

■ ANNA BORDONI DI TRAPANI

Già docente a contratto presso la facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Milano

Il “femminino” nel mondo poetico di Montale

Eugenio Montale (1896-1981), Nobel per la Letteratura nel 1975 in compagnia di Maria Luisa Spaziani (1922), da lui chiamata “Volpe”. Tra i due poeti vi fu un forte sodalizio intellettuale e un'affettuosa amicizia, testimoniati anche da una fitta corrispondenza epistolare.

• *Eugenio Montale (1896-1981), Nobel Prize for Literature in 1975 accompanied by Maria Luisa Spaziani (1922), whom he called “Volpe” (Vixen). There was a strong intellectual sodality and a caring friendship between the two poets, as demonstrated by their copious correspondence.*

Al centro della poesia di Montale sta la precoce consapevolezza di una totale disarmonia fra l'uomo e la realtà. È impossibile entrare in contatto con le cose, un muro invalicabile ci divide. La “vera” realtà non è quella che si vede, né la ragione è uno strumento adeguato per far luce su un mondo che è essenzialmente irrazionale: non si può dare senso all'insensato. È proprio questa sofferta impotenza che rende incerti i rapporti del poeta con la vita, e alimenta il suo sentimento di estraneità e di smarrimento, la sua incapacità di vivere. Di qui lo stato di sofferenza esistenziale, la passività, l'atonìa, l'indifferenza, il “male di vivere”. È questa la tematica che domina negli *Ossi di seppia* e fa da sfondo all'intera *Opera in versi* di Montale.

In tale contesto esistenziale e poetico, che posto occupa la figura della donna, considerata l'oggettiva ininterrotta presenza femminile nell'universo montaliano? La stessa struttura grammaticale dominante nella sua poesia è il dialogo fra un “io” e un “tu”, dove la donna è in assoluto l'interlocu-

trice privilegiata. Quasi sempre, anche se di solito non la nomina esplicitamente, è a una donna che l'io lirico si rivolge con quel “tu”, e non è un tu generico, indistinto, come Montale avrebbe voluto far credere ai critici: «Un tu istituzionale, l'antagonista che bisognerebbe inventare, se non esistesse». In realtà, non si tratta di una pura convenzione linguistica, ma di una scelta che ha una sua motivazione profonda, perché nel mondo poetico montaliano è sempre più il femminile ad “innescare l'ispirazione”.¹ Dall'inizio alla fine dell'*Opera in versi*, l'io lirico stabilisce con la donna un dialogo mentale che non si interrompe mai, animato da

un'intesa profonda, intima, amorosa: la donna è figura salvifica, “luce-in-tenebra”; grazie alla sua innata vitalità, al “certo suo fuoco”, lei può intuire e percepire verità esistenziali altrimenti inconoscibili e approssimarsi così alla vita autentica. Significativamente, in una nota scritta ad un amico sulla tematica sviluppata negli *Ossi di seppia*, Montale indica come tema fondamentale, accanto al “paesaggio”, proprio «l'amore, sotto forma di fantasmi che frequentano le varie poesie e provocano le solite intermittenze del cuore [...] e l'evasione, la fuga dalla catena ferrea della necessità, il miracolo, diciamo così, laico».

The “feminine” in the poetic world of Montale

A fundamental characteristic of the lyrics of Montale is the awareness that true reality is not what can be seen. The difficulty of attempting at least an approach with this secret dimension arouses a pained sense of impotence, a feeling of loss, a “mal de vivre”. In this spiritual drama, woman is the salvific figure, the “light in the darkness”, she is capable of sensing and communicating existential truths to understand the most authentic life. But Montale's women are not only an abstract presence: they are concrete figures that illuminated the poet's life at different times: Arletta, Crisalide, Clizia, Volpe and Mosca. They are priestesses who offer their sentimental charge to reveal, as far as possible, the mystery of life: incarnated occasions.



Poche e dense parole, delineanti un rapporto dell'io con la donna, intenso e vivificante, che assume dimensioni esistenziali e metafisiche, perché è la donna a riportare «l'ondata della vita» alla sua non-vita, a offrirgli «un'ora breve di tremore umano», è solo la presenza della donna a propiziare il tanto atteso “miracolo”. È vero che negli *Ossi* la richiesta d'amore del protagonista, sempre psicologicamente insicuro e tutto assorto nella interrogazione della natura e in riflessioni esistenziali, è destinata a rimanere delusa, ma egli trova pur sempre nella donna un'opportunità d'incontro, l'interlocutrice ideale con cui confrontarsi, in cui rispecchiarsi.

L'amore si farà addirittura «pensiero dominante» nelle *Occasioni*, dove il paesaggio passa invece in secondo piano e lascia il posto all'introspezione dell'io, all'ardore del sentimento, alla dimensione memoriale, alla ricerca di un barlume che illumini almeno per un istante l'oscurità esistenziale. Qui la figura femminile assume un ruolo centrale, e l'amore, fondato essenzialmente sul motivo dell'assenza e della privazione della donna amata, diventa «il vero basso continuo del libro», come sottolinea Gianfranco Contini, che definirà autorevolmente le *Occasioni* come «canzoniere d'amore». ² E la definizione potrebbe senz'altro essere estesa anche alla *Bufera e altro*, dove il filo autobiografico romanzesco continua, tant'è vero che Montale stesso in un primo momento aveva pensato di intitolare la terza raccolta *Romanzo*. Ma forse si potrebbe guardare all'opera intera come ad un unico “canzoniere”, perché il dialogo con la donna emerge come un Leitmotiv anche nelle raccolte successive. E non a caso *L'Opera in versi* si apre e si chiude circolarmente con una poesia dedicata ad una donna, un accorgimento strutturale che non può non caricarsi di un messaggio emblematico.



Olycom

Montale ricercò una densità e un'evidenza simbolica del linguaggio, portando a perfezione lo stile della poesia novecentesca.

• *Montale sought a certain density and symbolic evidence in language, taking the style of 20th century poetry to perfection.*

I fantasmi femminili nella poesia montaliana

Il lettore del “canzoniere” di Montale non si trova di fronte alla classica storia d'amore canonizzata dal *Canzoniere* petrarchesco, che ha notoriamente come ispiratrice una donna unica, l'angelica Laura, «colei che sola a me par donna», frutto dell'operazione sublimante e idealizzante tipica della poesia d'amore nella nostra tradizione letteraria. Nell'*Opera in versi* le donne deputate al rapporto d'amore sono più d'una e con caratteristiche fra loro differenziate. Nella stessa raccolta, talora nella stessa sezione, sono compresenti più “fantasmi” femminili, chiaramente ispirati a donne diverse, che si alternano nel loro ruolo comune di mute interlocutrici del loro fedele, per ascoltarlo, assisterlo, talora guidarlo, e anche salvarlo. Ma a volte la figura non è delineata con tratti specifici che la contraddistinguano e non si può individuare con certezza a quale personaggio poetico il testo faccia riferimento; né sono affidabili le dichiarazioni dell'autore, al quale capita di attribuire, con una certa disinvoltura, la stessa poesia ora ad una, ora all'altra delle sue creature.

In ogni caso Montale usa un assoluto riserbo e nasconde gelosamente sotto nomi fittizi il vero nome delle sue ispiratrici, come appunto si usa nella tradizione letteraria: Arletta, Crisalide, Clizia, Volpe, Mosca, nomi che hanno una funzione simile a quella del *senhal* in uso nell'antica poesia cortese. Solo i personaggi femminili che non entrano nella categoria delle donne amate, come Esterina, Gerti, Dora Markus, Liuba, si presentano nei testi con il loro vero nome.

Sull'identità delle altre, invece, il poeta ha sempre cercato di depistare i curiosi, e, intervenendo sulla questione in una lettera a Silvio Guarnieri del '66, precisava: «La mia poesia non è vera, non è vissuta, non è autobiografica; non

serve a nulla identificare questa o quella donna, perché nelle mie cose il tu è istituzionale, [...] non c'è niente di identificabile. Si tratta di esperienze che vengono da tutte le parti della mia vita e spesso sono inventate». Non solo: a distanza di anni, nel *Quaderno di quattro anni* (1977), a disorientare ulteriormente i lettori, il poeta ha creato, il mito dell'Onlie Begetter, dell'unica ispiratrice e destinataria dell'intera sua opera poetica:

Mi chiedono se ho scritto / un canzoniere d'amore / e se il mio onlie begetter / è uno solo o è molteplice. / Ahimè, / la mia testa è confusa, molte figure / vi si addizionano, / ne formano una sola che discerno / a mala pena nel mio crepuscolo.

Ma i critici non si sono lasciati persuadere e hanno tentato con ogni mezzo di risalire all'identità anagrafica di quelle fortunate interlocutrici, vuoi per semplice curiosità, vuoi nella legittima convinzione che nel circolo interpretativo i documenti esterni sono componenti impliciti della testualità: questo in particolare per Montale, i cui testi si presentano talora in forma così ellittica, che restano oscuri e incomprensibili se non si collocano in un contesto che ne riveli l'“occasione spinta”, programmaticamente non esplicitata dall'autore.

E di fatto, sulla base delle scoperte documentarie degli ultimi anni e in particolare degli epistolari di Montale, ³ ora sappiamo con certezza che le figure femminili cui

1) Sulla motivazione amorosa di tanti testi di Montale e sul rapporto che salda i fatti della vita all'immaginario si veda E. GIOANOLA, *Montale, L'arte è la forma di vita di chi propriamente non vive*, Jaca Book, Milano, 2011.

2) G. CONTINI, *Una lunga fedeltà. Scritti su E. Montale*, Einaudi, Torino, 1974.

3) E. MONTALE, *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina*, a cura di L. BARILE, Scheiwiller, Milano, 1995; G. POLIMENI (a cura di), *Catalogo delle lettere di Eugenio Montale a Maria Luisa Spaziani (1949-1964)*, Università degli Studi di Pavia - Centro di Ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, 1999; E. MONTALE, *Lettere a Clizia*, a cura di R. BETTARINI, Mondadori, Milano, 2006.

il poeta si rivolge nell'*Opera in versi* con quel suo "tu" apparentemente neutro, corrispondono tutte a donne vere, in carne ed ossa, che Montale ha effettivamente amato nel corso della sua lunga vita, con maggiore o minore inten-



Nella sua "pagoda giallognola" a Monterosso al Mare, nota anche come "la villa delle due palme", Montale trascorse molte estati della giovinezza. Lì, lungo la celebre passeggiata montaliana, ci si imbatte in numerose targhe che riportano strofe tratte da *Mediterraneo*. Nell'immagine, alcuni versi di "Antico sono ubriacato dalla voce..."

Montale spent many summers in his youth in his "yellowish pagoda" at Monterosso al Mare, known as the "villa with two palm trees". There along the renowned "Montalian" promenade, we find many plaques bearing strophes taken from "Mediterraneo". In this image, several verses of "Antico sono ubriacato dalla voce..."

sità e passione, alcune per poco tempo, altre fino all'ultimo respiro.

Ora, grazie anche alle pazientati ed accurate indagini dei biografi,⁴ tutte le interlocutrici di Montale sono emerse alla luce, col loro nome e cognome e con tutto un corredo di informazioni che a volte si sono rivelate preziose per chiarire i riferimenti impliciti nei testi. Ecco dunque le sue più importanti ispiratrici, in ordine di comparsa nella vita del poeta: Anna degli Uberti (*Arletta/Annetta*), Paola Bonacina Nicoli (*Crisalide*), Drusilla Tanzi Marangoni (*Mosca*), Maria Rosa Solari (*la peruviana*), Irma Brandeis (*Clizia*), Maria Luisa Spaziani (*Volpe*), e altre ancora sono state scovate dai biografi, persino le piccole infatuazioni senili, indubbiamente più rilevanti nella vita privata del poeta che nella sua poesia. Ma, nonostante le informazioni ora disponibili, non sempre è possibile soddisfare la pretesa di risalire all'identità anagrafica delle interlocutrici montaliane, perché nella ricreazione poetica l'immaginazione si muove molto liberamente e il poeta, a ragione, non si ritiene affatto vincolato ai dati biografici delle donne cui si ispira nei suoi "fantasmi".⁵

Anzitutto, nella poesia di Montale, la donna non è mai presentata come figura fisica. Del corpo femminile si evidenzia meto-



Foto: A. F. / Contrasto



nimicamente solo qualche dettaglio, rimasto vivo nella memoria del poeta: lo sguardo di cristallo, la frangia dei capelli, i lunghissimi cigli, le pupille d'acquamarina, una ruga nella fronte, i duri sopraccigli, le mandorle degli occhi, il morbido labbro, la falcata prodigiosa, le pupille offuscate, ed alcuni segni esterni distintivi quali giade, coralli, rubini, orecchini, anelli, bracciali, i grossi occhiali di tartaruga, un bulldog di legno, la sveglia col fosforo sulle lancette, l'infilascarpe. Ma sono dettagli che hanno una funzione evocativa o allusiva, più che rappresentativa dell'oggetto amato.

Perlopiù la "donna" di Montale è una figura evanescente, fisicamente quasi inconsistente: si fa avanti silenziosa come un "fantasma", e si affianca all'amato, tutta tesa all'ascolto delle sue parole. L'immagine di quel «grande suo viso in ascolto» è il ricordo più prezioso che egli custodisce nella

memoria. Di qui la supplica che l'io lirico rivolge alla "forbice" del tempo, perché quel caro volto sia risparmiato dalla sua implacabile azione distruggitrice:

Non recidere, forbice, quel volto, / solo nella memoria che si sfolla, / non far del grande suo viso in ascolto / la mia nebbia di sempre.

Nel mondo poetico di Montale, l'interlocutrice fisicamente più evanescente, nonostante sia una delle ispiratrici più importanti della sua poesia, è la figura di Arletta o Annetta, la cui presenza-assenza attraverso l'intera *Opera in versi*, dagli *Ossi* ad *Altri versi*, viva solo nella memoria del poeta. Si chiamava Anna degli Uberti, un'adolescente che, nelle estati dal '19 al '23, aveva trascorso le vacanze a Monterosso delle Cinqueterre, nella casa dello zio del poeta, vicinissima alla «villa delle due palme» di Eugenio; e talora faceva qualche passeggiata conversando con il giovane poeta fino alla torre o alla rupe dei doganieri o lungo il sentiero che rasenta le onde del mare, «tra le spume che il suo passo sfiorava». Era una fanciulla esile, sempre vestita di bianco, malinconica, inquieta, pensosa, amante della lettura e della solitudine, per la quale il giovane poeta aveva concepito il suo primo sogno d'amore: destinato a svanire presto, è vero, ma a lasciare una ferita che

non si sarebbe più chiusa, perché «anche i luoghi [...] non avevano senso senza di lei».

Cinquant'anni dopo il poeta torna a pensarci nella poesia *Annetta* che fa parte del *Diario del '72*:

Ora sto / a chiedermi che posto tu hai avuto / in quella mia stagione. Certo un senso / allora inesprimibile, più tardi / non l'oblio ma una punta che feriva / quasi a sangue.

Montale ne fa un personaggio disincarnato, una «presenza soffocata», una «vita strozzata». Nel suo mondo poetico la dà per morta, non perché sia realmente morta giovane, ma perché è sepolta nel pozzo della sua memoria, insieme alla giovinezza che si identifica con lei. E forse, anche l'immagine che ride nella nota poesia degli *Ossi*, *Cigola la carrucola del pozzo* le appartiene.

Trema un ricordo nel ricolmo secchio, / nel puro cerchio un'immagine ride. / Accosto il volto a evanescenti labbri [...] Ah che già stride / la ruota, ti ridona all'atro fondo, / visione, una distanza ci divide.

Annetta è un fantasma vivo di una vita che è tutta interiore e memoriale, «un genio di pura inesistenza», le cui apparizioni rispondono al fluire spontaneo e ricorrente del ricordo. L'io lirico, rivisitando i luoghi della giovinezza, animati dalla presenza di lei, riesce a recuperare alcuni frammenti del passato che gli restituiscono intatta la sua immagine:

ritornano i tuoi rari / gesti e il viso che aggiorna al davanzale.

E continua a sporgersi nella sua memoria «da questa / finestra che non si illumina».

La rivede ancora in *Vento e bandiere*, sullo sfondo di quei luoghi del cuore, quando un'improvvisa raffica di vento le scompigliò i capelli, «groviglio breve contro il cielo pallido»:

la raffica che ti incollò la veste / e ti modulò rapida a sua immagine / com'è tornata, te lontana, a queste pietre / che sporge il monte alla voragine.

O quando nel giardino, «rivera sull'amaca, tra gli alberi», si la-



sciava cullare dalla brezza leggera, «nei suoi voli senz'ali».

E ancora, in una poesia del *Quaderno di quattro anni* (1977), la rivive nell'attimo in cui gli mostra, forse da quella stessa «finestra che non si illumina» del motetto *Il balcone*, la luce intermittente di un faro:

E proprio in quel momento / brillò, si spense, ribillò una luce / sull'opposta costiera. Già imbruniva. / «Anche il faro, lo vedi, è intermittente, / forse è troppo costoso tenerlo sempre acceso».

Ma il fantasma di Arletta può anche tornare per un attimo sulla terra dall'aldilà, come avviene in *Incontro*, e, attraverso un magico contatto, far sentire in qualche modo la sua presenza all'amato: l'io lirico, avvolto nella sua «cara tristezza», «solo presagio vivo in questo nembro», sta osservando in disparte lo spettacolo estraniante dei sedicenti vivi, «sargassi umani fluttuanti», in fila sulla carraia «simili ad incappati di corteo», quando avverte la presenza di lei e si sente misteriosamente compenetrare di una vita nuova. E la sua tristezza si scioglie in una preghiera, «tra le più commosse e pure che la lirica moderna abbia saputo esprimere» (Spagnoletti):

Prega per me / allora ch'io discenda altro cammino / che una via di città, / nell'aria persa, innanzi al brulichio / dei vivi; ch'io ti senta accanto, ch'io / scenda senza viltà.

La giovane Anna degli Uberti (1904-59), «Arletta-Annetta» per il poeta, e prima musa ispiratrice di molte sue liriche. Nelle estati dal 1919 al '23 trascorse le vacanze a Monterosso nella casa dello zio di Montale, vicinissima alla «villa delle due palme».

• *A young Anna degli Uberti (1904-59), "Arletta-Annetta" for the poet, and first muse for many of his lyric poems. In summers from 1919 to 1923, she spent her holidays at Monterosso in the house belonging to Montale's uncle, very close to the "villa with two palm trees."*

Ancora alla rievocazione di un incontro con Annetta è ispirata *La casa dei doganieri*, un incontro lontano nel tempo, ma ancora vivo nella memoria del poeta:

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

La casa stessa, ormai abbandonata e diroccata, sembra ancora attendere il ripetersi di quell'evento irripetibile. Ma la compagna d'allora è assente, non può ricordare, ormai appartiene ad un'altra dimensione, all'oltretempo, e il poeta rimane smarrito, solo col suo ricordo: *Tu non ricordi la casa di questa / mia sera. Ed io non so chi va e chi resta.* Un ricordo che nel poeta non si cancellerà mai, se è proprio con una poesia dedicata ad Annetta che si chiuderà *L'Opera in versi*.

Delle ispiratrici latenti degli *Ossi*, la prima fa la sua comparsa, significativamente, proprio nella poesia introduttiva della raccolta, *In limine*, e porta, col vento della primavera, un'ondata di vitalità di là dall'«erto muro» dove si trova, inerte e sfiduciato, il poeta. Si chiamava Paola Nicoli, attrice e pianista, di affascinante bellezza, sposata a Genova, poi emigrata nell'America meridionale. Il poeta la frequentò negli anni '23-24 e nacque fra i due un'intesa profonda, ma bloccata e senza futuro. In questa figura di donna vitale, emancipata, ma inquieta, esitan-

4) Per informazioni più dettagliate sulla biografia delle donne di Montale si rimanda a Paolo DE CARO, *Invenzioni di ricordi. Donne, luoghi, tempi e libri della poesia montaliana dagli ultimi Ossi di Seppia alle prime Occasioni*, Foggia, Centro grafico francescano, 2010.

5) Sappiamo dall'epistolario di Montale che Irma Brandeis a volte non solo dichiarava di non riconoscersi in Clizia, ma anche si lamentava che in certi motetti a lei dedicati la sua figura fosse contaminata con quella di altre donne da lui amate. Il poeta si difende arrampicandosi sui vetri, dà informazioni contraddittorie, poi conclude spiritosamente: «La verità biografica va a farsi f... ma la verità poetica no».

te, sempre in crisi, il poeta rispecchia la propria indecisione e la propria fragilità psicologica: due «monche esistenze», legate dal comune destino di non realizzazione esistenziale, come l'io ribadisce alla donna in *Crisalide*:

Ah Crisalide, com'è amara questa / tortura senza nome che ci volve / e ci porta lontani – e poi non restano / neppure le nostre orme sulla polvere; / e noi andremo innanzi senza smuovere / un sasso solo della gran muraglia; / e forse tutto è fisso, tutto è scritto / e non vedremo sorgere per via / la libertà, il miracolo, / il fatto che non era necessario.

E ancora, in *Casa sul mare*, rivolgendosi alla stessa donna, il poeta la conforta con l'ipotesi improbabile che per lei forse, ma non per lui, sia possibile superare i confini del tempo, trovare il significato della propria vita, riuscire a rovesciare ogni legge di necessità, a diventare quello che avrebbe voluto, e addirittura "infininarsi":

forse solo chi vuole s'infinita, / e questo tu potrai, chissà, non io. / Penso che per i più non sia salvezza, / ma taluno sovverta ogni disegno, / passi il varco, qual volle si ritrovi. / Vorrei prima di cedere segnarti / codesta via di fuga / labile come nei sommosi campi / del mare spuma o ruga. / Ti dono anche l'avara mia speranza. / A' nuovi, giorni, stanco non so crescerla: / l'offro in pegno al tuo fato, che ti scampi.

Per il poeta l'unica forma positiva di intervento a vantaggio dell'amata è il sacrificio di sé, perché solo alla donna può aprirsi la possibilità miracolosa di salvezza che egli cerca. È la cosiddetta "poetica della bontà", che caratterizza il rapporto dell'io lirico con la donna nella prima raccolta.

Nelle *Occasioni*, pur mantenendo la percezione della disarmonia, dell'estraneità, del dolore esistenziale, l'atteggiamento dell'io diventa più attivo, proteso a cogliere tutti quegli attimi di vita piena che un incontro, un ricordo, un'occasione gli offrono: è la svolta dalla poetica del non-sentimento degli *Ossi* al positivo dolore



Irma Brandeis (1905-90), giovane e luminosa letterata americana – la futura "Clizia" della *Bufera* –, fu amata da Montale tra il 1933 e il '38 e fu musa di tante poesie dell'*Opera in versi*.

Irma Brandeis (1905-90), a young and bright American woman of letters – the future "Clizia" in *La bufera* – was Montale's beloved between 1933 and 1938 and the muse for many poems in *Opera in versi*.

delle *Occasioni*, segnalata da Contini. E in questa nuova ottica le donne sono appunto «occasioni incarnate». Qui, l'amata è quasi sempre fisicamente lontana dal poeta ed è evocata dalla prospettiva della memoria: il motivo dell'assenza è il vero nucleo tematico di questo "canzoniere d'amore", come nelle canzoni di lontananza dei trovatori medievali. «È la situazione tipica – commenta Montale – d'ogni poeta lirico che vive assediato dall'assenza-presenza di una donna lontana»: una donna che arriva e fugge, compare e scompare, se ne va e non torna più, e il poeta vive «in uno stato di cronica febbrile tensione» (Raboni), in attesa di riprendere il contatto, o di cogliere qualche segnale da interpretare come un *senhal* di lei, perché è solo in quel momento che per lui la vita riacquista senso.

Ma quando la donna amata lo abbandona e sparisce per sempre dalla sua vita, l'io lirico non si rassegna ad una perdita ineluttabile, e vivere diventa un inferno. È il caso della figura ispirata ad una genovese, di origine sudamericana, Maria Rosa Solari, che Montale conobbe nel '33: la «giovane pantera peruviana» che gli aveva fatto «rimescolare il sangue», come il poeta confesserà poi in una lettera ad Irma Brandeis:

Lo sai: debbo riperderti e non posso [...] Cerco il segno / smarrito, il pegno solo ch'ebbi in grazia / da te. / E l'inferno è certo.

In *Sotto la pioggia*, il poeta ripercorre, sotto l'acqua che scroscia, la rampa che conduce alla casa un tempo abitata dall'amata, dove i due solevano incontrarsi, e la rivisitazione di quei luoghi gli restituisce in tutta la sua intensità emotiva l'esperienza vissuta:

Por amor de la fiebre... mi conduce / un vortice con te. [...] / Strideva Adiós muchachos, compañeros / de mi vida, il tuo disco dalla corte.

Il ricordo rianima la febbrile passione, il desiderio di lei, lontana, irraggiungibile:

Per te intendo / ciò che osa la cicogna quando alzato / il volo dalla cuspide nebbiosa / rêmiga verso la Città del Capo.

Anche la lunga e sfortunata storia d'amore con Irma Brandeis, la giovane ricercatrice americana, studiosa di Dante, che il poeta aveva conosciuta a Firenze nel '33 – ed era stato un colpo di fulmine – sarà tutta intessuta di assenza e lontananza, di incontri appassionati e di dolorose separazioni; ma essa lascia sulla propria scia miracolosamente qualche lieve traccia di sé, segnali che rinviano a significati riposti, simbolici, spesso oscuri, talora riferentesi a contingenze specifiche, che solo i due amanti conoscono e perciò difficili da decodificare per il lettore: ma sono sempre «segni di presenza» per il poeta innamorato che prontamente li coglie.

E così, quando la speranza di rivederla pare abbandonarlo, e la realtà che lo circonda «ha i segni della morte o del passato», il poeta, sempre assorto nel suo «pensiero dominante», cerca intorno a sé un suo «barbaglio» e gli basta la vista di due sciacalli al guinzaglio per evocare misteriosamente l'immagine della donna amata:

(a Modena, tra i portici, / un servo gallonato trascinava / due sciacalli al guinzaglio).

Sarà poi Montale stesso a intervenire in sede di autocommento in aiuto dei poveri lettori disorientati dall'oscurità del referente: «Clizia amava gli animali buffi. Come si sarebbe divertita a

vederli!». Tanto basta all'innamorado per evocarla accanto a sé.

Ad annunciare l'epifania della donna, gli istanti privilegiati, possono essere i segni più disparati: un lampo, un baleno, un guizzo di luce, un barlume, una folata di vento, un nontiscordardimé.

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

È sufficiente la luce dell'alba a far nascere nel poeta una disposizione d'attesa:

Ecco il segno; s'innerva / sul muro che s'indora: / un frastaglio di palma / bruciato dai barbagli dell'aurora. / Il passo che proviene / dalla serra si lieve, / non è felpato dalla neve, è ancora / tua vita, sangue tuo nelle mie vene.

E se l'evento dell'apparizione tarda a manifestarsi, l'attesa si fa impaziente:

Perché tardi? Nel pino lo scottato / batte la coda a torcia sulla scorza, / la mezzaluna scende col suo picco / nel sole che la smorza. È giorno fatto.

C'è ancora un po' di foschia che la nasconde, ma basta un soffio di vento perché la donna come "folgore" si sprigioni dalla nube. Ed è per il poeta un istante di pienezza assoluta.

Anche una piuma che vola può disegnare / la tua figura, o il raggio che gioca a rimpiattino / tra i mobili, il rimando dello specchio / di un bambino, dai tetti.

Talora anche il riflesso improvviso d'un raggio di sole può compiere il miracolo:

Un furtivo / raggio incendiò di colpo il sughero / scotennato, a fatica ripartiva / la vettura: e tu in fondo che agitavi / lungamente una sciarpa, la bandiera / stellata!

È l'immagine di lei che ora si staglia nitida sull'orizzonte: un'istantanea impressa nella memoria quando lei, in partenza per gli Stati Uniti lo salutava dall'imbarcadero. Da là, la tensione visionaria dell'io la vedrà ritornare a sé, con «le penne lacerate dai cicloni», dopo aver attraversato con un magico volo «l'alte nebulose» e il poeta teneramente le libera «la

fronte dai ghiaccioli». Le "ali" sono il primo dettaglio che manifesta la sua trasformazione in angelo, ma per ora è ancora un angelo privato e «mantiene tutti gli attributi terrestri» (Montale). Quando invece la separazione dalla donna diventerà definitiva, il suo personaggio poetico subirà gradatamente una metamorfosi radicale. Divenuta donna-angelo, dotata di profetica chiaroveggenza e di misteriosi poteri magico-salvifici, ormai il suo traguardo è là, nel cielo, «oltre lo sguardo dell'uomo», l'espressione del suo volto si fa severa, i suoi occhi d'acciaio, duro il suo sguardo di cristallo, il bagliore dei suoi cigli insostenibile, irrequieta la fronte. La figura di Clizia (così la chiama il poeta nella *Bufera*), non sembra avere più nulla di fisico o sentimentale e l'amore del suo schiavo si muta in venerazione. La nuova Beatrice, fattasi tramite tra la terra e il cielo, «messenger accigliata», rivestita di simboli cristologici, è destinata a continuare «nella notte del mondo» l'eterno sacrificio di Cristo:

perché l'opera Sua (che nella tua / si trasforma) dev'essere continuata.

Ovviamente non possiamo qui seguire nelle sue tappe e nella sua vertiginosa ascesa l'itinerario che trasforma il fantasma di Clizia in angelo della visitazione, «perigliosa annunciatrice dell'alba», guida salvifica, redentrice e vittima, destinata come Cristo a sacrificarsi per la salvezza non solo del suo "schiavo", ma di tutti. È questa una missione a cui il poeta, «povero Nestoriano smarrito», non può essere partecipe: la storia terrena di Clizia è mutata, è una storia "altra", che porterà ad un progressivo straniamento fra l'io e il tu: il poeta non la ricono-

Irma Brandeis e Montale. La giovane studiosa statunitense non rappresentò per il poeta una donna mitica dotata solo di un'anima angelica («beautiful and gentle fingered goddess»); i due intellettuali, infatti, ebbero un'appassionata relazione amorosa.

Irma Brandeis and Montale. For the poet, the young American scholar was no mythical woman endowed with an angelic soul («beautiful and gentle fingered goddess»); indeed, the two intellectuals were involved in a passionate love story.



Olycom

sce più, perché lei si sta disincarnando, ha perso ogni concretezza sensibile e la capacità di conferire senso alla realtà.

Ma se ritorni non sei tu, è mutata / la tua storia terrena, non attendi / al traghetto la prua, / non hai sguardi, né ieri né domani.

Solo in sogno il poeta si potrà ancora identificare con lei, come avviene in *Nella serra*, perché nella realtà il destino aveva decretato che i due innamorati fossero per sempre «personae separatae», nonostante l'amore:

e poi vinse lo sogno. Rapito e leggero ero intriso / di te, la tua forma era il mio / respiro nascosto, il tuo viso / nel mio si fondeva, e l'oscuro / pensiero di Dio discendeva / sui pochi viventi, tra suoni / celesti e infantili tamburi / e globi sospesi di fulmini / su me, su te, sui limoni...

E ancora in sogno, nella poesia *Nel parco*, che segue nella sezione la precedente, il poeta potrà rivederla, ridiventata teneramente donna, sdraiata all'ombra della magnolia, accanto al suo fedele:

e rido con te sulla ruota / deforme dell'ombra, mi allungo / disfatto di me sulle osute / radici che sporgono e pungo / con fili di paglia il tuo viso...

Chiusa con una delusione la fase di Clizia, il poeta, disposto ormai ad un distacco definitivo dal suo fantasma più impegnativo, la saluta con un secco «Addio».⁶

6) In realtà la figura di Irma-Clizia rimarrà sempre viva nella memoria e nella poesia di Montale: basti pensare che il poeta, nel giugno dell'81 – erano passati quasi cinquant'anni dal primo incontro – inviò negli Stati Uniti a Irma una copia dell'*Opera in versi*, accompagnata da un ultimo biglietto, in cui con una grafia tremolante e quasi illeggibile le scrive un po'

La rottura porta subito all'affermarsi di tutt'altro tipo di personaggio, una donna-donnola, chiamata "Volpe", «molto terrestre», che rappresenta per l'io lirico l'inverso dell'esperienza negativa precedente. Si tratta, per la cronaca, della venticinquenne poetessa Maria Luisa Spaziani, che Montale conobbe nel '49 e ne rimase «assassinato»: fu per il poeta «un lungo incendio», «perdizione e salvezza». Sarà lei che inizierà l'io lirico all'esperienza dell'eros, come scriverà Montale al suo biografo: «Vicino a lei mi sono sentito un uomo astratto vicino a una donna concreta: lei viveva con tutti i pori della pelle. Ma anch'io ne ricevevo un senso di freschezza, il senso soprattutto di essere ancor vivo».7 A lei è dedicata un'intera sezione della *Bufera*, intitolata *Madrigali privati*. Si tratta cioè di poesie d'amore di carattere privato, che sembrano addirittura segnare il passaggio ad una poetica nuova, opposta per stile e contenuto alla precedente, e improntata ad un marcato realismo: una poetica incarnata nella figura di Volpe.

Se t'hanno assomigliato / alla volpe sarà per la falcata / prodigiosa, pel volo del tuo passo / che unisce e che divide, che sconvolge / e rinfranca il selciato [...] o forse solo / per l'onda luminosa che difondi / dalle mandorle tenere degli occhi, / per l'astuzia dei tuoi pronti stupori.

Anche lei, come Clizia, ha «sulle scapole gracili le ali», ma sono ali «di mirabile farfalla», «di polline e di seta», ben diverse dalle «penne lacerate dai cicloni» della donna-angelo. Lei non è un essere sovrumano, è al contempo «angelo mio» e «mia volpe», non è Clizia, di cui l'io lirico, già negli *Orecchini* lamentava la mancata incarnazione: «Fuggo l'iddia che non s'incarna».

Volpe fonde in sé natura terrestre e natura celeste. Più tardi Montale dirà di lei che è «l'Antibatrice, come nella *Vita Nuova*; come la donna gentile che Dante volle gabellarci come Filosofia, mentre si suppone che fosse altro,



Olycom

tant'è vero che destò la gelosia di Beatrice».

Certamente Volpe è nella *Bufera* e altro «l'Anticizia», e non sorprende se il poeta comporrà per lei una poesia, intitolata *Da un lago svizzero*, che è un'intera sequenza di metafore erotiche, tanto che, in una lettera alla stessa Spaziani, egli non esita a definirla come «la poesia più erotica che conosca (in senso lato)». E aggiunge: «Non credo esista (in Italia) una poesia erotica così sublimata, coi simboli altrettanto spontanei e puri, ma camali, non stilnovistici».

Il breve ciclo di Volpe, che ha carattere chiaramente autobiografico,⁸ rappresenta un momento euforico di entusiasmo amoroso, un'infatuazione erotica che consentirà finalmente al poeta di «vivere al cento per cento»: un bel salto di qualità, rispetto al «cinque per cento» del bilancio consuntivo che presenterà in *Per finire* nel *Quaderno di quattro anni*. La passione si trasformerà poi presto in un atteggiamento di «costante adorazione», che farà della donna una vera e propria «divinità terrestre».

Il rapporto tra l'io e il tu

Nella poesia di Montale, a campeggiare nel rapporto tra l'io e il tu è subito l'io lirico, cioè in prima istanza il poeta dei *Limoni*, di *Meriggiare*, del *Male di vivere*, di *Non*

Maria Luisa Spaziani – l'allora giovane e vibrante letterata dalla «falcata prodigiosa» – nel 2011 ha dato alle stampe un gustoso libretto dal titolo *Montale e la Volpe* in cui rievoca la lunga e singolare amicizia che l'ha legata al più grande poeta del Novecento.

• *Maria Luisa Spaziani – the once young vibrant woman of letters with a «prodigious stride» – published a delightful booklet entitled Montale e la Volpe (Montale and the Vixen) in 2011, recalling the long and unique friendship that tied her to the greatest Italian poet of the twentieth century.*

chiederci la parola, di *Forse un mattino andando*, di *Arsenio*. La poesia degli *Ossi di seppia* è pervasa da una grande tensione metafisica, dall'ansia di conoscere il vero volto delle cose, dalla percezione inquietante di trovarsi di fronte ad un mistero insondabile, ad un mondo assurdo e governato dal caso.

L'io lirico con attenzione insegue ogni labile traccia per liberarsi dall'«inganno consueto», ma il muro, la catena, la rete sono per lui ostacoli insormontabili; quel «miracolo», che pure il poeta attende per sé sotto l'effetto del profumo diligente dei limoni, non avviene mai ed egli ne subisce lo scacco; impossibile per l'io lirico sperimentarlo in prima persona, ed è alla donna amata che egli prospetta la possibilità di percepire un *oltre* che possa dare un senso alle cose e alla vita, di porsi cioè su un'«altra orbita», in una dimensione esistenziale diversa rispetto a quella insensata e inautentica dei morti-in-vita:

cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!

Ma, soprattutto negli *Ossi*, la posizione esistenziale della donna è solo presupposta, non è esplicitata: il poeta si confida fiduciosamente con lei, ma lei è muta, porta chiusa dentro di sé la propria singolare esperienza di vita. La sua funzione nella realtà testuale è essenzialmente quella di ascoltare la rivelazione di sentimenti, aspirazioni, pulsioni dell'io, a cui è chiamata a fare da «specchio». Sostanzialmente l'io lirico incarna nella donna in modi diversi la propria tensione verso la piena realizzazione esistenziale, nelle sue varie sfumature di verità, di felicità, di vita autentica, e considera l'amore, in cui interagiscono l'io e il tu, come tramite irrinunciabile per raggiungere quella pienezza di vita cui egli aspira: nel rapporto tra l'io e il tu, «il tu rappresenta uno stato emozionale e una particolare facoltà percettiva capace di trarre barlumi poetici dalla realtà. L'io invece raffigura la parte riflessiva intenta a ratificare e a tradurre questi barlumi».⁹

Non a caso, nella *Bufera* sarà proprio l'eccessiva emancipazione del tu, trasformatosi da alter-ego in super-ego, a determinare la crisi del rapporto tra l'io lirico e Clizia.

In realtà il poeta sente la donna amata come «portatrice di affinità sostanziali» (Gioanola) ed essa diventa oggetto d'amore grazie ad una forma di attrazione diffusa esercitata su di lui da tali presunte affinità. Scrive il poeta in *Ex voto* (Satura II):

Accade che le affinità d'anima non giungano / ai gesti e alle parole, ma rimangono / effuse come un magnetismo. È raro / ma accade.

Anzi, è proprio la possibilità della riflessione speculare dell'io nel tu a rendere significativa per il poeta la figura femminile, perché l'io in lei vede incarnati, di volta in volta, valori autentici e originali in cui egli si rispecchia. Lo dichiarerà espressamente nella lirica incipitaria di *Satura* (1971), intitolata *Il tu*. Qui Montale, col distacco del poeta ormai famoso e maturo d'anni, nega quanto aveva sostenuto in gioventù, che cioè il "tu" delle sue poesie avesse un valore meramente convenzionale.

I critici ripetono, / da me depistati, / che il mio tu è un istituto. / Senza questa mia colpa avrebbero saputo / che in me i tanti sono uno

anche se appaiono / moltiplicati dagli specchi.

Vale a dire, «le molte interlocutrici della mia lirica sono la proiezione di una persona sola, cioè di me stesso. [...] I "tu" diventano a questo punto figure dell'io, sostituti parziali e a tempo determinato di un'individualità, che non può riconoscersi in via definitiva in nessuna di esse».¹⁰

Qualche anno dopo, Montale tornerà esplicitamente sull'argomento, in una poesia del *Quaderno di quattro anni*, intitolata *L'immane farsa umana*:

Ho tentato più volte di far nascere / figure umane angeli salvifici / anche se provvisori; e se uno falliva / né si reggeva più sul piedestallo / pronta e immancabile anche la sostituita / adusata alla parte per vocazione innata / di essere il doppio sempre pronto al decollo / alle prime avvisaglie e a volta tale / da onnubilare dell'originale / volto falcato riso pianto tutto / ciò che conviene al calco più perfetto / di chi sembrò vivente e fu nessuno.

In questa prospettiva, in cui l'io incompleto si volge indietro e vede la propria vita come una ricerca senza fine di un tu femminile in cui trovare la propria compiutezza, si riaffaccia sullo sfondo l'idea della «Donna unica, frutto, come è ben noto, di una tendenza all'idealizzazione, che si intride continua-

mente di donne diverse, ovvero di altre componenti dell'io che l'io non osa manifestare in prima persona».¹¹

Ma il viaggio del poeta non finisce qui: concluso il ciclo di Clizia e chiusa la parentesi della donna-voipe, l'io comincerà, a partire da *Satura*, un percorso poetico tutto nuovo, e lo compirà da «protagonista, senza sublimazioni» (Casadei).

E nel generale abbassamento tonale del secondo Montale, troverà posto anche un originalissimo canzoniere coniugale in memoria della moglie Drusilla Tanzi, il «caro insetto» che gli amici chiamavano *Mosca*: «povero piccolo insetto / che ali avevi solo nella fantasia». Si tratta di 28 componimenti, raccolti in due sezioni, intitolate *Xenia I* e *II*, ora affettuosamente ironici, ora teneri e venati di malinconia: doni funebri, una specie di «risarcimento postumo», perché è lei «l'angelo nero» che gli ha fatto da guida nella concretezza della vita, col suo «senso infallibile», col suo «radar di pipistrello»:

il mio coraggio fu il primo / dei tuoi prestiti e forse non l'hai saputo.

in inglese e un po' in italiano, poche struggenti parole: «Irma, sei tuttora la mia Dea, my divinity. Prego per te, per me. Perdoni la mia prosa. Quando, come ci rivedremo? Ti abbraccia il tuo Montale». Moriva il 12 settembre. E, a conferma dello stretto nesso che esiste tra autobiografia e poesia in Montale, in quegli stessi anni, egli aveva scritto per lei parecchie poesie: *Ho tanta fede in te, Clizia dice, Clizia, nel '34, Interno / esterno, Nel '38, Poiché la vita fugge*, tutte ispirate al ricordo di lei, perché «il ricordo è un pezzo di eternità», e «Se non di me, almeno qualche briciola / di te dovrebbe vincere l'oblio».

7) G. NASCIMBENI, *Montale, biografia di un poeta*, Longanesi, Milano, 1986.

8) Maria Luisa SPAZIANI ha pubblicato recentemente un simpatico libretto di memorie: *Montale e la Voipe*, Oscar Mondadori, Milano, 2011.

9) Christine OTT, *Montale e la parola riflessa*, Franco Angeli Editori, Milano, 2006.

10) E. MONTALE, *Satura*, a cura di Riccardo CASTELLANA, Oscar Mondadori, Milano, 2009.

11) A. CASADEI, *L'esile punta di grimaldello. Montale e la tradizione*, Il Mulino, Bologna, 2007.



Olycom