisco,
65 quella che additò un piombo raggelato
alle mie, alle tue sere:
torna alle primavere che non fioriscono.

Come con Annetta e Esterina, anche con Gerti, ormai lontana, il poeta instaura un dialogo-monologo in assenza. Nei nove versi iniziali ricorrono tre protasi di periodi ipotetici («Se la ruota s'impiglia» v. 1, «se ti nevicava» v. 3, «se si sfolla» v. 9) che culminano nell'apodossi «hai ritrovato» (v. 12), affermazione che sembrerebbe aprire un barlume di speranza ma subito smentita dall'avverbio dubitativo «forse» del verso successivo legato dall'enjambement. Nel dialogo-monologo sono inoltre presenti sette imperativi con i quali Montale si rivolge alla sua interlocutrice, «chiedi» (vv. 20 e 49, «chiedi tu» con anastrofe del pronome personale nei versi 42 e 51), «ritorna» (v. 58) e «torna» (vv. 64 e 67). Anche in questa lirica, come in quelle già analizzate nel capitolo precedente, ricorre l'uso frequente dei pronomi “ti” (vv. 3-9-19-39-45-60-61), “tu” (vv. 26-34-43-51-54) e “te” (v. 64) e dell'aggettivo possessivo “tuo” (vv. 7-24-43), “tua” (vv. 13-55) e “tue” (v. 64). Gerti è una presenza-assenza: di lei viene rivelato un solo dettaglio riconducibile alla sfera comportamentale, la «grazia» (v. 13), nessun elemento rimanda invece alla descrizione fisica. Il poeta costruisce intorno ad un “oggetto-ricordo” il ruolo simbolico che la donna riveste. È la musa che dovrebbe arrestare il tempo che fugge e che porta via tutto, anche gli affetti e il correlativo oggettivo è il «piccolo orologio/che rechi al polso» (vv. 34-35). Il poeta la supplica due volte di fermare tutto: «Chiedi/tu di fermare il tempo sul paese» (vv. 42-43), «Chiedi di trattenere le campane/d'argento» (vv. 49-50). Un suo gesto («se tu muovi le lancette al piccolo orologio», v. 34) potrebbe avere il potere di frenare la corsa inarrestabile delle ore, dei mesi, degli anni, resa efficacemente dal punto di vista fonico dall'allitterazione della dentale T nei versi 60 e 61, «tempo che ti batte/al polso e all'esistenza ti ridona», che crea simultaneamente anche l'effetto onomatopeico del ticchettio delle lancette dell'orologio (Tempo Ti baTTe esisTenza Ti). Il “miracolo” - «tutto/arretrerà dentro un disfatto prisma/babelico di forme e di colori» (vv. 35-37)-, però non si compie. Lo smarrimento della nozione temporale è rimarcato anche dalla domanda retorica «È Carnevale/o il Dicembre s'indugia ancora?» (vv. 32-33). Amici e cari sono «assenti» (v. 26), «lontani» (v. 30), «spersi» (v. 39) in un presente funestato

dalla guerra «dove rimbombano/le ruote dei carriaggi senza posa/e nulla torna se non forse in questi/disguidi del possibile» (vv. 55-58) «tra le mura pesanti che non s'aprono» (v. 63). I carri colorati e festosi del Carnevale non sono che un ricordo, ora i mezzi militari solcano le strade delle città. Nel componimento si trovano diversi riferimenti al primo incontro tra Montale e la Frankl. A mezzanotte del Capodanno 1927, in onore ad una tradizione del suo paese natale, la donna getta nell'acqua fredda un cucchiaino di piombo fuso per leggere i pronostici per l'anno nuovo («hai ritrovato/forse la strada che tentò un istante/il piombo fuso a mezzanotte quando/finì l'anno tranquillo senza spari», vv. 13-15). La guerra era allora lontana, il 1927 si chiude «senza spari» ma la situazione è mutata. Nel verso 65, il piombo fuso del rito benaugurante diventa quello «raggelato» dei fucili, non resta che il sogno, il carnevale immaginario, «un mondo soffiato entro una tremula/bolla d'aria e di luce» (vv. 10-11) e l'invito di chiusura, «torna alle primavere che non fioriscono». In occasione del rientro a Trieste, la Frankl ospita un'amica, ebrea viennese come lei a cui scatta una fotografia in bianco e nero. Immortalava solo le gambe - anche se non si ha la certezza che fossero le sue-, Bazlen la vede e la invia a Montale accompagnata da un biglietto. Il poeta non incontrerà mai l'amica di Gerti, ma le dedica una lirica che intitola con il suo nome e cognome Dora Markus.

I

Fu dove il ponte di legno
mette a Porto Corsini sul mare alto
e rari uomini, quasi immoti, affondano
o salpano le reti. Con un segno
5 della mano additavi all'altra sponda
invisibile la tua patria vera.
Poi seguimmo il canale fino alla darsena
della città, lucida di fuliggine,
nella bassura dove s'affondava
10 una primavera inerte, senza memoria.

E qui dove un'antica vita
si screzia in una dolce

ansietà d'Oriente,
le tue parole iridavano come le scaglie
15 della triglia moribonda.

La tua irrequietudine mi fa pensare
agli uccelli di passo che urtano ai fari
nelle sere tempestose:
è una tempesta anche la tua dolcezza,
20 turbina e non appare,
e i suoi riposi sono anche più rari.
Non so come stremata tu resisti
in questo lago
d'indifferenza ch'è il tuo cuore; forse
25 ti salva un amuleto che tu tieni
vicino alla matita delle labbra,
al piumino, alla lima: un topo bianco
d'avorio; e così esisti!

II
Ormai nella tua Carinzia
di mirti fioriti e di stagni,
china sul bordo sorvegli
la carpa che timida abbocca
5 o segui sui tigli, tra gl'irti
pinnacoli le accensioni
del vespro e nell'acque un avvampo
di tende da scali e pensioni.

La sera che si protende
10 sull'umida conca non porta
col palpito dei motori
che gemiti d'ocche e un interno

di nivee maioliche dice
allo specchio annerito che ti vide
15 diversa una storia di errori
imperturbati e la incide
dove la spugna non giunge.

La tua leggenda, Dora!
Ma è scritta già in quegli sguardi
20 di uomini che hanno fedine
altere e deboli in grandi
ritratti d'oro e ritorna
ad ogni accordo che esprime
l'armonica guasta nell'ora
25 che abbuia, sempre più tardi.

È scritta là. Il sempreverde
alloro per la cucina
resiste, la voce non muta,
Ravenna è lontana, distilla
30 veleno una fede feroce.
Che vuole da te? Non si cede
voce, leggenda o destino.
Ma è tardi, sempre più tardi.

Dora, al pari delle altre, è un fantasma, è la grande assente, addirittura mai conosciuta, è la donna della «primavera inerte, senza memoria» (v. 10, I), come Gerti lo era delle «primavere che non fioriscono» (v. 67), eppure il poeta la assurge a simbolo del dolore dell'umanità negli anni delle persecuzioni razziali. Stabilisce con lei un dialogo immaginario caratterizzato dagli aggettivi "tua" (vv. 6,16,19 nella parte I e 1,18 nella parte II), "tuo" (v. 24, I), "tue" (v. 14, I) e dai pronomi "tu" (vv. 22 e 25, I), "ti" (vv. 25, I e 14, II) e "te" (v. 31, II). La immagina volubile, «La tua irrequietudine mi fa pensare/agli uccelli di passo che urtano ai fari» (vv. 16-17, I), «è una tempesta anche la

tua dolcezza» (v. 19, I) con l'ossimoro che crea un efficace accostamento che sottolinea il contrasto tra grazia esteriore e inquietudine interiore da cui Dora cerca di fuggire soffocando dolori e sentimenti («questo lago/d'indifferenza ch'è il tuo cuore» dei vv. 23-24, I) e cercando protezione e sicurezza in un piccolo amuleto, «un topo bianco,/d'avorio» (vv. 27-28, I) che custodisce «vicino alla matita delle labbra,/al piumino, alla lima» (vv. 26-27, I). I suoi atteggiamenti irruenti e incostanti, «dolce/ansietà d'Oriente», vv. 13-14, I) sono simili a quelli di Annetta e Esterina, personificazioni dell'eterna giovinezza. Nell'immaginario di Montale la sua esuberanza si riflette persino nel modo di parlare descritto attraverso una similitudine, «le tue parole iridavano come le scaglie/della triglia moribonda» (vv. 14-15, I). La volubilità la porta, anche quando parla, a passare di pensiero in pensiero, velocemente, così come altrettanto velocemente cambiano tonalità le scaglie della triglia che guizza fuori dall'acqua colpite dai raggi del sole. Sullo sfondo c'è Ravenna bizantina («antica vita», v. 11, I) con i suoi mosaici dai colori iridescenti, in particolare il ponte di legno di Porto Corsini (v. 1, I) da dove Dora indica («additavi», v. 5, I) «con un segno/della mano [...] all'altra sponda/invisibile la tua patria vera» (vv. 4-6, I), la «tua Carinzia» (v. 1, II). È viva? È scampata al triste destino che ha accomunato tanti ebrei come lei? Sicuramente è diventata immortale grazie a questi versi. Il poeta scrive la prima parte ambientata a Ravenna dopo aver ricevuto il biglietto e la foto da Bazlen. Dopo oltre un decennio compone la seconda in cui la storia di Dora si muove in uno scenario differente, quello della Carinzia, nella sua casa, in una dimensione domestica. Gli anni sono passati e, a differenza delle altre muse giovani, invecchia, come rivela il dettaglio dello «specchio annerito che ti vide/diversa» (vv. 14-15, II) con la sua «storia di errori/imperturbati» (vv. 14-15, II). Il sostantivo e l'aggettivo richiamano le vicissitudini di Dora, le stesse del popolo ebreo costretto a vagare di terra in terra, sempre pronto, però, a ricominciare. Il passato non si può cancellare («la spugna non giunge», v. 17, II), «la tua leggenda» come la definisce il poeta (v. 18, II), chiudendo il verso con l'apostrofe «Dora», sotto gli «sguardi/di uomini che hanno fedine /altere e deboli in grandi/ritratti d'oro» (vv. 19-22, II) ovvero i ritratti dei suoi antenati. La guerra è ormai vicina («la sera che si protende», v. 9, II), il «palpito di motori» (v. 11, II) fa pensare ai mezzi militari lungo le strade, «distilla/veleno una fede feroce» (vv. 29-30, II) è una allusione, invece, al Nazismo. Il poeta le chiede «Che vuole da te?», domanda che non avrà risposta. Solo il «sempreverde/ alloro» (vv. 25-26, II) che ha preso il posto del topo

bianco d'avorio della giovinezza, sembra dare qualche conforto alla sua amica ormai lontana, dato che la fine è inesorabile e vicina: «Ma è tardi/, sempre più tardi» è il verso-sentenza con cui si chiude la lirica. La primavera come allegoria della vita in contrapposizione alle atrocità del presente torna anche in un altro componimento, La primavera hitleriana che ha un titolo ossimorico. La protagonista è Irma Brandeis a cui Montale si rivolge con il senhal Clizia. Nata a New York nel 1905 (muore nel 1990) da una ricca famiglia ebraica newyorkese di origine austro-boema, nel corso dei suoi studi letterari approfondisce la conoscenza della letteratura italiana e di Dante. Nel 1933 incontra il poeta a Firenze durante un viaggio estivo e nasce la storia d'amore che si conclude cinque anni dopo quando, con l'entrata in vigore delle leggi razziali, la studiosa è costretta a tornare in America per sfuggire alle persecuzioni. La relazione è vissuta da Montale contemporaneamente a quella con Drusilla Tanzi che all'epoca non era ancora diventata sua moglie e che cerca di interrompere il rapporto del poeta con la Brandeis. Proprio Firenze diventa lo scenario di un evento storico: la visita di Hitler a Mussolini sullo sfondo della quale si intreccia vicenda amorosa di Montale e Clizia raccontata, appunto, nella lirica La primavera hitleriana.

Né quella ch'a veder lo sol si gira...

DANTE (?) a Giovanni Quirini

Folta la nuvola bianca delle falene impazzite
turbina intorno agli scialbi fanali e sulle spallette,
stende a terra una coltre su cui scricchia
come su zucchero il piede; l'estate imminente sprigiona
5 ora il gelo notturno che capiva
nelle cave segrete della stagione morta,
negli orti che da Maiano scavalcano a questi renai.

Da poco sul corso è passato a volo un messo infernale
tra un alalà di scherani, un golfo mistico acceso
10 e pavesato di croci a uncino l'ha preso e inghiottito,
si sono chiuse le vetrine, povere

e inoffensive benché armate anch'esse
di cannoni e giocattoli di guerra,
ha sprangato il beccaio che infiorava
15 di bacche il muso dei capretti uccisi,
la sagra dei miti carnefici che ancora ignorano il sangue
s'è tramutata in un sozzo trescone d'ali schiantate,
di larve sulle golene, e l'acqua séguita a rodere
le sponde e più nessuno è incolpevole.

20 Tutto per nulla, dunque? – e le candele
romane, a San Giovanni, che sbiancavano lente
l'orizzonte, ed i pegni e i lunghi addii
forti come un battesimo nella lugubre attesa
dell'orda (ma una gemma rigò l'aria stillando
25 sui ghiacci e le riviere dei tuoi lidi
gli angeli di Tobia, i sette, la semina
dell'avvenire) e gli eliotropi nati
dalle tue mani – tutto arso e succhiato
da un polline che stride come il fuoco
30 e ha punte di sinibbio...

Oh la piagata
primavera è pur festa se raggela
in morte questa morte! Guarda ancora
in alto, Clizia, è la tua sorte, tu
35 che il non mutato amor mutata serbi,
fino a che il cieco sole che in te porti
si abbàcini nell'Altro e si distrugga
in Lui, per tutti. Forse le sirene, i rintocchi
che salutano i mostri nella sera
40 della loro tregenda, si confondono già
col suono che slegato dal cielo, scende, vince –

col respiro di un'alba che domani per tutti
si riaffacci, bianca ma senz'ali
di raccapriccio, ai greti arsi del sud...

La visita del Führer, ricevuto a Firenze nel 1938 da Mussolini - «mostri nella sera/ della loro tregenda» (vv. 39-40) - e la sua rappresentazione anagogica è la cornice della lirica che viene scritta un anno dopo. Clizia ha un ruolo salvifico da Hitler, «messo infernale» che passa «a volo» (v. 8) lungo il corso prima di essere «inghiottito» (v. 10) tra gli «alalà di scherani» (v. 9). L'atmosfera è quasi surreale, tra il turbinio delle falene «impazzite» (v. 1) simili a una «nuvola bianca», metafora dei fiocchi di neve, nell'«estate imminente» (v. 4) che emana anche in pieno giorno «il gelo notturno che capiva/ nelle cave segrete della stagione morta» (vv. 5-6). Nell'irrazionalità di questo momento storico in cui il male trionfa, tutti sembrano obbedire ciecamente al potere tanto da trasformare la parata in «sagra» (v. 16), in «sozzo trescone» (v. 17) tra vetrine serrate «inoffensive benché armate anch'esse/cannoni e giocattoli di guerra» (vv. 12-13) o quelle dei macellai descritti con l'ossimoro «miti carnefici» (v. 16) dove sono esposti «capretti uccisi» (v. 15) che alludono a ben altre vittime che seminerà ovunque l'olocausto. La domanda retorica del verso 20, «Tutto per nulla, dunque?», introduce la figura dell'angelo salvifico che, in un climax caratterizzato dagli aggettivi e dai pronomi personali “tuoi” (v. 25), “tue” (v. 28), “tua” e “tu” (v. 34), culmina nella sua epifania, con l'apostrofe del verso 34 in cui il poeta si rivolge direttamente a lei con il *senhal*. L'evento storico della visita di Hitler si intreccia all'evento privato dell'ultimo loro incontro, il 24 giugno, in un giorno di festa ben diverso da quello della parata. Illuminati da una stella cadente o forse dalla scia di un fuoco d'artificio - «le candele/ romane, a San Giovanni, che sbiancavano lente/ l'orizzonte» (vv. 20-22)- si scambiano «pegni e i lunghi addii/ forti come un battesimo nella lugubre attesa/ dell'orda» (vv. 23-24). La similitudine «forti come un battesimo» allude alla sacralità e all'intensità delle loro promesse, il battesimo, tra l'altro, è il rito della rinascita per antonomasia. Irma Brandeis non viene descritta né fisicamente né nei suoi atteggiamenti. Al verso 25 è presente un riferimento alla sua patria d'origine, il Nord America, «ghiacci e le riviere dei tuoi lidi», l'altro dettaglio sono gli «eliotropi nati/dalle tue mani» (vv. 27-28). La risposta alla domanda retorica con la quale il poeta le si rivolge nel suo dialogo-monologo, si desume dalla parte finale della strofa: «tutto arso e succhiato/ da un polline

che stride come il fuoco/e ha punte di sinibbio...» (vv. 28-30). I segni del loro amore sono andati distrutti da un polline che non feconda ma brucia come il fuoco e il gelido vento del nord. La primavera «piagata» (v. 31), ferita dalla presenza a Firenze di Hitler, può essere una festa se «raggela/ in morte questa morte» (vv. 32-33) cioè se fa morire la morte incarnata dal dittatore nazista. Clizia è la speranza, ha un destino già scritto, («tua sorte», v. 34), «Guarda ancora/ in alto» (vv. 33-34), le dice il poeta, ha dentro di sé l'amore, «il cieco sole» (v. 36). È di effetto l'anastrofe con figura etimologica «non mutato amor mutata serbi» (v. 35): anche se le vicissitudini personali l'hanno segnata, conserva il suo amore per il bene di tutti gli uomini. Nella parte finale, «le sirene, i rintocchi» (v. 38) lasciano un barlume di speranza, «un'alba che domani per tutti/ si riaffacci» (vv. 41-42). Anche Liuba Blumenthal, amica di origini ebraiche del poeta è costretta a lasciare l'Italia a causa delle leggi razziali del 1938. L'addio è raccontato nella lirica A Liuba che parte .

Non il grillo ma il gatto

del focolare

or ti consiglia, splendido

lare della dispersa tua famiglia.

5 La casa che tu rechi

con te ravvolta, gabbia o cappelliera?,

sovrasta i ciechi tempi come il flutto

arca leggera – e basta al tuo riscatto.

Il contesto storico e i responsabili della partenza della donna non sono menzionati. L'unico riferimento temporale è «or» (v. 3). Il tono a tratti ironico e l'atmosfera quasi fiabesca consentono di leggere questi versi come un componimento d'occasione per salutare l'amica in partenza. Il dialogo del poeta si caratterizza per la presenza dei pronomi "ti" (v. 3), "tu" (v.5), "te" (v. 6) e degli aggettivi "tua" (v. 4), "tuo" (v. 8). Al grillo saggio dispensatore di consigli del Pinocchio di Collodi, si sostituisce il gatto, «splendido/ lare della dispersa tua famiglia» (v. 3-4). Liuba vive da anni in Italia, lontana dai suoi cari che si trovano in altri paesi. Non è un caso che l'unica rima sia tra il primo e l'ultimo verso "gatto-riscatto": l'animale che la protegge diventa mezzo di salvezza per lei. A differenza di Gerti, Dora e Clizia, Liuba, però, si salva, non porta salvezza. Il poeta

non rivela nemmeno di questa musa alcun dettaglio fisico. Un'allusione alla sua civetteria si evince dal particolare della sua «gabbia o cappelliera» (v. 6) e, a livello fonetico, dal ritmo e dalla musicalità dei versi 5-6 caratterizzati dall'allitterazione della dentale “t” e della gutturale “c” (La Casa Che Tu reChi/ Con Te ravoLTa). Un oggetto femminile diventa così «la casa» (v. 5), la metafora dell'arca. Quella di Liuba è, però, un'«arca leggera» (v. 8) sufficiente comunque per la sua salvezza, il «riscatto» (v. 8) dai «ciechi tempi» (v. 7). È proprio l'ossimoro creato dall'accostamento di questo sostantivo con l'aggettivo a sintetizzare, in questo addio, l'omaggio galante e il drammatico riferimento all'esodo biblico del popolo ebraico.

CAPITOLO III

LA TRASFIGURAZIONE FEMMINILE: MOSCA, VOLPE E CRISALIDE

Se Irma Brandeis è la donna angelo, con la sua scomparsa Montale non alza più il suo sguardo verso il cielo, rivolge i suoi occhi ad un mondo tutto terreno, reale. Non c'è più Clizia che tiene in mano gli eliotropi nella Primavera hitleriana, ci sono Mosca, Volpe e Crisalide, senhal rispettivamente di Drusilla Tanzi, compagna e poi moglie di Montale, della poetessa Maria Luisa Spaziani e dell'attrice di origini peruviane Paola Nicoli. Essere chiamate con il nome di battesimo (Esterina, Gerti, Dora Markus e Liuba) sembra quindi la prerogativa solo delle donne non amate dal poeta che sono trasfigurate, quindi, in "occasioni" poetiche. Drusilla Tanzi nasce nel 1885, era di ben undici anni più grande di Montale. Scrittrice vicina all'ambiente della rivista Solaria, lascia il marito Matteo Marangoni per vivere la grande storia d'amore della sua vita che culmina nel matrimonio dopo 23 anni. Purtroppo, l'anno successivo, nel 1963, la Tanzi muore in seguito alle complicazioni dovute a una caduta dalle scale di casa. Alla sua morte il marito-poeta le dedica le due sezioni Xenia I e Xenia II della raccolta poetica Satura . Mosca, chiamata così per i suoi occhiali spessi da miope, è per Montale il simbolo dell'istinto e della vitalità indispensabili per sopravvivere nella negatività del presente. Le liriche "in morte" di Drusilla rievocano atmosfere domestiche, momenti di quotidianità anche attraverso un linguaggio semplice, immediato. Sono riflessioni che scaturiscono dall'assenza della moglie che si fa presenza in quanto tutto intorno parla di lei come in Non ho mai capito se io fossi .

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

10 da un tuo senso infallibile, dal tuo
radar di pipistrello.

Il componimento si apre con l'immagine del cane, simbolo per antonomasia della fedeltà domestica, un amico a quattro zampe «fedele e incimurrito» (v. 2) e con l'opposizione "io-tu" dei primi tre versi (io-tuo; tu-me): la Tanzi sta a Montale come Montale sta alla Tanzi, una perfetta ed equilibrata proporzione matematica. Per tutti gli altri è solo un «un insetto miope/ smarrito nel blabla/ dell'alta società» (v. 3-5). Ma sono «ingenui» (v. 6) «quei furbi» (v. 7): l'ossimoro e l'enjambement sembrano anticipare il "miracolo" finale che in chiave ironica e con tono quasi scanzonato rimanda alla lirica Forse un mattino andando . Gli altri ignorano («non sapevano», v. 7) infatti che sono loro lo «zimbello» della donna che considerano inadeguata all'ambiente mondano e alle sue frivolezze («blabla» v. 5). Ignorano inoltre che Mosca ha un grande acume, pertanto sono «visti anche al buio, e smascherati/ da un tuo senso infallibile, dal tuo/ radar di pipistrello» (vv. 9-11), con anafora dell'aggettivo possessivo "tuo". Nell'ultimo componimento di Xenia I, Dicono che la mia torna l'immagine di Mosca capace di vedere oltre le apparenze e si assiste alla completa identificazione del poeta con l'amata scomparsa, angelo domestico, sempre vicino e presente.

Dicono che la mia
sia una poesia d'inappartenenza.

Ma s'era tua era di qualcuno;
di te che non sei più forma, ma essenza.

5 Dicono che la poesia al suo culmine
magnifica il Tutto in fuga,
negano che la testuggine
sia più veloce del fulmine.

Tu sola sapevi che il moto
10 non è diverso dalla stasi,
che il vuoto è il pieno e il sereno
è la più diffusa delle nubi.

Così meglio intendo il tuo lungo viaggio

imprigionata tra le bende e i gessi.

15 Eppure non mi dà riposo
sapere che in uno o in due noi siamo una cosa sola.

Il poeta gioca sull'ambiguità dei significati: la «poesia di inappartenenza» (v. 2) ovvero una poesia “non impegnata” diventa di “appartenenza”, «Ma s'era tua era di qualcuno» (v. 3), di Drusilla che, con la morte, non è più «forma» (v. 4), ma «essenza» (v. 4). Mosca si conferma l'unica a possedere la capacità di vedere oltre le apparenze in opposizione a quelli che «dicono» (anafora ai vv. 1 e 5), tra quelli che «negano che la testuggine/sia più veloce del fulmine» (vv. 7-8). Il riferimento è al paradosso del filosofo greco Zenone di Elea che negava la realtà del movimento con l'esempio della gara di velocità tra la tartaruga e Achille “Più veloce” che, secondo lui, non riuscirà mai a raggiungerla. La poesia è costruita su una serie di paradossi. «Tu sola sapevi che il moto/ non è diverso dalla stasi,/che il vuoto è il pieno e il sereno/è la più diffusa delle nubi»: la moglie è l'unica detentrica di verità in un mondo di apparenze e di contrasti. E così, anche «imprigionata tra le bende e i gessi» dopo la rottura del femore e le complicazioni che l'hanno costretta ad una lunga degenza che l'ha portata alla morte, ha comunque compiuto un «lungo viaggio» (v. 13) che forse il poeta riesce finalmente a capire. Eppure il poeta non trova pace neppure nella consapevolezza di «sapere che in uno o in due noi siamo una cosa sola» (v. 16), nell'identificazione totale. Nel dialogo immaginario ricorrono gli aggettivi possessivi “tua” (v. 3) “tuo” (v. 13) e i pronomi complemento e soggetto “te” (v. 4) e “tu” (v. 9). “Tua” (v. 3) si contrappone a “mia” (v. 1). Un lungo e profondo sentimento lo lega anche a Maria Luisa Spaziani, poetessa candidata per due volte al Nobel per la letteratura e traduttrice di Proust. Nata nel 1922 da una agiata famiglia torinese (muore nel 2014 a Roma) conosce Montale quando aveva 25 anni e lui 53 al Teatro Carignano di Torino. Il loro legame resiste per oltre dieci anni fino a allentarsi con il trasferimento a Roma della poetessa a metà degli anni Sessanta. Il senhal Volpe è in realtà il nomignolo con cui la chiamavano i suoi famigliari. La Spaziani è portatrice di salvezza, una salvezza privata, il cui unico destinatario è il poeta, la sua missione salvifica è diversa quindi da quella universale di Clizia. Volpe è una figura concreta la cui vitalità sembra quasi intimorire il poeta, vivo in sua presenza, come nella lirica Anniversario contenuto nella sezione Madrigali privati a lei dedicata.

Dal tempo della tua nascita
sono in ginocchio, mia volpe.
È da quel giorno che sento
vinto il male, espiate le mie colpe.

5 Arse a lungo una vampa; sul tuo tetto,
sul mio, vidi l'orrore traboccare.
Giovane stelo tu crescevi; e io al rezzo
delle tregue spiavo il tuo piumare.

Resto in ginocchio: il dono che sognavo
10 non per me ma per tutti
appartiene a me solo, Dio diviso
dagli uomini, dal sangue raggrumato
sui rami alti, sui frutti.

La dimensione tutta personale della sua missione salvifica («il dono che sognavo», v. 9) emerge già dall'incipit del componimento («È da quel giorno che sento/vinto il male, espiate le mie colpe», vv. 3-4) e viene ribadita nell'ultima strofa nei versi 9-11 («Resto in ginocchio: il dono che sognavo/ non per me ma per tutti/appartiene a me solo») anche attraverso l'uso dell'aggettivo "mie" e l'anafora del pronome "me" nei versi 10 e 11. L'apostrofe «mia volpe» del verso 2 introduce il lettore nel dialogo immaginario tra il poeta e la sua donna. Attraverso la ripresa anaforica «sono in ginocchio» (v. 2) e «resto in ginocchio» (v. 9), esprime confronti dell'amata prima la condizione di rassegnazione di fronte al sentimento che nutre per lei e poi la resa, di fronte al fallimento della sua missione di mediatrice tra umano e divino. La nascita della poetessa coincide con la rinascita di Montale, «È da quel giorno che sento/vinto il male, espiate le mie colpe» (vv. 3-4). La Spaziani non viene descritta fisicamente. Nella seconda strofa, però, il poeta allude alla sua giovinezza che coincide temporalmente con gli anni bui della seconda guerra mondiale («vidi l'orrore traboccare», v. 6): «Giovane stelo tu crescevi; e io al rezzo/delle tregue spiavo il tuo piumare» (vv. 7-8). È l'anti-Beatrice, è la passione terrena

(«Arse a lungo una vampa», v. 5) con tutte le sue sfumature e fragilità. L'identità segreta di Volpe viene svelata da Montale nel madrigale *Da un lago svizzero* con un acrostico : la lettera iniziale di ogni verso coincide con le lettere che compongono il suo nome e cognome. Fatta eccezione per il verso 1 e 11 che corrispondono alle iniziali del nome e del cognome e sono in maiuscolo, in tutti gli altri versi le lettere sono volutamente minuscole, quasi il poeta volesse tenere celata l'identità dell'amata. L'acrostico è percepibile solo da chi sa guardare oltre.

Mia volpe, un giorno fui anch'io il 'poeta
assassinato': là nel nocciolo
raso, dove fa grotta, da un falò;
in quella tana un tondo di zecchino
5 accendeva il tuo viso, poi calava
lento per la sua via fino a toccare
un nimbo, ove stemprarsi; ed io ansioso
invocavo la fine su quel fondo
segno della tua vita aperta, amara,
10 atrociemente fragile e pur forte.
Sei tu che brilli nel buio? Entro quel solco
pulsante, in una pista arroventata,
alacre sulla traccia del tuo lieve
zampetto di predace (un'orma quasi
15 invisibile, a stella) io, straniero,
ancora piombo; e a volo alzata un'anitra
nera, dal fondolago, fino al nuovo
incendio mi fa strada, per bruciarsi.

L'apostrofe «Mia volpe» in apertura del componimento introduce subito il lettore in medias res, nel dialogo immaginario tra Montale e la sua amata. Un dialogo caratterizzato da topoi dell'erotismo come le fiamme, simbolo per antonomasia della passione («falò» v. 3, «accendeva» v. 5, «stemprarsi» v. 7, «arroventata» v. 12, «incendio» v. 18, «bruciarsi» v. 18) e i rifugi nascosti degli amanti («Nocciolo raso» vv. 2-3, «grotta» v.

3, «tana» v. 4). Volpe è simbolo di luminosità, «Sei tu che brilli nel buio?» le chiede il poeta con una domanda retorica al verso 11, il suo viso non riflette la luce che entra nella grotta, lo accende («accendeva il tuo viso» v. 5). Il poeta descrive Volpe e la sua vita attraverso una serie di ossimori «aperta, amara/atrocemente fragile e pur forte» e allude al nomignolo dell'amata attraverso la descrizione dell'impronta della volpe «lieve/zampetto di predace (un'orma quasi/invisibile, a stella)» (vv. 13-15). L'immagine dell'animale avido, rapace, è presente anche nella lirica *Se t'hanno assomigliato*.

Se t'hanno assomigliato
alla volpe sarà per la falcata
prodigiosa, pel volo del tuo passo
che unisce e che divide, che sconvolge
5 e rinfranca il selciato (il tuo terrazzo,
le strade presso il Cottolengo, il prato,
l'albero che ha il mio nome ne vibravano
felici, umidi e vinti) – o forse solo
per l'onda luminosa che diffondi
10 dalle mandorle tenere degli occhi,
per l'astuzia dei tuoi pronti stupori,
per lo strazio
di piume lacerate che può dare
la tua mano d'infante in una stretta;
15 se t'hanno assomigliato
a un carnivoro biondo, al genio perfido
delle fratte (e perché non all'immondo
pesce che dà la scossa, alla torpedine?)
è forse perché i ciechi non ti videro
20 sulle scapole gracili le ali,
perché i ciechi non videro il presagio
della tua fronte incandescente, il solco
che vi ho graffiato a sangue, croce cresima
incantesimo jattura voto vale

25 perdizione e salvezza; se non seppero
crederti più che donnola o che donna,
con chi dividerò la mia scoperta,
dove seppellirò l'oro che porto,
dove la brace che in me stride se,
30 lasciandomi, ti volgi dalle scale?

Il componimento è strutturato in un unico periodo che si conclude con la lunga domanda retorica finale (vv. 27-30). Si configura come una sorta di stream of consciousness diviso in tre periodi ipotetici introdotti dalle protasi «Se t'hanno assomigliato» (v. 1 e 15) con l'avverbio «forse» (v. 8 e 19) e «se non seppero» (v. 25) che determinano la simmetria su cui poggia l'intero componimento. Il poeta delinea un interessante ritratto della Spaziani partendo proprio dal nomignolo con cui i suoi familiari la chiamavano. Volpe, quindi, per la «falcata/ prodigiosa, pel volo del tuo passo/ che unisce e che divide, che sconvolge/ e rinfranca il selciato» (vv. 3-5), ma anche «per l'onda luminosa» (v. 9) che diffonde dagli occhi, «tenere mandorle» (v.10), «l'astuzia dei tuoi pronti stupori» (v. 11), la sua «mano d'infante» (v. 14). Nell'apodosi del primo periodo ipotetico, la Spaziani è l'angelo che porta salvezza che si muove nelle strade della sua Torino (vv. 5-6). Il suo incedere e le sensazioni suscitate descritte dal poeta nei primi nove versi, richiamano l'immagine della Beatrice dantesca descritta nel sonetto Tanto gentile e tanto onesta pare nel capitolo XXVI della Vita nova. La chiave di lettura è però tutta laica e terrena in quanto la Spaziani non è «cosa venuta/da cielo in terra a miracol mostrare» come recita il verso 8 del sonetto dantesco. La Volpe è, però, anche l'animale astuto per antonomasia, è il «carnivoro biondo» (v. 16), il «genio perfido/delle fratte» (vv. 16-17), per i «ciechi» (anafora ai versi 19 e 21) che non sono riusciti a cogliere la sua fragilità («non ti videro/ sulle scapole gracili le ali», vv. 19-20) e la sua vera essenza («non seppero/ crederti più che donnola o che donna», vv. 25-26). Sulla fronte «incandescente» (v. 20) di questo angelo alato sceso in terra c'è il «presagio» (v. 21), il miracolo che gli altri non hanno saputo vedere e che il poeta ha «graffiato a sangue, croce cresima/incantesimo jattura voto vale/ perdizione e salvezza» (vv. 23-25). A lui non resta che la consapevolezza di non poter condividere la sua «scoperta» (v. 27), «l'oro che porto» (v. 28) con nessuno mentre contempla l'anabasi della volpe che lo lascia voltandosi dalle scale. Anche in questo componimento il poeta

utilizza l'aggettivo possessivo "tuo" (vv. 3 e 5), "tua" (vv. 14 e 22), "tuoi" (v. 11) e i pronomi "t(i)/ti" (vv. 1; 15; 19; 26 e 30) in contrapposizione a "mio" (v. 7), "mia" (v. 27), "me" (v. 29) e "mi" (v. 30). Oltre a Mosca e Volpe, un altro senhal rimanda all'universo degli animali, quello di Crisalide. È lo pseudonimo che cela l'identità dell'affascinante attrice e pianista di origini peruviane Paola "Edda" Bonacina conosciuta a metà degli anni Venti. Sposata con un architetto genovese da cui prende il cognome Nicoli, è evocata nelle raccolte *Ossi di seppia* e *Le occasioni* come emblema della pulsione sensuale e vitale, ma anche come figura che raccoglie e condivide la pena del poeta, prigioniero della realtà quotidiana. La Nicoli- Crisalide è un essere che incarna la bellezza, il fascino, l'amore profano, un essere, però, ancora incompleto come lo sono appunto le crisalidi. Non è portatrice di salvezza per l'amato. In *Tentava la vostra mano*, Montale immortala l'amore che traspare in un momento di intima complicità.

Tentava la vostra mano la tastiera,
i vostri occhi leggevano sul foglio
gl'impossibili segni; e franto era
ogni accordo come una voce di cordoglio.

5 Compresi che tutto, intorno, s'inteneriva
in vedervi inceppata inerme ignara
del linguaggio più vostro: ne bruiva
oltre i vetri socchiusi la marina chiara.

Passò nel riquadro azzurro una fugace danza
10 di farfalle; una fronda si scrollò nel sole.
Nessuna cosa prossima trovava le sue parole,
ed era mia, era nostra, la vostra dolce ignoranza.

La Nicoli è al pianoforte come sottolinea il verbo posto nel primo verso, «tentava», al tempo imperfetto proprio per indicare la reiterazione dell'azione. Nonostante sia una pianista, le note sullo spartito diventano per i suoi occhi «impossibili segni» (v. 3), ogni accordo è ormai «franto» (v. 3) «come una voce di cordoglio» (v. 4) con similitudine e

rima interna CORDOglio- acCCORDO. Il poeta noto anche per la professione di critico musicale, ascolta sorpreso e poi prova tenerezza nel vederla «inceppata inerme ignara/ del linguaggio più vostro» (vv. 6-7). La climax discendente mette in evidenza ancora di più la difficoltà inspiegabile nell'esecuzione da parte dell'amica pianista. Tutto ciò che li circonda è parte («s'inteneriva» v. 5) della sua «dolce ignoranza» (v.12). Gli elementi della natura e del paesaggio sono partecipi di quanto sta accadendo: «bruiva/oltre i vetri socchiusi la marina chiara» (v. 8), «una fronda si scrollò nel sole» (v. 10) mentre «Passò nel riquadro azzurro una fugace danza/di farfalle» (vv. 9-10). Con il tremolio delle loro ali rappresentano visivamente le note stonate: il volo irregolare è, però, comunque perfetto, armonico. «Franto» e «cordoglio» che appartengono al campo semantico del dolore e della sofferenza, rimandano proprio alle sensazioni provate dalla donna. Non sembra esserci una spiegazione a quanto accaduto, «Nessuna cosa prossima trovava le sue parole» (v. 11) tanto che non resta che rassegnarsi alla «dolce ignoranza» del verso finale. La sinestesia è resa più efficace anche dall'uso degli aggettivi possessivi «mia» contrapposto a «vostra» e «nostra» che accomuna e unisce i due innamorati. A differenza degli altri componimenti analizzati, il poeta non si rivolge all'amata con il "tu" ma con il "voi". Ricorrono infatti nel testo gli aggettivi possessivi "vostra" (vv. 1 e 12), "vostri"(v. 2) e "vostro" (v. 7) e il pronome "vi" (v. 6).

BIBLIOGRAFIA

Alighieri, Dante. 1979-1984. Opere minori, Ricciardi, Milano-Napoli.

Bardi, Caterina (a cura di). 2008. Da Satura per Satura. Franco Croce legge Eugenio Montale, in «SaTuRa Trimestrale di arte letteratura e spettacolo», Anno 1 n° 2/2008, pp. 3-7.

Culicelli, Paola. 2006. Eusebio ed Esterina. Lettere di Eugenio Montale a Esterina Rossi, in «Atti della Accademia ligure di Scienze e lettere», Serie VI, Volume IX, Genova.

De Caro, Paolo. 2004. Anna degli Uberti. Tracce di vita e di poesia per la figura della prima grande ispiratrice montaliana, in «La Capitanata. Rivista quadrimestrale della Biblioteca Provinciale di Foggia», 15 ottobre 2004, pp. 107-134

Fischer, Waltraud. 2018. Gerti, Bobi, Montale & C. . Vita di un'austriaca a Trieste, Parma, Diabasis.

Fiori, Simonetta. 2011. Quando Montale ballava per me, «La Repubblica», 1/09/2011. (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/09/01/quando-montale-ballava-per-me.html>).

Leopardi, Giacomo. 1996. A Silvia, in F. Bandini (a cura di), Canti, Milano, Garzanti.

Montale, Eugenio. 2018. Tutte le opere, in G. Zampa (a cura di), Milano, Mondadori.

Palazzeschi, Aldo. 1999. Chi sono?, in G. De Rienzo (a cura di), I poeti crepuscolari, Milano, Mondadori.

Ramat, Silvio. 2014. Spaziani, quel segreto sull'acrostico di Montale scritto in suo onore, «Il Giornale», 2/07/2014.

(<https://www.ilgiornale.it/news/cultura/spaziani-quel-segreto-sullacrostico-montale-scritto-suo-1033722.html>).

SITOGRAFIA

<https://www.turismo.ra.it>