



HAL
open science

Forme e temi della distanziamento dal potere nella poesia di Eugenio Montale

Andrea Bongiorno

► **To cite this version:**

Andrea Bongiorno. Forme e temi della distanziamento dal potere nella poesia di Eugenio Montale. Andrea Manganaro; Giuseppe Traina; Carmelo Tramontana. Letteratura e Potere/Poteri, Adi Editore, pp.1-14, 2023, 9788890790584. hal-04060879

HAL Id: hal-04060879

<https://hal.science/hal-04060879>

Submitted on 6 Apr 2023

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

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

ANDREA BONGIORNO

Forme e temi della distanziazione dal potere nella poesia di Eugenio Montale

In

Letteratura e Potere/Poteri

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Andrea Bongiorno
Aix-Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANDREA BONGIORNO

Forme e temi della distanziazione dal potere nella poesia di Eugenio Montale

Il contributo analizza alcune forme di allusività attraverso cui Montale crea una distanza fra le manifestazioni storiche del potere e la loro rappresentazione poetica. Si osservano sia alcune forme di poetica (la rimozione [Le occasioni] e l'allegoria [Le occasioni, La bufera e altro, Satura]), sia i meccanismi stilistici e i temi che si sviluppano all'interno di queste forme. Si esamina soprattutto l'evoluzione del motivo del movimento connotato eticamente (staticità positiva del singolo vs. disordine negativo della folla) e la contraddizione soggiacente (la staticità come forma di fuga). L'articolo allude infine a come Montale si approprii di tale contraddizione ribaltando in senso positivo la propria fuga attraverso il nuovo linguaggio poetico paradossale offrendo la possibilità, ancora da sondare, di inserire nel quadro del pensiero metafisico montaliano e nel relativo campo semantico le coordinate etiche emerse, che stanno alla base di tutta l'opera poetica di Montale.

Introduzione

La questione del rapporto fra Eugenio Montale e il potere è di notevole complessità perché sfugge alle categorie dicotomiche con cui è più agevole talvolta etichettare altri autori del Novecento: fascismo e antifascismo, impegno e disimpegno, destra e sinistra, ecc. Tale complessità emerge in primo luogo nella biografia del poeta. Com'è assai noto, Montale fu tra i pochi intellettuali a non iscriversi al partito fascista e tuttavia non si configurò mai, né prima, né durante, né dopo la guerra come un militante antifascista.¹ La complessità della posizione di Montale rispetto al potere si misura soprattutto nel secondo dopoguerra, quando il poeta si trova consacrato nella vita pubblica, non solo come poeta canonico e intellettuale di spicco, ma anche come senatore a vita (1967). A tale investitura istituzionale corrisponde tuttavia una posizione defilata, sempre critica nei confronti della società e dell'impegno politico o partitico degli intellettuali. Anche il suo pensiero politico sulla società del dopoguerra e del miracolo economico, testimoniato soprattutto dagli scritti raccolti in *Auto da fè*² e senza troppa difficoltà ascrivibile al liberal-conservatorismo,³ oscilla fra alcune punte reazionarie e alcune aperture progressiste.

Passando dal piano biografico a quello poetico, non mancano, in Montale, alcune formulazioni in versi dei principi della propria etica, e quindi del proprio rapporto col potere. In questi passi, il poeta inquadra l'*ethos* in una forma di stoicismo basato sulla coerenza ai propri principi, almeno nella sfera individuale. È, in tal senso, ben nota la celebre formulazione etica della «dezione di *decenza quotidiana* (la più difficile delle virtù)» con cui si conclude la prosa lirica *Visita a Fadin*, nell'*Intermezzo* della *Bufera*.⁴

¹ Si legga una dichiarazione di Montale molto eloquente sul proprio non-fascismo che non si tradusse mai in impegno antifascista: E. MONTALE, *Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)* [1951], ora in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1996, 1591-1596, cfr. ivi, 1591-1592.

² E. MONTALE, *Auto da fè. Cronache in due tempi* [1966], ora consultabile in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società...*, cit.

³ Sul pensiero politico di Montale a partire da *Auto da fè* e dall'opera poetica, si rinvia alla disamina, anche se appartenente ormai a un clima politico-culturale non più attuale, di U. CARPI, *Montale dopo il fascismo. Dalla "Bufera", a "Satura"*, Padova, Liviana Editrice, 1971, 145-190; si rinvia anche al ben noto inquadramento fornito da R. LUPERINI, *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 1986, 195-206, a cui si possono aggiungere anche alcune sue precedenti considerazioni sullo 'snobismo' montaliano, già in ID., *Montale o l'identità negata*, Napoli, Liguori, 1984, 204-209; si segnala altresì un intervento di Casadei che aggiorna e rivede lo studio sul retroterra ideologico di Montale, cfr. A. CASADEI, *Prospettive Montaliane. Dagli «Ossi» alle ultime raccolte*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1992, 67-91; si vedano anche le osservazioni di G. MAZZONI, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, Milano, 2002, 80-86.

⁴ E. MONTALE, *Visita a Fadin (La bufera e altro)*, ora consultabile in ID., *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini, G. Contini, Torino, Einaudi, 1980 (da questo punto in poi, in nota l'edizione sarà abbreviata con la consueta sigla OV).

Fatta questa breve premessa per inquadrare sinteticamente la complessità di questo rapporto, in questa sede tuttavia non si intende ricostruire biograficamente il rapporto di Montale con la politica e il potere, né si intende analizzare l'ideologia politica montaliana attraverso l'esame dei suoi numerosi scritti in prosa ed eventualmente in versi. Lo scopo di questo intervento è l'osservazione e lo studio di come l'atteggiamento di presa di distanze dalle manifestazioni storiche del potere compaia sia dal punto di vista tematico sia dal punto di vista stilistico nei vari momenti della scrittura poetica di Montale. Si indagheranno quindi le varie forme di allusività attraverso cui il poeta crea una distanza fra le manifestazioni storiche del potere e la loro rappresentazione poetica.

In primo luogo, si analizzeranno due liriche delle *Occasioni*, che presentano la prima forma di allusività con cui Montale rappresenta il potere: la rimozione. Si osserverà in che misura i riferimenti storico-politici sono occultati e si studieranno i meccanismi (ironia, astrazione) impiegati da Montale. Allo stesso tempo, si rileverà l'emergere di alcuni temi (la connotazione etica del movimento: staticità, positiva, contrapposta al moto disordinato, negativo) che attraverseranno il resto dell'opera poetica di Montale. In un secondo momento, si prenderà in esame il secondo filtro di distanziamento con cui il poeta rappresenta il potere: l'allegoria. Partendo da un testo dalle *Occasioni*, per poi giungere alla *Bufera* e ai primi componimenti di *Satura*, si osserverà come i riferimenti storico-politici entrino nel dicibile poetico, a patto di caricarsi di valore universale. Nel quadro di questa nuova modalità espressiva si analizzerà lo sviluppo di alcuni temi fondamentali già emersi nei componimenti precedenti. Il contributo si ferma alla soglia del cosiddetto "secondo tempo" della poesia montaliana, riservandoci la possibilità di continuare in altra sede l'analisi stilistica dei meccanismi stilistici di distanziamento legati a questa fase e di fare il bilancio sulla continuità di forme e motivi ricorrenti.

La poetica della rimozione (Le occasioni)

Un primo indizio dell'allusività, della scelta della via indiretta nella rappresentazione del potere si trova proprio nell'assenza lessicale, che sembra testimoniare, *a contrario*, una rimozione, un rifiuto della menzione esplicita. In primo luogo, infatti, si può notare che il sostantivo «potere» (non il verbo all'infinito, naturalmente) ha sole due attestazioni in tutta l'*Opera in versi* montaliana. In secondo luogo, è ancor più interessante, nonché rivelatore dei temi principali della lirica di Montale, constatare che queste due occorrenze – entrambe peraltro contenute nella *Bufera* – non sono da considerarsi nell'accezione qui intesa di potere 'politico', 'istituzionale', 'sociale'. Si tratta, invece, dei poteri magico-seduttivi della figura femminile a cui – in un procedimento lirico particolarmente caro a Montale – l'enunciatore si rivolge.⁵ Il potere di tenere nel palmo della propria mano la vita del poeta («ciò che stringi, // ciò che dici, m'appare in tuo potere»);⁶ il potere sensuale e straniante, come se il poeta fosse vittima di un incanto («ed io riverso / al potere che grava attorno, cedo / al sortilegio»);⁷

Il potere nella sua dimensione storica, invece, come si è detto, trova spazio nella rappresentazione poetica tramite dei meccanismi di allusività. Le declinazioni di tali meccanismi stilistici sono molteplici e dipendono dalla poetica di Montale in ogni determinato momento della propria scrittura. Se le strategie testuali sono differenti, tuttavia, esse sono apparentate da questa comune tendenza alla distanziamento che pone un filtro tra l'enunciatore e le manifestazioni storiche del potere. Il percorso analitico attorno a questi meccanismi di allusività può cominciare dalle *Occasioni*, raccolta che, rispetto

⁵ Ci si permette di rinviare a un articolo di chi scrive proprio sul rapporto fra enunciatore e coenunciatrice femminile, inquadrato da un punto di vista stilistico e discorsivo, nell'opera poetica di Montale: A. BONGIORNO, *Destinataires de Montale : muses, miroirs, mythes*, «Écritures», XII (2021), 193-211.

⁶ E. MONTALE, *Serenata indiana (La bufera e altro)*, vv. 7-8, cfr. OV.

⁷ E. MONTALE, *Due nel crepuscolo (La bufera e altro)*, vv. 11-12, cfr. OV.

agli *Ossi*, introduce fra i propri temi il trauma degli eventi storici, seppur estremamente sublimati dallo slancio lirico del libro. Come si potrà osservare, infatti, la Storia entra solo indirettamente nella scrittura in versi delle *Occasioni*. Oggetto della narrazione poetica non sono gli eventi storici, ma solamente le conseguenze che essi hanno sulla vicenda biografica dell'enunciatore. Il primo filtro di distanziamento è quindi l'evocazione indiretta che mette l'accento sull'effetto (individuale) e non sulla causa (sopraindividuale). Il secondo filtro stilistico, che si sovrappone e intensifica il primo, è la scelta di evocare gli eventi storici unicamente in modo implicito. Non solo essi non costituiscono il centro focale dell'enunciazione – il che è abbastanza normale, se non scontato, nel genere lirico – ma sono anche del tutto rimossi dall'enunciazione verbale. Benché alcune scene rappresentate e raccontate nelle *Occasioni* siano diretta conseguenza di alcuni eventi storici degli anni Trenta, tali eventi, seppur necessari alla comprensione delle vicende, non sono menzionati esplicitamente. Si tratta, come d'altronde è ben noto, di uno dei principi di poetica cardinali della raccolta: il pretesto compositivo, che Montale chiama l'«occasione-spinta», è taciuto e l'enunciazione poetica mette scena solo il «frutto» che non esibisce, anzi nasconde, ciò l'ha ispirato.⁸ In effetti, questo principio sembra valere anche nella rappresentazione degli eventi storici traumatici che fanno da contesto taciuto, ma palpabile, di alcune poesie delle *Occasioni*. La presa di distanze dalla rappresentazione del potere sembra avere quindi luogo sotto forma di una vera e propria rimozione.

Per comprendere concretamente questi filtri di distanziamento descritti in astratto, si prendano due componimenti fra i più densi e importanti delle *Occasioni*: *A Liuba che parte* (dalla prima sezione del libro) e *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse...* (dai mottetti). Si tratta di due addii, il primo a Liuba, personaggio poetico ispirato a un'amica di Montale, il secondo al 'tu' indefinito dei mottetti, che in questo caso sembra riferirsi a Irma Brandeis. Il regime fascista è all'origine indiscussa, almeno parzialmente, di questi tragici commiati. In entrambi i casi, infatti, si tratta dell'addio a due donne di origine ebraica, che lasciano l'Italia negli anni Trenta con dell'acuirsi delle leggi razziali. Benché del tutto taciuta, tale circostanza storica non è solo utile per capire la lettera del testo, ma è anche necessaria a comprendere, soprattutto nel mottetto, il *pathos* del distacco. Tracciato questo quadro generale, si possono osservare alcune scelte stilistiche specifiche, partendo da *A Liuba che parte*.

Non il grillo ma il gatto
del focolare
or ti consiglia, splendido
lare della dispersa tua famiglia.
La casa che tu rechi
con te ravalta, gabbia o cappelliera?
sovrasta i ciechi tempi come il flutto
arca leggera – e basta al tuo riscatto.⁹

Come anticipato, il contesto storico determinante e i responsabili politici della partenza della donna non sono menzionati.¹⁰ A questa forma di distanziamento per rimozione, tipica – come descritto – della poetica delle *Occasioni*, si aggiunge anche il ricorso all'ironia e all'immaginario

⁸ Cfr. E. MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società...*, 1475-1484, cfr. *ivi*, p. 1481.

⁹ E. MONTALE, *A Liuba che parte (Le occasioni)*, cfr. OV.

¹⁰ Si noti, per altro, che Montale era consapevole di aver taciuto le premesse storiche e di averlo fatto attuando una precisa scelta di poetica in linea con il resto della raccolta: si vedano alcuni passi delle lettere di Montale a Bazlen, riportati e commentati da Isella: cfr. D. ISELLA, *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi, 1994, 212.

archetipico. Per quanto riguarda l'ironia, si noti come in effetti il componimento si mantenga su un tono lieve che permette di leggere il testo anche come «omaggio galante»¹¹ all'amica in partenza. Tale levità assume *au second degré* una sfumatura ironica, intesa come scelta di un tono antifrastico rispetto alla gravità della situazione. Quanto alla cornice archetipale, si osservi la metafora che definisce gli oggetti che permettono a Liuba di riscattare il dramma dell'esilio di Liuba: un'«arca» salvifica¹². Questo termine biblico, nonché naturalmente lo stesso tragico evento evocato, un 'esodo', disancorano questa vicenda dalla Storia per inserirla in una sorta di mitologia archetipale sulle peregrinazioni del popolo ebraico (si pensi alla diaspora o al mito dell'ebreo errante). Il sintagma quasi ossimorico «arca leggera» sublima quindi icasticamente questo addio in cui convivono la leggerezza dell'omaggio galante e la drammaticità biblica dell'esilio.

Nel caso del mottetto, invece, Montale evita il ricorso a un tono galante e anzi affida alla densità del dettato la forza espressiva del racconto di questo tragico distacco.

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

.....

– Presti anche tu alla fioca
litania del tuo rapido quest'orrida
e fedele cadenza di carioca? —¹³

Come nell'esempio precedente, le cause politiche della partenza sono taciute e la poesia comincia *in medias res* senza alcuna indicazione diegetica. In *A Liuba che parte* l'unico riferimento temporale («ora»), benché fondamentale per situare la poesia nel tragico presente delle persecuzioni antisemite, è quasi eroso dal troncamento. Nel mottetto, invece, l'analogo puntello temporale è messo ben in evidenza e condensato in questo unico e densissimo sintagma incastonato nel secondo verso: «è l'ora». In questo modo, la poesia immortala il puro momento del distacco, simboleggiato graficamente dalla serie dei puntini di sospensione, uno squarcio testuale, una cicatrice che divide in due il componimento.¹⁴ La costruzione della scena descritta in pochissimi colpi di penna è molto interessante per comprendere le scelte etiche di Montale e la loro simbologia poetica. Attraverso frammenti sonori e visivi il lettore ricostruisce dapprima l'immagine mentale di una partenza in treno (vv. 1-4), poi l'incedere stesso del treno (vv. 5-7). A tale immagine, di movimento – un treno che si allontana – si contrappone il punto di vista dell'enunciatore che rimane immobile. Tale immobilità

¹¹ Così de Rogatis nel suo commento, cfr. E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di T. de Rogatis, Milano, Mondadori, 2011, 58.

¹² Metafora poi sviluppata nella poesia omonima, *L'arca*, in *Finisterre*; Scaffai discute questo parallelismo e segnala che la stessa metafora si ritrova anche in una lettera di Montale a Palazzeschi, cfr. N. SCAFFAI, *La regola e l'invenzione. Saggi sulla letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2007, 113 (il passo epistolare riportato da A. NOZZOLI, *Eusebio, Aldino e la Mosca*, «Studi italiani», XI [1999], 1-2, 113-150: 124).

¹³ E. MONTALE, *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse...* (*Le occasioni*), cfr. OV.

¹⁴ Delle ellissi dei mottetti come «cicatrici testuali dense di sottintesi» ha molto opportunamente scritto Simonetti: cfr. G. SIMONETTI, *Dopo Montale. Le "occasioni" e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2002, 174 (in generale) e 181 (sul mottetto in questione); più generalmente sull'aposiopesi in Montale, tra l'altro con esplicito riferimento ai testi finora trattati, si veda M. COLELLA, «Con righe a puntini... quasi per suggerire 'continua'». *Aposiopesi e retorica del silenzio nella poesia montaliana*, «Rhetorica», XXXV (2017), 4, 425-444.

può avere una duplice valenza: negativa, in quanto sintomo di incapacità ad agire,¹⁵ positiva, in quanto segno di stoica capacità di resistenza di fronte al moto non etico degli altri. Nonostante l'ambiguità, è la valenza positiva a prevalere, in contrasto ai movimenti degli altri attori sulla scena. Il mottetto descrive, infatti, due movimenti connotati negativamente dal punto di vista etico. Il primo movimento è il procedere degli «automi», metafora per indicare gli altri passeggeri che affollano gli scompartimenti del treno. In senso lato, però, si tratta la massa umana che si muove meccanicamente nello spazio che la circonda.¹⁶ Una massa quindi che ha un agire acritico e non etico, poiché non si oppone – anche solo con la stoica immobilità – alla tragedia in corso. Il secondo movimento è la «cadenza di carioca», danza dal ritmo frastornante, a cui il poeta associa la litania dell'incedere cadenzato del treno, sottolineato anche dall'accorto uso del fonosimbolismo.¹⁷ A differenza degli *Ossi* in cui la danza ha una connotazione positiva, di vitalità,¹⁸ e degli altri mottetti in cui non ha una connotazione marcatamente negativa,¹⁹ in questo caso la «carioca», sviluppando un analogo uso metaforico della «sarabanda» in *Lindau*,²⁰ introduce una metafora della dissonanza e del disordine.²¹ Lo spostamento del treno che si allontana assume quindi una connotazione negativa al di là della semplice separazione forzata dei due amanti. In un certo senso, la «cadenza di carioca» del moto ritmato del treno è speculare rispetto al moto meccanico degli automi e come quello si contrappone alla fermezza stoica dell'enunciatore. La domanda del poeta all'interlocutrice, cioè se entrambi

¹⁵ Quell'incapacità di agire immortalata in E. MONTALE, *Arsenio (Ossi di seppia)*, cfr. OV; cfr. *infra*, passando dal piano poetico a quello biografico, è noto, come testimoniano chiaramente le lettere di Montale a Brandeis, quanto dal poeta fu sofferta la separazione dalla donna e quanto fu tormentata – essendo Montale diviso tra l'idea di raggiungere Clizia negli USA e quella di restare a Firenze – la rinuncia a partire, cfr. E. MONTALE, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2006.

¹⁶ Si veda la nota di Montale a Guarnieri: «gli uomini intesi come massa (e ignoranza)», cfr. E. MONTALE, *Commento a se stesso* [Questionario di Silvio Guarnieri e lettere di Montale a Guarnieri, 1975-77], ora in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società...*, 1503-1528, cfr. ivi, p. 1511.

¹⁷ Attraverso l'allitterazione della sillaba 'ca', come notano entrambi i commentatori (cfr. E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1996, 87; cfr. ID., *Le occasioni*, a cura di de Rogatis..., 106).

¹⁸ Ci si riferisce alla «danza di conigli» (E. MONTALE, *Ma dove cercare la tomba... [Ossi di seppia]*, v. 22, cfr. OV), alla «fugace danza / di farfalle» (ID., *Tentava la vostra mano la tastiera... [Ossi di seppia]*, vv. 9-10, cfr. OV) e alla «farandola dei fanciulli» dell'osso successivo (ID., *La farandola dei fanciulli sul greto... [Ossi di seppia]*, v. 1, cfr. OV).

¹⁹ Ci si riferisce alle danze di «furlana e rigodone» (E. MONTALE, *L'anima che dispensa... [Le occasioni]*, v. 2, cfr. OV); sulla musica nei mottetti, si rinvia alla disamina di F. BAUSI, *The food of love. La musica nei "mottetti" di Eugenio Montale*, in S. U. Baldassarri e A. Polcri (a cura di), *«Encyclopaedia Mundi». Studi di letteratura italiana in onore di Giuseppe Mazzotta*, Firenze, Le Lettere, 2013, 21-40.

²⁰ «Nel cerchio della piazza una sarabanda / si agita una sarabanda / dei battelli a ruote» (E. MONTALE, *Lindau [Le occasioni]*, vv. 7-8, cfr. OV); la «sarabanda», con tale significato metaforico leggermente negativo riappare anche come «voce di sarabanda» (ID., *Il ritorno [Le occasioni]*, v. 20, cfr. OV) e soprattutto, nella raccolta successiva come «da sarabanda dei nuovi giunti» (ID., *Dov'era il tennis... [La bufera e altro]*, cfr. OV, p. 215) a rappresentare il tumulto pacchiano dei *parvenus* nelle loro ville lussuose sulla costa.

²¹ Nel corso del contributo si analizzeranno alcune rimodulazioni di questo campo metaforico, che diviene un vero e proprio *topos* nella scrittura poetica montaliana, cfr. *infra*, l'individuazione di questo particolare campo semantico legato alla musica è di Macri (cfr. O. MACRÌ, *La vita della parola. Studi montaliani*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 151, n. 13; anche Isella, nel proprio commento al mottetto in questione, rinviando a Macri, constata l'importanza di questo campo semantico e aggiunge altre occorrenze specifiche sulla danza, cfr. E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di Isella..., 87, n. 7; sul rapporto fra Montale e la musica, tema centrale nella scrittura in versi montaliana, si rinvia al più aggiornato compendio critico e bibliografico sul tema (da cui ricavare i possibili approfondimenti bibliografici): S. VERDINO, *Montale e la musica*, in P. Marini, N. Scaffai (a cura di), Montale, Roma, Carocci, 2019, 281-295, a cui si possono aggiungere due riferimenti successivi: un articolo di chi scrive sul valore metapoetico (A. BONGIORNO, *Metapoesia, musica, diario: rileggere il dialogo in versi fra Montale e Sereni*, «Italianistica», LI [2022], 1, 27-41) e un recente ritrovamento epistolare sul tema (E. SANTAGATA, *Due lettere di Eugenio Montale su musica e poesia*, «Autografo», LXIV [2020], 111-121).

interpretano il movimento del treno nella stessa maniera, ha quindi un risvolto etico: si tratta di accertarsi della condivisione di una maniera di intendere gli eventi, di un sistema di valori.

La poetica dell'allegoria (Le occasioni, La bufera e altro e Satura)

Nelle due poesie delle *Occasioni* analizzate si sono osservati alcune caratteristiche – l'ironia, l'archetipo biblico, la simbologia etica del movimento – molto importanti perché saranno tutte, in momenti diversi dell'opera poetica di Montale, riprese e sviluppate. In *A Liuba che parte* e nel mottetto *Addù, fischi nel buio, cenni, tosse...* queste scelte sono inserite nella poetica dell'occasione-spinta taciuta, che rimuove dalla rappresentazione poetica le cause storico-politiche, pur non prescindendone, anzi sfruttando proprio il silenzio e l'assenza di quest'ultime per infondere il *pathos* tragico alla scrittura.

Tuttavia, proprio nelle *Occasioni* si fa strada un'altra cornice di poetica nella quale sviluppare alcune di queste premesse emerse nei due componimenti presi in esame. La nuova cornice poetica è quella dell'allegoria, che comincia a essere sperimentata proprio nella seconda raccolta per poi avere la sua massima elaborazione nel libro successivo, *La bufera e altro*.²² Si prenda una delle ultime liriche della raccolta, *Nuove stanze*:

Poi che gli ultimi fili di tabacco
al tuo gesto si spengono nel piatto
di cristallo, al soffitto lenta sale
la spirale del fumo
che gli alfieri e i cavalli degli scacchi
guardano stupefatti; e nuovi anelli
la seguono, più mobili di quelli
delle tue dita.

La morgana che in cielo liberava
torri e ponti è sparita
al primo soffio; s'apre la finestra
non vista e il fumo s'agita. Là in fondo,
altro stormo si muove: una tregenda
d'uomini che non sa questo tuo incenso,
nella scacchiera di cui puoi tu sola
comporre il senso.

Il mio dubbio d'un tempo era se forse
tu stessa ignori il giuoco che si svolge
sul quadrato e ora è nembo alle tue porte:
follia di morte non si placa a poco
prezzo, se poco è il lampo del tuo sguardo,
ma domanda altri fuochi, oltre le fitte
cortine che per te fomenta il dio
del caso, quando assiste.

Oggi so ciò che vuoi; batte il suo fioco
tocco la Martinella ed impaura
le sagome d'avorio in una luce
spettrale di nevaio. Ma resiste
e vince il premio della solitaria
veglia chi può con te allo specchio ustorio
che accieca le pedine opporre i tuoi

²² Si rinvia, naturalmente, agli studi di Luperini: per un quadro generale, cfr. R. LUPERINI, *Storia di Montale...*; per una selezione di contributi che aggiornano e sviluppano le linee discusse in *Storia di Montale*, si rimanda anche a ID., *Montale e l'allegoria moderna*, Napoli, Liguori, 2012.

occhi d'acciaio.²³

Com'è stato giustamente messo in luce, la situazione descritta nel componimento ha un valore allegorico.²⁴ Durante una partita a scacchi in un luogo chiuso, l'aria esterna turba il salire delicato del fumo: si tratta ancora il fascismo, della violenza della Storia e del potere che vanno a turbare l'equilibrio dell'*angulus* tranquillo, privato, del poeta e della sua musa. Se nelle poesie precedenti il filtro per prendere le distanze dall'incursione della Storia nella poesia era la rimozione, in questo caso, pur continuando a essere evocati indirettamente, gli eventi storici appaiono finalmente in scena, trasfigurati dalla liricizzazione allegorica. La battaglia sulla «scacchiera» si fa sinistro presagio del conflitto armato che si prepara nel paesaggio esterno. Ma è soprattutto il «nembo» che si affaccia alle porte a prefigurare la devastazione della guerra («follia di morte»). Tale elemento allegorico sviluppa una premessa già presente nella precedente sezione del libro (la «bufera» che turba il paesaggio di Bellosguardo)²⁵ e diventerà il cardine figurativo dell'intero libro successivo. È interessante notare, infine, la continuità tematica del motivo della danza, il cui movimento rappresenta un valore negativo in opposizione all'immobilità etica dell'io. Rispetto al movimento ordinato e armonico delle pedine sugli scacchi, all'esterno un «altro stormo si muove: una tregenda / d'uomini». La carica simbolica negativa del movimento frenetico, nel mottetto era il ritmo forsennato della «danza di carioca», viene qui potenziata in una «tregenda», un ballo infernale che probabilmente allegorizza, alla luce della ricorrenza dello stesso termine nella *Primavera hitleriana*, le parate militari nazifasciste in occasione della visita del *Führer* a Firenze nel '38.

Con quest'ultima poesia citata si giunge all'acme della tensione allegorica nella scrittura montaliana che trasfigura l'episodio della visita di Hitler in un macabro affresco anagogico. Inquadrati in questa nuova poetica, che è passata dalla rimozione alla figuralità delle rappresentazioni del potere, si ritrovano ulteriori sviluppi dei meccanismi di distanziamento.

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
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
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
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,

²³ E. MONTALE, *Nuove stanze (Le occasioni)*, cfr. OV.

²⁴ Cfr. R. LUPERINI, *Nuove stanze e l'allegorismo umanistico montaliano*, in AA.VV., *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, a cura della Fondazione Mario Novaro, Bologna, Il Mulino, 1996, 369-414; per brevità, non si citano tutti i numerosissimi contributi esegetici dedicati a questo componimento, per un compendio si rimanda alle note 2 e 3 del saggio citato (cfr. *ivi*, p. 370) nonché al commento di de Rogatis (uscito dopo il saggio di Luperini); cfr. E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di de Rogatis..., 245-251.

²⁵ E. MONTALE, *Il rumore degli embrici distrutti... (Le occasioni)*, v. 2, cfr. OV.

di larve sulle golene, e l'acqua séguita a rodere
le sponde e più nessuno è incolpevole.

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
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
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
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
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...²⁶

In *A Liuba che parte* si è potuto osservare il ricorso al mito biblico per spostare il racconto dalla dimensione storica e individuale, il destino di Liuba, a quella archetipica e trans-storica del destino del popolo ebraico. Nella *Primavera hitleriana* il ricorso ad atmosfere sacrali e bibliche non solo astrae il destino del singolo dalla sua individualità storica, ma porta un sovrasenso metafisico all'intera vicenda;²⁷ proprio tale sovrasenso permetterà, com'è noto, l'emersione del ruolo salvifico e cristologico di Clizia. Le scelte lessicali di Montale collaborano alla creazione di questa atmosfera: Hitler e Mussolini sono disumanizzati (sono dei «mostri») e Hitler è persino descritto come una figura demoniaca (un «messo infernale»). Ma ciò che è più interessante rilevare è il ritorno, ancora una volta, del tema del movimento scomposto e popolare come allegoria dell'obbedienza cieca al potere. Le celebrazioni festose sono, infatti, una «sagra» che prelude a un «sozzo trescone», immagine grottesca che ancora una volta sfrutta un ballo popolare per esprimere un giudizio etico – non sfugga, peraltro, un certo snobismo non alieno alle corde dell'autore, nella scelta del campo semantico. Questa opposizione morale crea una separazione fra il Bene saldo nei propri principi (l'enunciatore, la musa, i loro valori), e il Male in movimento scomposto (il nazifascismo). Non a caso, infatti, la «tregenda» di *Nuove stanze* riappare alla fine del componimento, metafora ancora dei fasti delle parate celebrative, simili, anche sul piano morale, a una macabra danza infernale.

L'importanza di questi temi e delle modalità espressive che li accompagnano emerge anche dal confronto con il testo che funge da congedo del libro, il *Piccolo testamento*. La poesia, infatti, ripropone

²⁶ E. MONTALE, *La primavera hitleriana (La bufera e altro)*, cfr. OV.

²⁷ Si consideri il celebre passo di una lettera di Montale a Guarnieri (1956): «La bufera (la poesia iniziale) è la guerra, in ispecie quella guerra dopo quella dittatura [...]; ma è anche guerra cosmica, di sempre e di tutti», cfr. E. MONTALE, *Commento a se stesso...*, 1516.

ancora una volta tanto il quadro poetico di riferimento (l'allegoria) quanto i motivi rintracciati finora (l'immaginario biblico e religioso, la simbologia etica del movimento).

Questo che a notte balugina
 nella calotta del mio pensiero,
 traccia madreperlacea di lumaca
 o smeriglio di vetro calpestato,
 non è lume di chiesa o d'officina
 che alimenti
 chierico rosso, o nero.
 Solo quest'iride posso
 lasciarti a testimonianza
 d'una fede che fu combattuta,
 d'una speranza che bruciò più lenta
 di un duro ceppo nel focolare.
 Conservane la cipria nello specchietto
 quando spenta ogni lampada
 la sardana si farà infernale
 e un ombroso Lucifero scenderà su una prora
 del Tamigi, dell'Hudson, della Senna
 scuotendo l'ali di bitume semi-
 mozze dalla fatica, a dirti: è l'ora.
 Non è un'eredità, un portafortuna
 che può reggere all'urto dei monsoni
 sul fil di ragno della memoria,
 ma una storia non dura che nella cenere
 e persistenza è solo l'estinzione.
 Giusto era il segno: chi l'ha ravvisato
 non può fallire nel ritrovarti.
 Ognuno riconosce i suoi: l'orgoglio
 non era fuga, l'umiltà non era
 vile, il tenue bagliore strofinato
 laggiù non era quello di un fiammifero.²⁸

La sfera allegorica biblica è, in primo luogo, allusa dall'anfibologia del titolo che gioca sulla polisemia del «testamento». Si tratta di un piccolo testamento nel senso di una piccola eredità poetico-spirituale, ma anche di una piccola apocalisse, con allusione al Vecchio e Nuovo Testamento biblico.²⁹ Anche in questo caso, le scelte lessicali rafforzano questa costruzione metaforica. I principali partiti italiani sono descritti da una metafora che ne fa due organizzazioni dogmatiche, la «chiesa» e «l'officina»; pertanto, i letterati militanti in questi partiti sono definiti «chierici»: al chiaro significato di 'intellettuali', dal francese *clerics* (termine non nuovo nella scrittura di Montale),³⁰ si aggiunge quello polemico di 'sacerdoti'.³¹ Questo campo semantico permea l'intero componimento: al dogma negativo dei «chierici» si contrappone invece la positiva «fede» dell'enunciatore e lo spettro di un male apocalittico è incarnato da un «ombroso Lucifero». Al di là del ricorso al campo metaforico biblico, non meno importante, ancora una volta, è la simbologia dei movimenti. L'avvento catastrofico di questa figura del Male sarà accompagnato da una «sardana [...] infernale»: un'altra frenetica danza si

²⁸ E. MONTALE, *Piccolo testamento (La bufera e altro)*, cfr. OV.

²⁹ Così è opportunamente segnalato nel recente commento alla raccolta: cfr. E. MONTALE, *La bufera e altro*, a cura di I. Campeggiani e N. Scaffai, Milano, Mondadori, 2019, 373.

³⁰ Si veda, ad esempio, E. MONTALE, *La solitudine dell'artista (Auto da fê)* [21 maggio 1952], ora in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società...*, pp. 53-57, cfr. ivi, 56.

³¹ Cfr. E. MONTALE, *La bufera e altro*, a cura di Campeggiani-Scaffai..., 378.

aggiunge alla folta schiera delle metafore che descrivono il movimento scomposto e convulso, immagine che si oppone alla fermezza e alla distanza del profilo etico dell'enunciatore, che preferisce non immischiarsi. Detto ciò, Montale inizia a mostrarsi consapevole del rischio che tale posizionamento possa essere interpretato come una fuga opportunistica dalla Storia, e non come una forma di stoicismo. Non a caso, questa possibile argomentazione è respinta («l'orgoglio / non era fuga») negli ultimi versi del *Piccolo testamento* e, come si potrà vedere, diventerà in seguito un punto fondamentale, benché contraddittorio e paradossale, nella difesa montaliana della propria posizione.

Nel quadro della scrittura allegorica, si osservi un ultimo testo, da *Satura* – ma tra i più antichi (1961) della raccolta – che funge da raccordo tra le due grandi fasi della scrittura montaliana (prima e dopo *Satura*): la seconda parte di *Botta e risposta I*. Si è detto un testo di raccordo perché, pur conservando un impianto allegorico nonché alcuni temi osservati nelle *Occasioni* e soprattutto della *Bufera*, la poesia introduce allo stesso tempo nuove forme poetiche e meccanismi che anticipano la scrittura del cosiddetto 'tardo' Montale.

Uscito appena dall'adolescenza
per metà della vita fui gettato
nelle stalle di Augia.

Non vi trovai duemila bovi, né
mai vi scorsi animali;
pure nei corridoi, sempre più folti
di letame, si camminava male
e il respiro mancava; ma vi crescevano
di giorno in giorno i muggiti umani.

Lui non fu mai veduto.
La geldra però lo attendeva
per il presentat-arm: stracolmi imbuti,
forconi e spiedi, un'infilzata fetida
di saltimbocca. Eppure
non una volta Lui sporse
cocca di manto o punta di corona
oltre i bastioni d'ebano, fecali.

Poi d'anno in anno – e chi più contava
le stagioni in quel buio? – qualche mano
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
dalle dita di Clizia addormentata,
un ticchettio di zoccoli (la serva
zoppa di Monghidoro)

finché dai cretti
il ventaglio di mitra ci ributtava,
badilanti infiacchiti colti in fallo
dai bargelli del brago.

Ed infine fu il tonfo: l'incredibile.

A liberarci, a chiuder gli intricati
cunicoli in un lago, bastò un attimo
allo stravolto Alfeo. Chi l'attendeva
ormai? Che senso aveva quella nuova

palta? e il respirare altre ed eguali
 zaffate? e il vorticare sopra zattere
 di sterco? Ed era sole quella sudicia
 esca di scolaticcio sui fumaioli,
 erano uomini forse,
 veri uomini vivi
 i formiconi degli approdi?

.....
 (Penso
 che forse non mi leggi più. Ma ora
 tu sai tutto di me,
 della mia prigionia e del mio dopo;
 ora sai che non può nascere l'aquila
 dal topo).³²

Nella poesia, la vicenda biografica di Montale è inserita in un quadro allegorico di nuovo tipo, non biblico, ma mitico. Il mito che la ispira è di una delle fatiche di Ercole: la pulizia delle stalle di Augia ricolme di letame; l'eroe greco riuscì a portare a termine rapidamente l'arduo compito deviando il corso di due fiumi, così da inondare e lavare le sporche stalle. Nell'allegoria costruita da Montale, che riassume efficacemente il pensiero socio-politico dell'autore rispetto all'Italia fascista e del dopoguerra, l'ambientazione nelle stalle di Augia corrisponde agli anni del regime, e l'inondazione purificatrice alla Liberazione. Tuttavia, se è abbastanza scontato dare una connotazione negativa all'allegoria della dittatura (delle stalle piene di sterco), quella della Liberazione (l'allagamento delle stalle) ha un carattere ambiguo: l'inondazione libera il paese, ma spazza via un'intera cultura. Si tratta, in effetti, dello sviluppo di quel sentimento apocalittico già presente nel *Piccolo testamento*, che poi prenderà pienamente forma nell'ultimo *xenion* di *Satura* (*L'alluvione ha sommerso il pack di mobili...*). In quel caso il poeta sfrutterà ancora l'immagine dell'inondazione per proporre un'allegoria apocalittica sul tramonto di un'epoca culturale, che egli vede annientata dalla società del *boom*. Tornando a *Botta e risposta I*, si noti un'altra novità nell'uso dell'allegoria, cioè il ricorso molto più accentuato rispetto alla *Bufera* a una sfera referenziale e lessicale schiettamente comica (anche nel senso dantesco del termine): alimentazione (i «saltimbocca»), animali (i «bovi», i «muggiti umani», i «formiconi», l'antitesi fra «aquila» e «topo»), ma soprattutto scatologia e liquami (il «letame», i «bastioni [...] fecali», il «brago», la «palta», le «zaffate», lo «sterco», la «sudicia / esca di scolaticcio»).

Pertanto, il filtro di distanziamento dal potere nella sua manifestazione storica è sempre lo stesso, l'allegoria, ma riempito di contenuti assai differenti. Ritorna inoltre, destinato a perdurare in tutto l'opera in versi del tardo Montale, l'elemento dell'ironia, che in *A Liuba che parte* si limitava a un appena accennato tono leggero in contrasto col dramma descritto. Poi, com'è noto, con *Satura* il comico e soprattutto l'atteggiamento ironico, talvolta finanche sarcastico, diventeranno un costante filtro che crea una continua e marcata distanza fra l'io e la materia della sua poesia. Un altro elemento di continuità fra testi precedentemente analizzati e *Botta e risposta I* è l'usuale dialettica fra movimento scomposto (negativo) e staticità (positiva). Si osservi, infatti, l'ennesimo ricorso al campo metaforico del movimento scomposto della folla (la «geldra», i «formiconi») in continuità con le varie metafore precedenti, accumulate tutte dalla scelta di un lessico non comune («carioca», «tregenda», «trescone»,

³² E. MONTALE, *Botta e risposta I*, parte II (*Satura*); la poesia è molto complessa ed è stata oggetto di numerosi contributi esegetici, anche monografici; per una discussione di tali riferimenti bibliografici e del conflitto delle interpretazioni, si rinvia al commento di Castellana: cfr. E. MONTALE, *Satura*, a cura di R. Castellana, Milano, Mondadori, 2018, 6-19.

«sardana»).³³ Ciononostante, si era già osservato al suo primo manifestarsi in *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse...* come l'immobilità sia in realtà moralmente ambigua, poiché interpretabile negativamente come una forma di ignavia. Il problema non è affatto minore in Montale, dal momento che tale attitudine remissiva fa parte dei limiti ch'egli stesso riconosce al proprio carattere: basti ricordare, ancora una volta, il «troppo noto / delirio, Arsenio, d'immobilità» in *Ossi di seppia*.³⁴ Nel *Piccolo testamento* tale attitudine veniva finalmente problematizzata, uscendo dalla dicotomia implicita fra movimento negativo e staticità positiva: l'enunciatore sente per lo meno la necessità di giustificare questo posizionamento («non era una fuga»). L'intera *Botta e risposta I* ha, infatti, lo scopo di elaborare le contraddizioni di questa attitudine (vista positivamente 'stoica', vista negativamente 'ignava') che caratterizza il rapporto fra Montale e il potere. Nota giustamente Castellana nel commento al testo che è proprio questo atteggiamento biografico costante e trasversale che impedisce di vedere nell'aguzzino Augia un'incarnazione precisa di Hitler o Mussolini. Augia, o meglio «Lui», com'è sibillantemente menzionato nella terza strofa, è l'incarnazione dell'autorità, del potere, nelle sue forme ideologizzate e messianiche (l'attesa di questo misterioso aguzzino) nonché storiche (l'avvento del fascismo e del nazismo).³⁵ Di fronte al potere, in ogni sua forma, l'atteggiamento di Montale è quello della preda (il «topo») e non del predatore (l'«aquila»), perché questa è la sua natura («non può nascere l'aquila / dal topo»). Riemerge quindi la paralisi del «delirio [...] d'immobilità», sotto forma di «prigionia» dell'io in questa immobilità. Sebbene, in fin dei conti, ricorrendo a una giustificazione caratteriale Montale si autoassolva, l'opposizione dicotomica fra staticità positiva e movimento negativo è resa più complessa e problematica.

Conclusioni

Botta e risposta I è uno degli ultimi testi in cui Montale affronta la questione del proprio rapporto con il potere e la Storia ricorrendo al filtro dell'allegoria. In *Satura* e nelle raccolte successive, l'attualità troverà molto spazio nella scrittura in versi, ma non sarà l'allegoria a mettere la distanza fra l'enunciatore e la materia trattata, bensì, come anticipato, l'uso meccanismi comici come l'ironia, la parodia e il sarcasmo. I temi e le atmosfere finora descritti nel loro sviluppo diacronico possono riaffiorare episodicamente, deformati però dalla lente satirica; si pensi, a mero titolo di esempio, come «la chiesa e l'officina» che alimentano «chierico rosso o nero» in *Piccolo testamento*, diventano in *Botta e risposta III*, parte II: «ora / vivo dentro due chiese che si spappolano». ³⁶ Si entra, quindi, da questo momento in poi nella poetica dell'ironia e soprattutto del paradosso, in cui la presa di distanze dal potere (un «rispettabile/prendere le distanze») può essere ascritta a un'ossimorica e paradossale «fuga

³³ A cui si può aggiungere anche la «sarabanda», cfr. *supra* n. 20; si segnala un'ultima danza non menzionata precedentemente, da aggiungere al repertorio sul campo metaforico negativo del movimento caotico: «do scalpicciare del fandango» (E. MONTALE, *La bufera [La bufera e altro]*, v. 18, cfr. OV) e si vedano i vari paralleli segnalati dal commento: cfr. ID., *La bufera e altro*, a cura di Campeggiani-Scaffai..., 14); sarebbe interessante, al di là di queste occorrenze nel *corpus* poetico di Montale, osservare come questo campo metaforico è modulato nella prosa, analisi che, naturalmente, esula da questo contributo, ma su cui varrebbe la pena, in futuro, lavorare.

³⁴ E. MONTALE, *Arsenio (Ossi di seppia)*, vv. 22-23, cfr. OV.

³⁵ Cfr. E. MONTALE, *Satura*, pp. 10-11.

³⁶ E. MONTALE, *Botta e risposta III*, parte II (*Satura*), vv. 51-52.

immobile».³⁷ La fuga, rifiutata nel *Piccolo testamento*, viene dunque risemantizzata positivamente grazie alle possibilità espressive della lingua della società dell'ossimoro permanente.³⁸

Tuttavia, per concludere, vale la pena sottolineare la circolarità stilistica, testimoniata dall'uso dell'ossimoro per descrivere un movimento paradossale³⁹, e semantica, come attesta il recupero del campo semantico della fuga. Tale campo semantico caratterizza, infatti, le poetiche dei primi libri del poeta e connota la possibilità di sottrarsi ai vincoli della realtà immanente, percepita come Necessità inevitabile.⁴⁰ La fuga dal potere si iscrive dunque in una realtà metafisica, una poetica dello spazio e del movimento che attraversa tutta l'opera di Montale e che merita di essere ancora approfondita.

³⁷ Si citano i versi di un noto componimento in aperta polemica con Pasolini: cfr. E. MONTALE, *Lettera a Malvolio* (*Diario del '71 e del '72*, vv. 7-8 e v. 34, cfr. OV; sulla polemica Montale-Pasolini, che investe anche altri componimenti del *Diario*, si rimanda all'ampia bibliografia in merito: cfr. P. V. MENGALDO, *La «Lettera a Malvolio»* [1977], in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, 275-305, cfr. F. RICCI, *Tra poeti: il caso Pasolini-Montale*, «Studi e problemi di critica testuale», LXI (2000), 143-155; anche i due commenti, di Ricci e di Gezzi, a questa poesia sono due utili consuntivi: cfr. F. RICCI, *Guida alla lettura di Montale. Diario del '71 e del '72*, Roma, Carocci, 2005, 173-184, cfr. E. MONTALE, *Diario del '71 e del '72*, a cura di M. Gezzi, Milano, Mondadori, 2010, 188-198.

³⁸ E. MONTALE, *Lettera a Malvolio* (*Diario del '71 e del '72*), v. 19, cfr. OV.

³⁹ Si ritorni ancora sul «troppo noto / delirio, Arsenio, d'immobilità», cfr. E. MONTALE, *Arsenio* (*Ossi di seppia*), vv. 22-23, cfr. OV.

⁴⁰ Si pensi, fra i vari esempi possibili, all'esortazione «*tu balza fuori, fuggi!*» che apre gli *Ossi*, cfr. E. MONTALE, *In limine* (*Ossi di seppia*), v. 16, cfr. OV, e alla «via di fuga» di *Casa sul mare*, cfr. E. MONTALE, *Casa sul mare* (*Ossi di seppia*), v. 28, cfr. OV.