

LUIGI BLASUCCI

Su un noto "mottetto" montaliano:
«Non recidere, forbice, quel volto... »

ABSTRACT

Lettura e interpretazione di un famoso testo delle *Occasioni* di Montale, con l'utilizzazione delle lezioni anteriori in funzione di commento. Alla fine dell'analisi si esamina la posizione particolare del componimento nell'intera trama narrativa dei *Mottetti*.

Reading and interpretation of a famous text from Montale's *Le Occasioni*, for which the critic makes use of earlier readings which serve as commentary. At the end of the analysis, the specific position of this literary work is examined within the whole narrative structure of the *Mottetti*.

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

Un freddo cala... Duro il colpo svetta.
 e l'acacia ferita da sé scrolla
 il guscio di cicala
 nella prima belletta di Novembre.

1. «*Non recidere...*» è fra i testi montaliani più analizzati: a cominciare da Franco Fortini, che nel lontano 1945 ne diede una prima interpretazione sul «Politecnico» di Vittorini¹, esso ha conosciuto negli anni numerosi lettori, da Glauco Cambon a Silvio Ramat, da Giorgio Bàrberi Squarotti a Giorgio Ficara, per dirne solo alcuni²; si aggiungano autori di puntuali commenti come Angelo Marchese, Dante Isella, Tiziana de Rogatis³, per non parlare dei vari commentatori scolastici. Che dopo tante esegesi, su quel breve componimento ci sia ancora da dire qualcosa, non sembri tuttavia presuntuoso. L'idea di un 'già detto tutto' è, per qualsiasi testo, un'idea alquanto ingenua.

2. L'anno di composizione di «*Non recidere...*» è il 1937, come si ricava da una lettera, datata il 17 novembre di quell'anno, inviata da Montale al poeta Renzo Laurano e contenente una prima redazione del componimento, col titolo di *Quinto mottetto*⁴. Il quale entrò a far parte delle *Occasioni* (prima edizione, Einaudi 1939) come terzultimo elemento della serie intitolata appunto *Mottetti*, brevi composizioni ispirate all'amore per colei che più tardi, all'altezza della *Bufera*, prenderà il nome di Clizia. Montale stesso, in una dichiarazione posteriore, definì quella serie poetica un «romanzetto autobiografico»⁵. Esso include venti unità, ma non disposte secondo l'ordine cronologico di composizione: il romanzetto, insomma, è stato costruito *a posteriori*. Nell'ordine delle considerazioni macrotestuali femiamoci qui per ora, e passiamo al nostro testo.

3. «*Non recidere...*» consta di due quartine, ognuna delle quali composta di tre endecasillabi e un settenario. Quest'ultimo occupa nella prima strofa l'ultimo posto, nella seconda il penultimo: gli ultimi due versi di ciascuna strofa risultano così speculari, con tutte le connesse implicazioni sia nell'ordine ritmico che in quello semantico. La prima quartina termina infatti in calando (settenario), con la vaghezza dell'immagine nebbiosa («la mia nebbia di sempre»); la seconda termina in crescendo (endecasillabo), con la nettezza dell'immagine fangosa («nella prima belletta di Novembre»). Questo effetto speculare è potenziato dalla rima interstrofica, per quanto imperfetta (*sempre* : *Novembre*), che costituisce un forte connettivo tra le due parti; un secondo connettivo è

dato dall'altra rima interstrofica *sfolla* : *scrolla*. Le restanti rime sono tutte intrastrofiche: nella prima quartina *volto* : *ascolto*; nella seconda *cala* : *cicala*, *svetta* : *belletta*. La seconda quartina, dunque, è più fitta di rime: il che contribuisce, come vedremo, alla fermezza dei suoi asseriti inesorabili. Due di tali rime, quelle intrastrofiche, sono anche intraversali, ossia il loro adempimento avviene all'interno di un verso; dimodoché l'ultimo verso è connotato da una doppia rima: una interna (*svetta* : *belletta*) e una esterna (*sempre* : *Novembre*), con ulteriore potenziamento dell'immagine finale.

4. Nella prima quartina il poeta si rivolge a una simbolica forbice, pregandola che non tagli via dalla sua memoria, sempre meno folta, il ricordo superstite di un volto assai caro. Nella seconda quartina le cesoie di un giardiniere autunnale calano sulla cima di un'acacia, facendone cadere un guscio di cicala che va a finire nella fanghiglia. Nella successione delle due quartine si svolge in realtà un'unica vicenda (le rime interstrofiche sono lì a segnalarcelo), ossia una dolorosa sconfitta della memoria per l'azione corrosiva del tempo. Essa è preannunciata in modo diretto (ossia nell'ambito degli eventi psichici) nella prima quartina, e proseguita in modo indiretto (ossia nell'ambito degli eventi naturali) nella seconda quartina.

5. Sofferamoci su alcuni punti del testo per qualche precisazione. Ci serviremo allo scopo anche delle lezioni precedenti, le quali ancora una volta, al di là del loro stesso valore espressivo, si dimostreranno preziose ai fini dell'esegesi⁶.

L'identificazione immediata della *forbice* (v. 1) con le successive cesoie del giardiniere, proposta da Fortini («L'autore si rivolge alle cesoie che taluno sta impiegando, in una giornata di novembre...»⁷) appare un'anticipazione indebita. Quell'identificazione è un dato ulteriore, che caratterizza lo statuto figurale della seconda quartina. Per ora siamo ancora a una metafora, con cui l'autore sembra chiamare in causa un'entità astratta, tradizionalmente raffigurata con le forbici: il Tempo o la Parca, o qualcosa di simile. Il riferimento letterario più pertinente, tra quelli adottati dagli interpreti, è l'immagine dantesca delle *force* di *Par. XVI 9*, concernente appunto l'azione corrosiva del tempo: «lo tempo va dintorno con le force»⁸. Ma non è escluso che su Montale abbiano agito altre suggestioni: nel sonetto shakespeariano 63, ad esempio, il poeta evoca un simbolico «cruel knife», quello del tempo, che «shall never cut from memory / My sweet love's beauty»⁹.

La virgola collocata dopo *volto*, assente nella prima redazione, fu instaurata su un'indicazione successiva del poeta al Laurano. Quel segno d'interpunzione elimina l'equivoco di un *enjambement* («quel volto / solo») e isola il valore semantico dell'aggettivo: il volto di lei è rimasto ormai solo e indifeso nella memoria del poeta, dopo la scomparsa di tutti gli altri ricordi. Isella cita giustamente a riscontro, sempre dalle *Occasioni*, un passo di *Bassa marea*, con l'analoga situazione di un ricordo della donna che ancora resiste nella memoria del poeta: «Viene col soffio della primavera / un lugubre risucchio / d'assorbite esistenze e nella sera, / negro vilucchio, solo il tuo ricordo / s'attorce e si difende» (vv. 10-14).

Un'altra correzione apparentemente minima, ma anch'essa significativa, introdotta nella seconda edizione delle *Occasioni* (1940), è quella che riguarda il passaggio da «non far sul grande suo viso in ascolto» (v. 3) a «non far del grande suo viso in ascolto»; un'espressione così parafrasata dallo stesso Montale nella lettera sopra ricordata: «Non fare, o forbice, con l'atto della recisione, nebbia di quel viso, cioè, 'non distruggerlo'»¹⁰. Nel primo caso, dunque, la nebbia si stende sul viso, nel secondo è il viso stesso che si fa nebbia. Bene in proposito Silvio Ramat: «la variante per cui 'del grande' ha sostituito il primitivo 'sul grande' comporta un dilatarsi della nebbia. Quel viso diventerà nebbia, si teme; ed è sorte assai peggiore che non l'esser coperto di nebbia»¹¹. Per il nesso memoria-nebbia si cita un luogo di *Casa sul mare*, dagli *Ossi di seppia*: «Tu chiedi se così tutto vanisce / in questa poca nebbia di memorie...» (vv. 16-17). Ma ciò che lì è ipotizzato come una legge desolata, nel nostro testo è presentato come un tratto connaturato con lo stesso soggetto poetico («la mia nebbia di sempre»): un soggetto *carente* per autodefinizione, incline a vanificare in noia e atonia qualsiasi esperienza vitale¹².

Sul «grande suo viso in ascolto» la de Rogatis annota: «Il valore di 'grande' [...] è duplice: evoca un viso teneramente partecipe all'ascolto delle parole del poeta, ma ne segnala anche l'imperiosa presenza»¹³. Consento con l'«imperiosa presenza», efficace designazione psico-iconica, ma avanzo una lieve riserva circa l'oggetto di quell'ascolto, identificato col poeta che parla. Io credo che un'interpretazione meno specifica di quell'*ascoltare* sia più appropriata alla vaghezza imperiosa di *quel volto*. Può essere utile notare che nei tre altri usi del sintagma *in ascolto* nella poesia di Montale, esso ha un complemento solo nel primo caso, ossia in un passo dell'«osso breve» «Là fuoriesce il Tritone...», dov'è in rima con *volto*, proprio come nel nostro mottetto («Là non è chi si guardi / o stia di sé in ascolto. / Quivi sei alle origini / e decidere è stolto: / ripartirai più tardi / per assumere un volto»: vv. 8-13). Negli altri due casi il sintagma è impiegato invece senza complementi, come in «Non recidere...»: precisamente in *Eastbourne*, 28 («m'agita un carosello che travolge / tutto dentro il suo giro; ed io in ascolto...») e nel titolo di una lirica del *Quaderno di quattro anni*, ossia *Chi è in ascolto*. Sull'identità dell'«ascoltato» prevale insomma l'atteggiamento dell'«ascoltante», che potrebbe definirsi in questi casi come 'assorto', 'intento'. Soluzione già a suo tempo suggerita da Fortini: «Nella memoria del poeta l'immagine dell'essere amato è la sola che sia nitida, il resto tende a diventare 'la nebbia di sempre' [...]. Essa, invece, è, in fondo alla memoria, un grande viso intento, quasi la coscienza medesima del poeta, 'in ascolto'»¹⁴. C'è da aggiungere che l'aggettivo *intento*, riferito a un viso, è a sua volta montaliano: si ricordi l'«intento viso» di Esterina in *Falsetto*, chiamato in causa da Isella proprio per il nostro passo.

Con la frase «Un freddo cala» la vicenda si trasferisce dalla psiche del poeta al mondo naturale. Il passaggio non è semanticamente irrelato; esso è mediato da due immagini presenti nella prima strofa come metafore: per l'appunto la *forbice* (v. 1), che qui si precisa come quella di un patateiro, e la *nebbia*

(v. 4), ingrediente atmosferico dell'autunno. Il trapasso, dunque, sarebbe dalla metafora alla lettera: ma su questa vicenda figurale torneremo più avanti. Qui osserviamo che il verbo *calare* ha un valore, insieme, meteorologico e cronologico: esso indica un mutamento atmosferico e, contemporaneamente, un balzo nell'ordine temporale. In questo secondo senso il verbo era già stato adoperato negli *Ossi*, precisamente nelle lirica *Flussi*. Lì era rappresentata una frotta di fanciulli, prima alle prese coi consueti giochi estivi, poi proiettata dal poeta in un tempo futuro che si sarebbe incaricato di rimescolare quei volti: «Cala un'ora, i suoi volti riconfonde» (v. 46). La differenza fra i due testi è, appunto, che il trapasso temporale di *Flussi (un'ora)* si specifica nel mottetto come un trapasso meteorologico (*un freddo*), e più precisamente stagionale (l'autunno). Ma *l'ora* di *Flussi*, se ben guardiamo, non esclude a sua volta una implicazione stagionale; come in «*Non recidere...*», si parte infatti da una premessa estiva: in entrambi i testi l'ora *cala* su un'estate. Nell'immaginario metaforico montaliano, dunque, il passaggio dal ricordo all'oblio tende a configurarsi come un trapasso estate > autunno, con le relative connotazioni termiche (caldo > freddo). Una conferma possono offrircela due componimenti della *Bufera*, ossia *A mia madre* e *Voce giunta con le folaghe*; qui ricompare il motivo della memoria insidiata da nuovi balzi del tempo, i quali coincidono appunto con eventi autunnali, e precisamente con movimenti migratori di uccelli: nel primo caso le coturnici, nel secondo le folaghe¹⁵.

Per la frase seguente, che nella prima redazione suonava: «Un guizzo par d'accetta» (v. 5), Montale propone a Laurano la lezione attuale, con uno scherzoso gioco di parole: «Se quella forbice che si trasforma in accetta non è... accettabile, potrebbe sostituire così: 'Un freddo cala... Duro il colpo svetta'»¹⁶. Lezione che l'autore si preoccupa di illustrare in una lettera successiva: «Il significato equivoco di *svettare* (tra l'altro vuol anche dire: recidere la vetta) per quanto intraducibile, m'è venuto spontaneo, non tirato per i capelli, ed è prezioso in questo luogo. E poi la prima stesura Le aveva fatto credere che il *guizzo* si riferisse al freddo che cala, mentre per me era il guizzo della forbice-accetta che assesta il colpo; dunque era più equivoca la prima stesura»¹⁷. Oltre che dall'equivoco, la lezione esclusa era in realtà inficiata anche da una sovrapposizione di comparazioni: la similitudine dell'accetta (*par*) era infatti introdotta in un contesto già di per sé analogico, quello del giardiniere (paragone nel paragone).

Eliminato l'equivoco, resta pur sempre, in positivo, il valore anticipatorio di quel *cala* nei confronti dell'immagine successiva: un colpo, d'accetta o di forbice che sia, che cala anch'esso¹⁸. Nella lezione definitiva, in particolare, il secondo verbo, *svetta*, con uno dei suoi due significati, 'scende giù violento' (de Rogatis), appare come una ripresa fortemente fisicizzata del primo (*cala*). Ma la violenza dell'*illustrans* non può non riverberarsi a sua volta sull'*illustrandum*: ciò che era una diluizione nel tempo (la cancellazione progressiva di un ricordo) diventa una mutilazione nell'attimo (un ramo divelto). Il participio *ferita*, in particolare, applicato all'acacia, «antropomorfizza la potatura e la rappresenta come una lesione su un corpo umano» (de Rogatis)¹⁹.

Il *guscio di cicala* (v. 7), ossia, nella trasposizione analogica, il volto stesso della donna «reciso dalla crudele forbice del tempo e gettato nella nebbia della dimenticanza» (Marchese)²⁰, richiama al lettore montaliano altre immagini di cicale, tutte legate all'evocazione dell'estate; si ricordino i «tremuli scricchi / di cicale dai calvi picchi» di «*Meriggiare...*» (vv. 11-12), il «Debole sistro al vento / d'una persa cicala» del relativo «osso» (vv. 1-2), «le solenni cicale» di *Egloga*, (v. 34), sempre dagli *Ossi di seppia*. Ma più vicina al nostro passo è l'immagine contenuta in un componimento della *Bufera*, ossia «*L'ombra della magnolia...*»: «Vibra intermittente / in vetta una cicala [...]. / La lima che sottile / incide tacerà, la vuota scorza / di chi cantava sarà presto polvere / di vetro sotto i piedi, l'ombra è livida, / è l'autunno, è l'inverno...» (vv. 3-4, 20-24); dove si precisa appunto la funzione stagionale della cicala, già metonimia dell'estate e ora, come vuoto guscio, segnale dell'autunno. (Tra parentesi, si noti la collocazione della cicala *in vetta* alla magnolia: ciò che motiva a ritroso l'uso del verbo *svettare* nel nostro mottetto).

La *belletta* (v. 8) è vocabolo divenuto letterario: alla derivazione dantesca (*Inf.* VII 124) è da aggiungere quella dannunziana (un componimento di *Alcyone* s'intitola *Nella belletta*)²¹. Montale ha adoperato altrove il termine *fanghiglia* (*Epigramma* per Camillo Sbarbaro, 2; *Sotto la pioggia*, 11); *belletta* sembra ritenere, nel confronto, un senso più spiccato di fondo melmoso. La scelta del vocabolo è comunque indisciungibile dalla sua funzione di rima interna, in un primo tempo con *accetta*, poi con *svetta*: il tutto giustificato dalla ricerca di valori fonici aspri e secchi, in associazione all'idea di una mutilazione violenta.

Una correzione di fatto consiste, infine, nella separazione delle due quartine, che nella lettera a Laurano (o meglio, nella sua riproduzione a stampa, assieme alle altre, nell'«Almanacco Letterario Bompiani», 1940) si presentavano come un unico blocco. Ma lo stesso schema metrico, come s'è visto a suo luogo, suggerisce la suddivisione delle due strofe: non è illecito dunque pensare che per la loro separazione spaziale non si sia trattato propriamente di una correzione, ma di un doveroso ripristino tipografico.

6. La divisione dei testi in due unità metriche è del resto una prassi quasi sistematica nei mottetti²². Solo quattro di essi derogano infatti a questa legge: «*Brina sui vetri...*», «*Il ramarro, se scocca...*», «*La speranza di pure rivederti...*», «*La rana, prima a ritentar la corda...*»²³. Della frequenza dello schema bipartito sono state proposte dagli interpreti varie motivazioni: o richiamandosi alla polarità del rapporto io/tu o io/lei (Isella, Scaffai), o puntando sulla distinzione fra un momento oggettivo e un momento riflessivo (Bárberi Squarotti), o contrapponendo «all'opaca oggettività del mondo reale la vita interiore dell'io» (de Rogatis)²⁴. Ognuna di queste motivazioni coglie un dato di verità, ma rischia di risultare troppo generica quando si scenda alla considerazione specifica dei singoli testi.

Per ciò che riguarda il nostro, la bipartizione è riconducibile in prima istanza a una successione dei tempi. Nelle due quartine si registrano infatti le fasi

consecutive di un processo: il volto della donna, rimasto il solo superstite nella memoria del poeta (prima quartina), viene anch'esso cancellato dall'azione del tempo distruttore (seconda quartina). Per questa presenza della categoria temporale «*Non recidere...*» non può dirsi isolato nella serie dei *mottetti*: a una successione di tempi si possono infatti ricondurre le bipartizioni di «*Addii, fischi nel buio...*», «*Il saliscendi bianco e nero...*», «*Infuria sale o grandine...*», «*Perché tardi?...*», «*Al primo chiaro, quando...*», «*Il fiore che ripete...*». Nel primo di quei testi, ad esempio, i due tempi si identificano rispettivamente col momento della partenza e col treno in viaggio. Non inganni a questo proposito la riga di puntini tra i due movimenti, quasi a sottintendere la presenza di un'altra strofa: quei puntini, agli effetti dei tempi ritmici, valgono infatti come una pausa.

Ma il mottetto degli *addii*, a ben guardare, ha in comune col nostro un altro tratto: nel passaggio dall'uno all'altro tempo il discorso si sposta da un registro narrativo-descrittivo («*Addii, fischi nel buio...*») a uno allocutivo («*Presti anche tu...*»). Qualcosa di simile avviene in «*Non recidere...*», salvo che la successione dei due registri è esattamente inversa: il passaggio è infatti da un movimento allocutivo («*Non recidere, forbice...*») a uno narrativo («*Un freddo cala...*»).

7. Fra i due tipi di bipartizione, per restare ancora al nostro confronto, permane tuttavia una differenza: i due tempi di «*Addii, fischi nel buio...*» riguardano letteralmente il medesimo soggetto, ossia una partenza in treno; nel secondo tempo di «*Non recidere...*», invece, il soggetto muta: si passa dalla memoria del poeta a un parco autunnale. Questo mutamento non altera comunque, per ciò che s'è detto, il senso della vicenda (la perdita di un ricordo per l'azione del tempo), in quanto quel parco figura analogicamente la stessa memoria del poeta. Diciamo allora che il passaggio dalla prima alla seconda quartina comporta un mutamento sul piano figurale, non su quello referenziale.

8. Il passaggio, l'abbiamo anche visto, è semanticamente preparato dalle immagini della forbice e della nebbia, presenti come metafore nella prima quartina. Nulla vieta di pensare, allora, che esse siano state suggerite a loro volta da dati reali. Fortini ravvisa proprio in una scena di potatura autunnale l'"occasione" del mottetto. Solo che qui l'occasione, prima di offrirsi come realtà, passa attraverso una mediazione metaforica; sì che quella stessa 'realtà', quando vien fuori direttamente, non ha più per il soggetto poetico un valore 'epifanico', ma analogico.

9. Come definire lo statuto di questa figura analogica nella dinamica di «*Non recidere...*»? Per essere una similitudine, manca propriamente il raccordo linguistico (*come... così...*); per essere una metafora, manca un contatto verbale tra *illustrans* e *illustrandum*, che esprima insieme una fusione e una distanza (tipo *forbice-volto, viso-nebbia*): la rappresentazione si svolge in una perfetta autonomia narrativa. Questa narrazione, inoltre, si offre in prosecuzione, non in parallelo (come una similitudine o una metafora) con ciò che è presentato nel primo tempo: essa surroga cioè quello che sarebbe stato il secondo tempo del-

la vicenda psichica in una rievocazione diretta. Posti questi caratteri specifici, pensiamo che alla nostra figura possa senz'altro convenire la definizione di "correlativo oggettivo". Questo procedimento di marca eliotiana, invocato più volte, non senza qualche improprietà, per la poesia di Montale, trova una delle sue più pertinenti applicazioni nel nostro componimento. Ma non oserei estendere all'intera raccolta poetica, per tutto ciò che s'è detto, il metodo del correlativo oggettivo. L'evocazione degli oggetti nelle *Occasioni* non risponde, di norma, a intenzioni analogiche: dotati di un'evidenza spesso attimale, connessa con la loro funzione epifanica (gli sciacalli al guinzaglio), quegli oggetti vivono di un'esistenza propria. La poetica delle *Occasioni* si realizza, per auto-definizione, all'insegna della «vita che dà barlumi» (*Il balcone*): barlumi, appunto, e non correlativi.

10. Abbiamo detto all'inizio che la disposizione dei *mottetti* all'interno delle *Occasioni* non segue una cronologia compositiva. «*Ti libero la fronte...*», per esempio, è del 1940²⁵, ossia è l'ultimo in ordine temporale (compare infatti nella seconda edizione del libro), ma nella sezione dei *mottetti* occupa il dodicesimo posto, dunque precede il nostro che, come si è detto, è del 1937. Evidente è perciò la volontà di strutturare l'intera serie in funzione di quel «romanzetto autobiografico», di cui nella ricordata dichiarazione dell'autore. Non può dirsi, certo, che questo «romanzetto» presenti uno svolgimento lineare: la sua trama, com'è stato detto, «riflette una dialettica del cuore piuttosto che una precisa successione cronologica» (Cambon)²⁶. Pure, entro questa «dialettica del cuore», rimangono come punti fermi un inizio coincidente con una partenza dell'amata («*Lo sai, debbo riperderti e non posso...*», «*Addii, fischi nel buio...*»: rispettivamente primo e quinto testo) e un epilogo in cui si registra la perdita progressiva della sua immagine («*Non recidere, forbice...*», «*La canna che dispiuma...*», «*...ma così sia. Un suono di cornetta...*»: rispettivamente terzultimo, penultimo e ultimo testo). Questa perdita è grammaticalmente confermata dalla scomparsa del *tu*, elemento di un colloquio sempre vivo tra il poeta e l'assente in tutta la serie anteriore²⁷.

11. Se *Le occasioni* possono considerarsi un canzoniere d'amore per colei che Montale ha shakespearianamente indicato, in una sua dedica, come *the Only Beggetter*, la sezione dei *mottetti* ne è in certo senso una condensazione, una sorta di *mise en abîme*²⁸. Ma con una variante notevole. Abbiamo visto come l'intera serie termini col venir meno dell'immagine di lei e la conseguente rassegnazione del poeta («*...ma così sia...*»): un epilogo, dunque, 'in levare'. Ora ciò risulta alquanto disforme da quello che è l'epilogo del libro, col riconoscimento dei poteri salvifici della donna (*Nuove stanze, Palio*) e un recupero finale della sua immagine in una dimensione medianico-metafisica (*Elegia di Pico Farnese, Notizie dall'Amiata*). È di qui, precisamente, che la preleverà il poeta della *Bufera*, «*proietandola* sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre senza scopo e senza ragione», per affidarsi a lei, «*donna o nube, angelo o procellaria*»²⁹. Queste ultime allusioni (nube, procellaria) concernono precisamente due mottetti, «*Perché tardi?...*» e «*Ti libero la fronte...*», tra gli ultimi cronologicamente della serie (fine

del '38 e primi del '40), entrambi riflettenti il 'nuovo corso', quello ascrivibile all'area della donna lampeggiante e del *visiting angel*, ma collocati dall'autore, in ossequio al «romanzetto», rispettivamente al decimo e al dodicesimo posto dei *Mottetti*, come fasi intermedie di un processo che porterà, per suo conto, a una dissolvenza del ricordo. Ma il contrasto fra i due finali, quello della singola serie e quello del libro, l'autore l'ha risolto di fatto assegnando ai *Mottetti* la seconda delle quattro sezioni della raccolta, e perciò stesso conferendo ad essa, con la sua chiusura sul motivo della 'dissolvenza', un ruolo, a sua volta, di 'fase intermedia' nei confronti dell'intera parabola del libro-canzoniere³⁰.

NOTE

¹ F. Fortini, *La poesia è libertà*, «Il Politecnico», 8, 17 novembre 1945 («*Non recidere...*») è uno dei testi di poeti contemporanei presi lì in esame. Sul mottetto F. tornerà ne *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza, 1977, pp. 135-36.

² G. Cambon, *Tematica e struttura dei "mottetti"*, «Sigma», 28, 1971, pp. 87-115 (sul nostro in particolare le pp. 111-12); S. Ramat, *L'acacia ferita. Appunti sul mottetto XVIII*, in Id., *L'acacia ferita e altri saggi su Montale*, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 107-18; G. Bärberi Squarotti, *Lettura dei "Mottetti"*, in *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 343-67 (sul nostro testo le pp. 365-66); G. Ficara, *Montale sentimentale*, Venezia, Marsilio, 2012 (in particolare il capitolo «Quel volto», pp. 131-35).

³ E. Montale, *Poesie*, a cura di A. Marchese, Milano, Mondadori Scuola, 1991, pp. 97-102; E. Montale, *Le occasioni*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1996, pp. 117-19; E. Montale, *Le occasioni*, a cura di T. de Rogatis, Milano, Oscar Mondadori, 2011, pp. 147-49.

⁴ La lettera col testo della poesia, insieme ad altre due successive del 18 e 22 novembre al medesimo destinatario, fu pubblicata nell'«Almanacco Letterario Bompiani», Milano 1940, p. 88 (cfr. E. Montale, *L'opera in versi*, ed. critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980, pp. 914-16). Tutte e tre sono ora leggibili in E. Montale, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 79-80. Ma una stampa del componimento, con traduzione in greco moderno, s'era già avuta nella rivista «Olimpo» di Salonicco, 1-2, gennaio-febbraio 1938, p. 89 (cfr. Montale, *L'opera in versi* cit. p. 914). A una silloge poetica del Laurano, pseudonimo di Luigi Asquasciati (Sanremo 1905-Genova 1986), Montale aveva dedicato una recensione limitativa, ma non priva di simpatia, in «Pan», III, 1935, 2 (riprodotta in Montale, *Sulla poesia* cit., pp. 245-47).

⁵ Cfr. l'articolo *Due sciacalli al guinzaglio*, autocommento in forma narrativa del sesto mottetto, apparso sul «Corriere della Sera», 16 febbraio 1950 (ora in Montale, *Sulla poesia* cit., p. 84).

⁶ Leggibili nell'apparato critico de *L'opera in versi* cit., pp. 914-16. Sull'utilità esegetica delle lezioni precedenti, nella fattispecie quelle montaliane, come forme di autocommento, rinvio ai miei *Appunti per un commento montaliano*, in L. Blasucci, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 224-47. L'argomento è stato ripreso con lucidità e rigore teorico da A. Stussi, *L'utilità delle varianti d'autore*, «Studi e saggi linguistici», XLIII-XLIV, 2005-2006, pp. 271-80.

⁷ Fortini, *I poeti del Novecento* cit., p. 135.

⁸ Nel contesto dantesco le forbici non sono però quelle di un giardiniere, come vorrebbe Cambon, ma piuttosto di un sarto, giusta la metafora della nobiltà come mantello che avvolge la persona: «Ben se' tu manto che tosto raccorce; / sì che, se non s'appon di di in die, / lo tempo va dintorno con le force».

⁹ Cfr. Ficara, *Montale sentimentale* cit., p. 132. Il riscontro è segnalato anche da Camilla Caporicci in uno studio di imminente pubblicazione sulla 'Nuova rivista di letteratura italiana', intitolato «*Something rich and strange*». *Filigrane shakespeariane nell'opera di Eugenio Montale*.

¹⁰ Montale, *Sulla poesia* cit., p. 80.

¹¹ Ramat, *L'acacia ferita* cit., p. 115.

¹² Sono debitore di questa osservazione sulla coscienza di un «soggetto carente» all'amica Carla Forti.

¹³ Montale, *Le occasioni*, a cura di T. de Rogatis, cit., p. 148.

¹⁴ Fortini, *Poesia è libertà* cit. Bene, tra i lettori più recenti, R. Leporatti, per il quale l'immagine femminile «allude insieme alla vastità del suo orizzonte di ricezione e, per così dire, alla sua assidua capacità di ascolto» (*Intorno ai mottetti IV-VI di Montale*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, Firenze, Le Lettere, 2000, p. 209).

¹⁵ Sul tema montaliano della memoria insidiata dal tempo, rinvio al mio scritto *Esercizio esegetico su una lirica di «Finisterre» («A mia madre»)*, ora in L. Blasucci, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 185-202.

¹⁶ Montale, *Sulla poesia* cit., p. 79.

¹⁷ Montale, *Sulla poesia* cit., p. 80.

¹⁸ Secondo Bärberi Squarotti, anzi, l'espressione «Un freddo cala» si riferisce direttamente alla lama dell'accetta che cade sulla vetta dell'acacia (*Lettura dei «Mottetti»* cit., p. 365).

¹⁹ In Montale, *Le occasioni*, a cura di T. de Rogatis, cit., p. 149.

²⁰ In Montale, *Poesie*, a cura di A. Marchese, cit., p. 98.

²¹ Cfr. P.V. Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 48.

²² Sulla divisione in due della maggioranza dei mottetti (anche rispetto agli «ossi brevi» della prima raccolta, ai quali in certo senso corrispondono nella struttura del libro), si veda ora P.V. Mengaldo, *Un'evoluzione: dagli «Ossi di seppia» ai «Mottetti»*, dove si sottolineano anche i nessi che legano organicamente le due unità metriche di ciascun testo: «le liriche bistrofiche [...] sono da più punti di vista uno in due» (p. 60).

²³ Ma la legge dei due tempi, a ben guardare, persiste anche nei primi tre di quei mottetti. In «*Brina sui vetri...*» le unità metriche sono quattro, multiplo di due: protagonisti sono infatti i due destini, quello della donna e quello del poeta, presentati in una successione chiasmica (donna-poeta-poeta-donna). In «*Il ramarro, se scocca...*» i primi tre movimenti ritmici, delimitati da una riga di puntini, possono assommarsi in un solo tempo, costituito dall'evocazione dei vari eventi 'fulminei' (il ramarro, la vela, il cannone, il cronometro); nel quarto movimento, costituente il secondo tempo, si dichiara l'inadeguatezza di quegli oggetti nei confronti della magia epifanica della donna (il tutto ben sintetizzato da Mengaldo: i puntini «marcano uno stacco – anche temporale – fra la parte evenemenziale e quella della riflessione conclusiva»: *Per una lettura di un mottetto di Montale*, in *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 415). Ne «*La speranza di pure rivederti...*» i primi due movimenti enunciano il dubbio che ciò che si svolge sotto gli occhi del poeta contenga un segnale di lei assente (primo tempo); il terzo movimento, costituito dalla parentesi degli sciacalli al guinzaglio, esemplifica con un esempio flagrante la validità di quel dubbio (secondo tempo). Sarebbe invece difficile individuare una bipartizione di fatto nella struttura monostrofica de «*La rana, prima a ritentar la corda...*», descrizione di una campagna verso sera, piena di presagi sinistri: dove non a caso vien meno non solo il *tu* allocutivo (nella redazione definitiva) ma anche il suo contesto affettivo. Il che non vuol dire che quel mottetto non abbia una sua funzione nella serie, come a suo tempo proposto da Cambon («Dove essa è assente non rimarrà alcun angelo per combattere le forze della distruzione, ed il mondo è qui abbandonato all'imminente rovina»: *Tematica e struttura dei «mottetti»* cit., p. 111).

²⁴ Montale, *Le occasioni*, a cura di T. de Rogatis, cit., p. 88.

²⁵ Cfr. Montale, *L'opera in versi* cit., p. 913; nell'Indice di tutte le edizioni delle *Occasioni* prima dell'*Opera in versi* la data era sostituita da un «(?)».

²⁶ Cambon, *Tematica e struttura dei «mottetti»* cit., pp. 87-88.

²⁷ Sono d'accordo con chi ritiene che il possessivo dell'ultimo mottetto (il «tuo fazzoletto»), in un contesto gnomico e rassegnato, si riferisca allo stesso soggetto poetico.

²⁸ «Canzoniere nel canzoniere» è la definizione che ne dà Isella (Montale, *Le occasioni*, a cura di D. Isella, cit., p. 76).

²⁹ Cfr. *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in Montale, *Sulla poesia* cit., p. 568.

³⁰ Sulle *Occasioni* come «libro-canzoniere» si veda Scaffai, *Montale e il libro di poesia* cit., pp. 71-137, dove è da sottolineare una distinzione assai illuminante per il nostro discorso, tra i due

modelli che presiederebbero, rispettivamente, alla configurazione dei *Mottetti* e a quella dell'ultima sezione delle *Occasioni*: «si potrebbe affermare che i *Mottetti*, chiusi nella rassegnazione alla perdita o alla lontananza dell'amata, seguono l'esempio petrarchesco, mentre la quarta sezione, orientata verso la divinizzazione della donna, si rivolge a quello dantesco» (p. 136). Volendo andare al di là (o retrocedere al di qua) della sistemazione poetica, è da osservare che i due esiti coincidono di fatto con le due fasi successive della vicenda biografica: quella di una lontananza della donna, via via incolmabile e senza prospettive (1934-1937), e quella di un nuovo ritorno con ripartenza definitiva di lei, ormai investita di poteri salvifici (1938-1940). Questa diacronia biografico-poetica si è delineata in modo sempre più netto dopo la pubblicazione delle montaliane *Lettere a Clizia* (a cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2006) e della silloge *Irma Brandeis (1905-1990). Una musa di Montale* (a cura di M. Sonzogni, Balerna [Svizzera], Edizioni Ulivo, 1908), contenente brani diaristici ed epistolari di Irma relativi al rapporto con Montale. Due saggi biografico-critici eccellenti, suggeriti dalla lettura di questi testi, sono dovuti a C. Genetelli: *Lontano da te non respiro (ma scrivo). Montale e Irma*, «Versants», 56, 2009, pp. 107-41; e *L'impeto della poesia. Sulla genesi (e sulle date) delle «Occasioni» di Eugenio Montale*, Fribourg (Suisse), Imprimerie Saint Paul, 2012 (un libretto a tiratura limitata, dove, tra l'altro, è acutamente individuato lo scarto tra Clizia uno e Clizia due all'interno delle *Occasioni*). In un contesto cronologico e tematico affine, e con persuasive messe a punto soprattutto sulla nascita e la disposizione dei *Mottetti*, si muovono a loro volta i due contributi di G. Petrucci: *Eusebio e Irma. Occasioni biografiche e occasioni poetiche*, «Allegoria», 64, luglio-dicembre 2011, pp. 153-75; e *Il «romanzetto autobiografico»: sulla genesi dei "Mottetti"*, di imminente pubblicazione.

