

Serena Olivieri*
Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”

A I. B. – METAFORA DI UNA DONNA-ANGELO TUTTA NOVECENTESCA

Abstract: Attraverso una lettura diacronica della metafora dell’angelicazione della donna, che, di matrice stilnovistica, si rivela assai produttiva anche nel tempo della modernità, la quale, seppur dominata dal progresso, dall’immaginazione e dalla tecnologia, lascia notevole spazio all’immaginazione e alla fantasia, il presente contributo mira a offrire una rilettura della seconda sezione delle *Occasioni*, *I Mottetti*, ricchi di suggestioni mitico-simboliche, che rivelano chiaramente insieme l’esaltazione e il fallimento del mito della “donna-angelo”. C’è qui una originale ma tenerissima umana storia d’amore, c’è la sua precarietà sotto la minaccia di eventi che la assediano dall’esterno e che solo provvisoriamente restano sospesi; manca del tutto l’orizzonte trascendente che anima la poesia dantesca, benché Clizia risulti qui aver attraversato mezzo universo. In particolare, si analizzerà l’importanza della figura femminile, nel suo valore *in praesentia et in absentia* nell’intera produzione lirica montaliana, attraverso le sue varie declinazioni nominali e aggettivali, sino ad arrivare alle ultime raccolte poetiche, laddove l’angelicazione della donna assumerà tratti del tutto nuovi nel panorama della letteratura italiana. L’avanguardismo di Eugenio Montale si manifesta, difatti, nella capacità di rielaborare strutture letterarie preesistenti per mezzo di un’originalità senza pari. Difatti, nelle raccolte successive, tale figurazione diverrà *senhal* di più altri valori morali e culturali.

Parole chiave: *donna-angelo*, *mito*, *Montale*, *Mottetti*, *Le occasioni*, *Stilnovismo*.

1. PREMESSA

Stilnovistica e dantesca è l’angelicazione della figura femminile nella produzione lirica di Eugenio Montale, il quale si inserisce in questo modo in una tradizione letteraria di tutto rispetto, che affonda le sue radici nel lontano XIII secolo e vede come protagonisti notai, letterati, intellettuali e proto-notai del Val d’Arno, e che avrebbe rivissuto una nuova età dell’oro nella produzione lirica del Novecento¹.

* alecrim86@libero.it

¹ A proposito del rapporto tra Montale e la tradizione, si legga Casadei (2008a).

In Dante², nella figura di Beatrice, predomina la dimensione e la prospettiva religiosa, in cui essa è presentata sia come donna angelicata, la cui nobiltà spirituale conduce a Dio, sia come allegoria della rivelazione divina³. Tuttavia, nello stesso autore, è già presente un archetipo di donna “impenitente”: tale è, infatti, Francesca, nel canto V dell’*Inferno*. Quest’ultimo modello è codificato da Keats, all’inizio dell’Ottocento, in una tipologia di donna che, non priva di una componente di follia, conduce gli uomini alla perdizione e alla morte, con le sue arti di seduttrice quasi demoniaca. Saba sembra volerci scandalizzare con i suoi irreverenti accostamenti tra la moglie e una serie di animali domestici; però, i paragoni sono tutt’altro che impudenti, volti essenzialmente a sottolineare le virtù della donna, la semplicità, la naturalezza, la sincerità, l’aspetto di madre e di regina della casa, tutti elementi rintracciabili nella positiva istintività degli animali a lei paragonati⁴.

Nel tentativo di rendere attuale la lezione di Dante, il poeta ligure Eugenio Montale rielabora la teoria dello Stilnovismo duecentesco: allo stesso modo in cui Dante aveva cristianizzato il mondo pagano degli antichi, Montale laicizza il mondo cristiano di Dante e dello Stilnovismo⁵. In particolare nella seconda raccolta di versi, *Le occasioni*, Montale (1996a) raffigura la donna che ama, chiamata da lui Clizia, con molti segni della Beatrice dantesca, e secondo i tratti angelicati della poesia stilnovistica⁶. In realtà, questi elementi, che il lettore riconosce con molta facilità, divengono allegorie dei valori nuovi che stanno a cuore a Montale: i valori della cultura, dell’arte e della civiltà, minacciati dal fascismo, dal nazismo e dalla guerra. Come Dante, d’altra parte, anche Montale allegorizza la propria stessa vicenda biografica, trasferendo i suoi eventi su un piano universalizzante che coinvolge l’umanità intera e il senso della storia e della vita

² Per un quadro completo dell’itinerario dantesco, si legga l’intero *corpus* delle sue opere: Alighieri (1984a, 1984b, 1989).

³ Per uno studio dettagliato della figura di Beatrice, si rimanda a Gorni (1990, 1994, 1999).

⁴ Si veda, a tal proposito, Saba (2004). La scelta di paragonare la moglie alle figure del mondo animale (la pollastra, la giovenca, la cagna, la coniglia, la rondine, la formica e l’ape) era una novità che all’epoca fece scandalo, provocando commenti ironici. Saba ricordò che, inizialmente, la poesia non piacque neppure alla moglie Lina. Ma spiegò di aver scelto questi termini di paragone perché gli animali per la semplicità e la nudità della loro vita, ben più degli uomini, obbligati da necessità sociali a continui infingimenti, avvicinano a Dio, alle verità cioè che si possono leggere nel libro aperto della creazione.

⁵ Per un quadro completo della produzione montaliana, si veda Mengaldo (1995), Bo (2001: 3–309), Casadei (2008b).

⁶ Sullo stretto rapporto esistente fra Dante e Montale, si veda Ricci (2005), Grazzini (2001), Cavallini (1996), Bonora (1993).

in generale: l'assenza di Clizia non è, dunque, solamente una mancanza privata, ma allude a una difficoltà dell'uomo moderno, così come la pur rara e contrastata presenza della donna può divenire il mezzo attraverso il quale ipotizzare il riscatto dell'umanità intera.

2. PER UNA RILETTURA DELLE *OCCASIONI*

Chi legga *Le occasioni* non stenta a individuare il meccanismo da cui salta fuori la verità poetica⁷. Il totale mutamento della poetica montaliana è ben evidente fin dal titolo della nuova raccolta: *Le occasioni*, infatti, derivano il loro nome da Goethe a significare non gli inviti, le divagazioni cui obbediva la lirica di circostanza lungo l'arco di una vita intesa come serie di avvenimenti da celebrare, ma l'attesa di un evento miracoloso, di un portento. *Le occasioni* sono, dunque, gli istanti fatali dell'esistenza, quando in un baleno è possibile intravedere una realtà diversa o una diversa disposizione della realtà, di afferrare un senso, un rapporto impreveduto e imprevedibile. Istanti solenni, cui è da attribuire per la loro pregnanza un significato religioso, capaci di conferire all'effimero, riscattandolo, sembianza di eterno.

Nel luglio del 1933 il poeta incontra al Gabinetto Vieusseux la giovane statunitense Irma Brandeis, lettrice di italiano presso il Sarah Lawrence College, con la quale stringe immediatamente un rapporto forte e contrastato. A Clizia sono dedicati la maggior parte dei *Mottetti* (Montale 1988), e molte fra le grandi liriche delle *Occasioni*, come *Costa San Giorgio*, *Elegia di Pico Farnese*, *Nuove Stanze*, *Palio*, *Notizie dall'Amiata*. E, ancora, molte poesie di *La bufera e altro*, oltre a *Botta e Risposta I*, *Ex voto*, *Gli uomini che si voltano*, *Salvacondotto in Satura*. Nel 1939, ad aprile, Montale si trasferì a vivere con Drusilla Tanzi, rinunciando così definitivamente a raggiungere in America Irma Brandeis (Baldissoni 1996: 53–54)⁸.

Fu Contini (1974: 86) per primo a paragonare il secondo libro di Montale a un "canzoniere d'amore": ma fu l'autore stesso, in assoluto anticipo su tutti, a definire "canzonieri" sia gli *Ossi*⁹ che *Le occasioni*¹⁰. Definizione poi più volte ripresa, fino all'intervista resa a Maria Corti nel 1971, all'uscita di *Satura*, in cui si può leggere: "gli altri miei libri, sia pure non troppo consapevolmente, ancora obbedivano al concetto del canzoniere, erano quello che tende a una specie di completezza anche formale, senza buchi,

⁷ Sulla genesi delle *Occasioni*, si legga Savoca (1973), Greco (1980: 75–107).

⁸ Si veda, anche, Baldissoni (2005).

⁹ Montale (1984). Per uno studio analitico degli *Ossi*, si legga Arvigo (2003).

¹⁰ Cambon (1967).

senza intervalli, senza nulla di trascurato”¹¹. Per converso, i *Mottetti* rappresentano un piccolo canzoniere d’amore, esemplato sui modelli canonici di Petrarca e di Dante. L’istanza narrativa che presiede alla loro genesi è attestata dalla lettera a Bazlen del 31 maggio 1939: “Dei *Mottetti* non darmi giudizi di dettaglio; altrimenti brucio tutto. Sono sfinito. Vedo che hanno due difetti: psicologico il I; dopo il III mottetto [...] cessa ogni pretesa di sviluppo quasi narrativo e tutto continua in chiave unica e a tema unico”¹². Queste parole, da un lato, ribadiscono quello stacco fra i rimi tre mottetti e gli altri, determinato sia da ragioni cronologiche, sia da motivazioni inerenti alla figura centrale dell’ispirazione. Dall’altra, però, affermano una volontà di una continuità tra i vari mottetti (Pappalardo 2006: 175–182)¹³.

I *Mottetti* nascono, dunque, al pari di ogni altro canzoniere (la *Vita Nova*, i *Rerum Vulgarium Fragmenta*) non da un progetto ben definito, ma come *work in progress*, come la risultante dell’unificazione di testi poetici composti in tempi diversi e in diverse occasioni¹⁴. Inoltre, così come accade negli altri canzonieri, anche nei *Mottetti* una storia ormai conclusa è rivisitata con gli occhi del presente, e consegnata a una rappresentazione che si incarica di rivelarne il reale significato, ma anche di esaltarne il valore emblematico¹⁵. Dante Isella ha scritto che l’“unità ideale” dei *Mottetti* è “costruita e articolata a posteriori, nel momento in cui il dischiudersi di un’esperienza più alta proietta a ritroso la luce della sua consapevolezza: non altrimenti dall’operazione compiuta da Dante, nella *Vita Nova*, sui materiali della sua giovinezza poetica” (Montale 1988: 14). Infatti, ad apertura del suo canzoniere, Dante dichiara “l’intendimento d’assemblare in questo libello” le parole scritte in “quella parte del libro de la sua memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere”, e dove “si trova una rubrica la quale dice: *Incipit vita nova*”; e se non tutte le parole colà vergate, “almeno la loro sentenza”¹⁶. Inoltre, gli esegeti del laboratorio petrarchesco ipotizzano che la prima fase del *Canzoniere* petrarchesco fosse inaugurata dal sonetto, poi posto come trentaquattresimo all’interno dell’ordine definitivo assunto nella sua composizione¹⁷.

¹¹ Si veda Montale (1996b: 1700).

¹² La lettera è riportata in Isella (1994: 217).

¹³ Si veda, anche, Pappalardo (2005).

¹⁴ Per un’analisi dettagliata delle varianti metriche, si rimanda a Lavezzi (1981: 151–172).

¹⁵ Sull’autobiografismo della scrittura montaliana delle *Occasioni*, si legga Rebay (1976: 73–83).

¹⁶ Alighieri (1980: 2–28).

¹⁷ Si veda, a tal proposito, Wilkins (1964) e Santagata (1992).

Sulla base del modello petrarchesco, è chiaro che i *Mottetti* siano un canzoniere d'amore: Montale ne è perfettamente consapevole, così come sa che *l'amor de lonh* rappresenta la condizione topica della poesia lirica; non per caso battezzerà la donna-angelo col nome di Clizia. A ragione, dunque, Contini (1974: 70) scriveva che *Le occasioni* sono “*un long poème de l'absence et de la séparation, non seulement de l'absence et de la séparation de la femme aimée; mais d'une Absence et d'une Séparation qui, pour être dominantes et exclusives, deviennent métaphysiques. C'est le sort de tout amour de lonh*”. Anche nei *Mottetti* una vicenda personale e privata assume valenze e implicazioni di ordine generale; un'assenza “fisica” si converte in “metafisica”; di conseguenza, la ricerca di un'individuale via di salvezza si trasforma in possibilità di rinnovamento universale. All'interno di questa parabola si gioca il destino ultimo della poesia nel mondo contemporaneo (Pappalardo 2006: 185–188).

Se negli *Ossi* l'ascendenza dantesca era ben visibile e spiegata come ricerca di un sublime “tragico”, che affrancasse progressivamente l'autore dall'influenza petrarchesca e leopardiana, a mano a mano che il poeta trova il suo stile, nelle *Occasioni* e nella *Bufera e altro*, si riducono i termini aulici di aura dantesca, ma aumentano le suggestioni offerte da luoghi, personaggi, allegorie e sintagmi memorabili, che ormai Montale ha fatto propri (Pegorari 2014: 105–114)¹⁸.

3. “TI LIBERO LA FRONTE DAI GHIACCIOLI”: LA DONNA-ANGELO NEI *MOTTETTI*

Nel primo mottetto non soltanto fanno la loro liminare apparizione alcune fondamentali coppie antinomiche che caratterizzeranno la struttura dell'intera raccolta (la dialettica di interno ed esterno), ma si annunciano anche il motivo dominante di essa, la posta della difficile scommessa che vi si giocherà.

Lo spazio dell'Io poetico coincide con gli angusti confini di una stanza, metafora dell'interiorità, assediata e minacciata dall'ossessivo frastuono della civiltà delle macchine (“Un ronzio lungo viene dall'aperto, / strazia com'unghia ai vetri”). All'esterno, infatti, si distende il paesaggio infernale della società industriale (“Paese di ferrame e alberature / a selva nella polvere del vespro”), il luogo della perdizione, “la moderna “selva” dello sviamento e del male” (Bàrberi Squarotti 1997: 68), che ha ormai sopraffatto l'antico dominio della natura, riducendo l'energia vitale a un flebile soffio (“lo spiro / salino che straripa / dai moli e fa l'oscura primavera / di Sottoripa”). Inoltre, sin dal primo mottetto, è lecito osservare come il cre-

¹⁸ Si legga Arshi (1968).

puscolo, la cui incerta, polverosa luce avvolge la scena, designerà in tutta la serie una condizione di sofferenza dell'esistenza, di sospensione del flusso vitale, se non addirittura di oscuro presentimento della morte¹⁹; che l'alba è il tempo della fiduciosa attesa, della speranza (come nei mottetti VIII e X); che il mezzogiorno è l'ora topica della prodigiosa rivelazione (si pensi ai mottetti IX e XII).

Alla sua entrata in scena nel primo mottetto, l'Io attuale si mostra, dunque, afflitto da un'angosciosa percezione di estraneità, segregato in una muta solitudine, che si vede costretto a difendere strenuamente, come un bene supremo, dal mostruoso potere dell'universo della tecnica; è impegnato al contempo in un ultimo, decisivo agone, che consiste, appunto, nella composizione dei *Mottetti*. La donna amata è ormai lontana, irraggiungibile, distratta da altre cure, catturata in un'altra orbita, sedotta da un'altra esistenza (come si dirà, più tardi, nella *Casa dei doganieri*): per non perderla definitivamente non resta che scampare almeno il ricordo di lei dalla furia distruttrice del tempo, ripercorrere l'esperienza vissuta insieme e ricercare nella memoria di essa gli indizi trascurati di una virtualità delusa, ma ancora realizzabile, una promessa di salvezza ("Cerco il segno / smarrito, il pegno solo ch'ebbi in grazia / da te"). Come non ricordare il mirabile sonetto CCCXXXIII dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* di Francesco Petrarca (1996)?

I *Mottetti* si mostrano, perciò, ispirati a un duplice, complementare intento: di perpetuare la memoria della donna amata, salvando così un lacerto di esperienza vissuta dalla fatale condanna all'oblio ed esaltandone la singolarità, ma anche di rinvenire nelle tracce del passaggio di lei l'avviso di una diversa esistenza, in cui l'identità soggettiva e storica del poeta sia restaurata nella sua integrità, restituita alla sua funzione. Ha scritto, a tal proposito, Luperini (1986: 76): "L'identità in crisi ricerca se stessa nella memoria, sola garanzia di presenza del soggetto a se stesso e di una sua continuità. Per questo così spesso in Montale la frana della memoria, il suo improvviso mancamento, è avvertita come una frana dell'io".

E, però, il valore proemiale del I mottetto non si esaurisce qui: in esso è, infatti, anticipata la conclusione della vicenda narrata. Il ricordo della donna durerà, ma come devitalizzato, ridotto a puro simulacro, a mera sopravvivenza cartacea; il suo pegno si rivelerà vano, fallace ("E l'inferno è certo").

Allorché l'angelo finalmente giunge, il miracolo si compie in un interno: e la circostanza merita un adeguato approfondimento. Nei *Mottetti*, l'interno è l'equivalente metaforico dell'interiorità; e l'angelo, per converso, è figura della tradizione letteraria, dell'ideologia umanistica. Dunque, l'interno è il rifugio terreno della messaggera celeste, la sua dimora elettiva:

¹⁹ Il tramonto è l'ora della visione apocalittica nel mottetto XVII.

ovvero, la coscienza soggettiva del poeta è l'asilo della coscienza storica dell'umanesimo, ospita e protegge le rappresentazioni del mondo e della vita e la concezione del mandato etico-civile della letteratura che l'hanno creata. In proposito, ha spiegato Luperini (1984: 99) che "Montale sembra riprendere dalla grande narrativa europea del primo Novecento la scoperta di una zona "altra", propria dell'*outcast*, il quale, appunto perché si sente un sopravvissuto, riesce a custodire in sé una diversa gerarchia di valori. [...] L' "io empirico" si offre come base, come trama di un ordito, all'elaborazione del "soggetto trascendentale": così l'esistenziale e il psicologico si convertono in ideologico, il privato diventa pubblico".

Tutto ciò aiuta a chiarire la funzione di preambolo al "secondo libro" di Montale, svolta da un mottetto di controversa interpretazione, quale *Il balcone*, nonché ad illuminarne il complesso significato. Non v'è dubbio che il "tu" del *Balcone* vada identificato con la protagonista dei *Mottetti* e dell'ultima sezione delle *Occasioni*, un personaggio dall'autonomia e ben rilevata fisionomia. In proposito, non si può non concordare con quanti diffidano dal "legare troppo strettamente biografia e poesia", e ammoniscono che "le "donne" ispiratrici di Montale sono funzioni" (Bàrberi Squarotti 1997: 66). Inoltre, non v'è dubbio che qui si alluda alla donna come a una persona assente, lontana, forse perduta per sempre, ma un tempo intensamente amata e desiderata. Dunque, nelle prime due strofe del *Balcone* il poeta, dopo aver confessato di essersi illuso che fosse facile rassegnarsi alla separazione dalla donna amata, che la passione nutrita per lei potesse consumarsi e svanire nella monotonia vacua dell'esistenza consueta, riconoscerebbe con stupore e disappunto che ogni ragione di vita è legata indissolubilmente all'attesa del suo ritorno (Pappalardo 2006: 195–196).

Ma quest'interpretazione riesce parziale, insoddisfacente, improduttiva, anche perché la donna dei *Mottetti*, che ritornerà nella *Bufera* col nome di Clizia, non è soltanto la protagonista di un "romanzo sentimentale", ma è l'emblema della tradizione umanistica, del suo sistema di valori – si impone un doppio livello di lettura del *Balcone*, che sciolga l'equivocità di alcuni lessemi (come "spazio", e si concentri sulla sequenza di termini concatenati (come "nulla" e "vuoto" e "giuoco", "fuoco") e alle loro eventuali ricorrenze intratestuali. È stato proposto di raffrontare *Il balcone* a *In limine*, in ragione della collocazione preambolare, comune ad entrambi i componimenti. In questo modo, il "processo" descritto nel *Balcone* andrebbe così ricostruito: "l'essere, il poeta è pienamente determinato, «pieno» appunto; da qui l'improrogabile necessità di «svuotarsi», negarsi in quanto tale, operare un vuoto completo, diventare una sorta di foglio immacolato, una pagina bianca sulla quale tracciare *ex-novo*, comporre (per dirla con *In limine*) «le storie», «gli atti / scancellati pel giuoco del futuro»" (Citro 1999: 49–52).

A prescindere da ogni considerazione di merito, non si comprende perché Montale voglia qui rimettere in discussione quanto aveva realizzato sino alla pubblicazione degli *Ossi*; però, l'ipotesi ermeneutica appena riassunta offre alcuni spunti non trascurabili.

I mottetti I, III e IV hanno il compito di illustrare il carattere fatale, la natura provvidenziale dell'incontro fra il poeta e la donna, l'arcana teleologia che presiede al loro innamoramento. Al principio del racconto, i due protagonisti partecipano di una condizione comune: vivono uno stato di radicale precarietà, abitano uno spazio sospeso fra la vita e la morte, esposto a una terribile minaccia. La donna trascorre lunghi anni nel sanatorio di un paese straniero, senza più contatto alcuno, costretta a una coabitazione forzata con altre solitudini.

Secondo l'opinione di alcuni, il IV mottetto inaugurerebbe il "ciclo cliziano"; darebbe, cioè, inizio alla "leggenda" del potere salvifico della donna, anche in ragione dell'accento alla morte del padre, che richiama l'analogo episodio della *Vita nova* di Dante (Alighieri 1980). Per altri, invece, il componimento "è una rielaborazione dell'"occasione" di III [...] e svolge, quindi, una funzione di raccordo fra i mottetti-proemio I-III e i successivi" (Leporatti 2000: 225).

Se volessimo circoscrivere l'introduzione della raccolta al I mottetto e considerare i mottetti immediatamente successivi alla stregua di un ante-fatto, appare evidente che è il V mottetto a segnare un punto di svolta della narrazione. I versi di apertura, che riecheggiano la situazione "barbara" carducciana²⁰, descrivono per rapidi tratti la scena notturna di una stazione ferroviaria: è l'ora del distacco fra il poeta e la donna, della cui vicenda d'amore nulla ci è stato detto, tranne la discreta allusione al luogo del loro primo incontro. La vigilia della separazione già riconsegna il soggetto ad uno stato di atonia vitale, lo ripiomba nel "limbo squallido / delle monche esistenze". Si manifesterebbe qui un momento di disperazione del poeta, che teme che Clizia si automatizzi, anche lei murata nella morte della memoria, simbolicamente massificata nello scompartimento del treno, con atri viaggiatori. Si può anche ritenere che il soggetto, sul punto di perdere il dono più prezioso che ha ricevuto, sia colto dal dubbio che non ci sia scampo al destino di mediocrità cui è condannata l'umanità.

Il motivo dominante dei "mottetti dell'attesa" è illustrato già a partire del sesto componimento della raccolta, ossia nel celebre "mottetto degli sciacalli", sul quale, secondo Isella (Montale 1988: 86-87), si è esercitato un ingiustificato esercizio ermeneutico, soprattutto in ragione del fatto che il poeta ha abbondantemente chiarito la genesi e il significato del testo.

²⁰ Si tratta di *Alla stazione in una mattina d'autunno*, vv. 31-32: "immane pe'l buio / gitta il fischio che sfida lo spazio" (Carducci 1986: 72-74).

Il poeta dispera ormai di rivedere la donna amata; e si chiede se nello “schermo d’immagini” è iscritto un verdetto di condanna, oppure da esso traspare un barlume di speranza. La risposta al drammatico interrogativo – consegnato all’inciso parentetico degli ultimi tre versi – viene dalla “miracolosa” apparizione, fra i portici di Modena di un “servo gallonato” che ha con sé “due sciacalli al guinzaglio”. Gli sciacalli, come che stiano le cose, sono il primo di una teoria di *senhal* che tiene viva tra gli amanti, al di là, della distanza fisica che li separa, una misteriosa comunione d’intenti. A questa teoria appartengono i balestrucci del VII mottetto, così come il “frastaglio di palma” dell’VIII, lo scoiattolo del X, il refrain dell’XI, il miosotide del XVI.

Clizia ne contempla il volo irregolare, l’incessante andirivieni tra i pali del telegrafo adiacenti la stazione da cui si accinge a partire per un altro viaggio, e il mare: i guizzi degli uccelli non attenuano la pena provocata dalla lontananza dell’amante, la nostalgia di lui, al quale le è impedito di ricongiungersi. Similmente, l’intenso profumo di sambuco che orna lo sterrato dello scalo ferroviario in cui sosta il poeta, e il rischiararsi del cielo dopo l’acquazzone, non donano al suo animo afflitto dalla nostalgia di Clizia una pausa di serenità, poiché il pensiero dominante di lei incombe prepotente.

A cominciare dal mottetto VIII si celebra l’apoteosi dell’analogia: qui il “segno” è rappresentato da un “un frastaglio di palma / bruciato dai barbagli dell’aurora”, che proietta il suo profilo su un muro lambito dalla luce tenue dei raggi del sole non ancora apparso all’orizzonte, disegnandovi un fascio di arterie e di nervi. Il dubbio sulla qualità e sulla matrice trascendente delle anomalie che si possono verificare nella superficie del mondo fenomenico riaffiora con ancora maggiore nettezza nel mottetto IX, laddove il catalogo breve, ma aperto (come indicano i puntini dopo il v. 10) di immagini compone un’elencazione ellittica, le cui ascendenze presentano qualche affinità con la “via negativa” dei mistici che si sforzano di esprimere l’ineffabilità di Dio rifiutando ogni aspetto di bellezza e di potenza che sembra potersi avvicinare a Lui. Simile a Dio, l’Assente non è accessibile alla parola poetica. Il movimento (rispettivamente orizzontale e verticale) descritto dal guizzo del ramarro nella quiete del meriggio estivo, e dall’apparente inabissamento della barca a vela, che scompare sotto la linea dei flutti, per effetto del cambiamento di direzione del vento, è ascrivibile a un inganno della vista; il rombo del cannone che annuncia lo scoccare del mezzogiorno rompe il corso lineare del tempo, misurato dalla regolarità del cronometro. Vanamente, tuttavia, l’invenzione analogica si sforza di attribuire il valore di prodigiose epifanie a questi frammenti fissati in una “eternità d’istante”; ben altri sono gli effetti della capacità di Clizia (“Luce di lampo / invano può mutarvi in alcunché / di ricco e strano. Altro era il tuo stampo”) la chiusa icaistica del IX mottetto inaugura il processo di angelicazione – sull’esempio

della Beatrice dantesca – della donna amata, che si realizzerà nei componimenti immediatamente successivi attraverso un crescendo di metafore finalizzate ad esaltarne i pregi e a connotare lo stigma ultraterreno della sua natura, preparando la *climax* del XII mottetto. Di qui in avanti, il soggetto poetico coltiverà l'illusione di una possibile incarnazione del valore della poesia, confidando nel potere di Amore.

Il X mottetto ripropone nell'interrogativo iniziale l'impazienza dell'attesa ("Perché tardi?"), cui sembra partecipare l'intero creato, coniugata con il presentimento dell'imminente miracolo, cui la natura appresta lo scenario propizio ("La mezzaluna scende col suo picco / nel sole che la smorza. È giorno fatto"): il velo delle apparenze pare crollare, "come dea da nube, Clizia eromperà dalle ultime pigre nebbie della notte che resistono alla brezza mattinata: e la sua folgorante apparizione sarà il Tutto o il Nulla" (Montale 1996a: 98).

Il mezzogiorno, nella poesia di Montale, è l'ora topica del disvelamento dell'errore, della dissipazione degli inganni delle apparenze. Così accadeva all'altezza degli *Ossi con Merigiare pallido e assorto*, con la precoce cognizione del limite invalicabile che confina il soggetto nello spazio angusto di una realtà arida e desolata, condannandolo alla pena di un'esistenza stentata e cupa. Nel XII mottetto l'ora meridiana segna, appunto, il tempo del disincanto, della fine di ogni illusione, della dolente presa d'atto del fallimento della missione dell'angelo, restituendo, perciò il soggetto al suo inviolabile destino di dannazione, e la realtà al suo statuto fenomenico.

Dalla finestra della stanza in cui la donna – l'angelo ferito – dorme il suo sonno irrequieto, il paesaggio naturale e gli uomini che lo popolano appaiono come una triste teoria di ombre; come nel mito platonico della caverna, la realtà oggettiva è ridotta a mera, opaca parvenza. Nel cielo meridiano del XII mottetto, "s'ostina in cielo un sole freddoloso", dunque privato della sua topica luminosità: l'astro che irradia calore e sostiene la vita è ora convocato a vegliare su un orizzonte algido, abitato da presenze, dai vani simulacri di una pienezza preclusa, l'utopia della *renovatio temporis* è sconsolatamente archiviata.

Nei mottetti successivi ritornerà la rappresentazione di una realtà agonizzante, di un paesaggio naturale in cui il respiro della vita sembra emettere i suoi ultimi rantoli (si veda l'*incipit* del mottetto XVI). Il motivo della memoria diverrà centrale nei mottetti dal XIII al XVIII: una sequenza dominata dall'assillo dell'oblio, dalla strenua resistenza alla cancellazione del ricordo determinata dall'azione dissolvitrice del tempo. L'apertura del XIII mottetto traccia il rapido, impressionistico schizzo di una notte veneziana, con il riverbero delle luci nell'acqua scura dei canali e la folla festante del Carnevale: su questa pittoresca scena è rappresentato un moderno mito di Orfeo, più precisamente il momento del definitivo distacco da Euridice.

Questa volta le porte degli Inferi si serrano alle spalle di Clizia, fra le risa di scherno di una folla che non perdona al poeta la sua ingenua fede nell'arte, cioè l'ostinata speranza nella potenza redentrice dell'angelo: un'illusione beffardamente evocata anche dalle note della *Canzone di Dappertutto*²¹, che si levano da ammassi di cordame e che gli rinfacciano lo stolto miraggio di cui la donna amata lo ha reso vittima. Ripiombato nelle tenebre di un'immedicabile solitudine, nello sconforto di una speranza tradita, al soggetto poetico non resta che addolcire le sue giornate con il balsamo della memoria. Egli cercherà nei suoi oscuri meandri i "segni smarriti", le virtualità irrealizzate, gli indizi che aiutino a comporre i fili di una storia diversa da quella vissuta. Perciò si paragona ad un pescatore intento a catturare anguille, e che si mostra capace di discernere la loro nera sagoma nelle acque torbide del canale: "una sera tra mille e la mia notte / è più profonda! S'agita laggiù / uno smorto groviglio che m'avviva / a stratti e mi fa eguale a quell'assorto / pescatore d'anguille dalla riva". Evidente è l'analogia fra "le masse di cordame" del verso 4 e lo "smorto groviglio" del verso 9, entrambe metafore dell'intrico della memoria.

Vanificatasi la promessa di redenzione legata all'avvento dell'angelo, dunque, il mondo e la storia si scoprono sospesi sul baratro di un'immane rovina. Nel XIV mottetto la furia della grandine che si abbatte sulla gracile flora dell'orto domestico appare come il presagio, il modesto evento premonitore del cataclisma, che cancellerà dal pianeta ogni traccia di vita.

All'interno del presente mottetto, come già nell'XI, Montale intreccia memoria storica (i riferimenti a Debussy e Delibes, o meglio alla *Cathédrale engloutie* e alla *Lakmé*) e memoria soggettiva (i vocalizzi di Clizia), conferendo al dettato una strutturale ambiguità, come si legge ai versi 3–7. Il "trillo d'aria", che riecheggia nel suono della "pianola degli inferi", è l'equivalente metaforico della "subdola canzone" del XIII mottetto e la "pianola" rinvia all'"ordigno" dell'XI mottetto; il picchettio della grandine pare regolato dallo strumento musicale, i cui toni da "tregenda" salgono dai recessi infernali sino al Paradiso, da cui l'angelo è disceso, e dove ha fatto ritorno dopo il breve, infruttuoso passaggio sulla terra. Il suono della tempesta sembra, inoltre, rimembrare i trilli di Clizia, quando si cimentava nell'esecuzione del celebre canto dell'opera di Delibes: ora nella sua voce, il poeta non individua più un trepido avviso di salvezza, ma un annuncio di distruzione, come si vede nel sintagma "pianola degli inferi".

È chiaro che non c'è scampo al disastro che si abbatte sul poeta, in particolare, e sull'umanità, in generale, dopo l'abbandono dell'angelo salvifico.

²¹ La "subdola canzone" può essere la *Canzone di Dappertutto*, come riferisce lo stesso Montale (1996a: 105–107), nel secondo atto dei *Racconti di Hoffmann* di Offenbach.

Tuttavia, fin quando la memoria è viva, e il ricordo di Clizia permane, all'Io poetico riuscirà di coltivare il sogno di un'individuale salvezza.

Nel XV mottetto, la quiete dell'alba rotta dall'improvviso e sordo rimbombo di un treno in corsa nel buio di un tunnel scavato sul fianco della montagna suscita nel soggetto poetante l'immagine di uomini chiusi nel vagone (come nel mottetto V), per i quali la percezione del mondo è circoscritta a ciò che si intravede dalle fenditure della parete rocciosa, alla successione di fotogrammi, in cui il cielo si confonde con la superficie del mare. Parallelamente, sul far della sera, il profondo silenzio della stanza dell'Io è incrinato dal rumore del tarlo che riprende a rodere il legno della scrivania e dai passi del guardiano che si avvicina. Gli uomini "chiusi in corsa" e l'Io poetico sono accomunati da uno stato di reclusione: è soltanto il rosicchiare del bulino e lo scalpaccio di un guardiano che rompono la quiete assoluta e innaturale della solitudine, come pure i rapidi squarci luminosi che accompagnano il viaggio dei passeggeri su di un treno. Essi possono divenire segnali della presenza di Clizia, poiché, a dispetto della delusione patita, alle straordinarie virtù della donna si chiede l'estremo miracolo di trasformare il senso dell'esperienza vissuta, di ricomporre le sofferte percezioni della miseria presente nella filigrana di un possibile riscatto.

Ancora un emblema della memoria, sempre più labile e precaria, si accampa nell'*incipit* del XVI mottetto. La viola del pensiero che si affaccia sull'orlo del burrone appartiene alla serie di esemplari botanici²² che nella poesia di Montale sono convocati a significare la vittoriosa resistenza della vita alle condizioni più ostili, la sua capacità di perdurare nell'aridità e nella desolazione. Qui il fiore ha colori sbiaditi, tanto da suggerire un'impressione di mestizia, e l'invito a non dimenticare suona fioco e si rivela inefficace. Si consuma qui il congedo definitivo della donna ("Un cigolio si sferre, ci discosta"): ma ora, a differenza del mottetto V, è il soggetto a partire ed è ancora una volta un mezzo meccanico ad allontanarlo dalla persona amata. Il miosotide è l'ultimo, estenuato *senhal* di Clizia, l'estrema, ansiosa esortazione, indirizzata all'amante, la cui memoria va già deteriorandosi. Di qui a poco, anche il ricordo della donna sarà inghiottito dall'oblio infernale della mondanità.

All'interno dei *Mottetti*, il componimento XVII si connota per due segnali negativi. Il monotono gracidio della rana, le fragili forme vegetali ("i giunchi"), le nubi riflesse sul limaccioso specchio d'acqua dello stagno, l'intrico dei rami dei carrubi che smorza i raggi già fievoli di un "sole senza caldo", gli insetti che continuano a succhiare nettare dai fiori, il silenzio che cala su una vita stentata, compongono una costellazione metaforica

²² Si ricordino i limoni, il croco, il canneto, il girasole, i "ramelli", l'agave, senza trascurare la ginestra, evocata nel verso di Bécquer apposto in epigrafe ai *Mottetti*.

che introduce alla catastrofe finale: “Con un soffio / l’ora s’estingue: un cielo di lavagna / si prepara a un irrompere di scarni / cavalli, alle scintille degli zoccoli”.

La formula deprecativa con cui si apre il XVIII mottetto dichiara una volontà tenace ma vana, la consapevolezza di una sconfitta imminente e ineluttabile, un sentimento di disperata rassegnazione.

È ormai accettato che il passaggio dagli *Ossi di seppia* alle *Occasioni* corrisponda ad un’accentuazione dell’interesse del poeta per il problema del tempo, rispetto a quello dello spazio, dominante nella prima raccolta. La polarizzazione del momento memoriale, come recupero della possibilità dell’incontro con l’altro, si presenta strettamente connesso alla misura del tempo, come intrusione del negativo, del precario, dell’instabile in amore. La labilità della memoria nello scorrere continuo del tempo è qui comparata alla dura ferita subita da un’acacia per il colpo d’acacia che ne taglia la cima. Per quanto caro sia il ricordo, esso non può che svanire nella nebbia del passato: non c’è, dunque, nessuna possibilità di affidarsi alla fedeltà della memoria. Si mostra doloroso, per il poeta, recidere, fra tanti ricordi ormai cancellati, proprio quest’ultima immagine cara.

Si noti come il soggetto sia estraniato: l’io assiste impotente al dramma dell’annientamento dei ricordi (che pur si svolge nella sua memoria), così come l’acacia subisce passivamente (“ferita”) il colpo. L’operazione comporta dolore, perché implica un taglio, un distacco di una parte da una totalità viva: il volto e la memoria, la cima dell’acacia dal tronco e anche il guscio di cicala dall’acacia, a indicare una precedente felice simbiosi. L’oggetto è collocato in una spazialità (la memoria, l’ambiente) rispetto alla quale prende inesorabilmente le distanze: la memoria si sfolla e s’annebbia, l’acacia crolla il guscio di cicala (Bàrberi Squarotti 2005: 22–24). Si tratta di un’altra operazione o meglio della conseguenza dell’operazione: la forbice recide il volto la memoria, si sfolla dei ricordi e si riempie di nebbia; il colpo cala e svetta l’acacia, la pianta ferita rigetta il guscio di cicala (Marchese 1977: 15–41).

Le immagini che aprono il XIX mottetto appaiono tutte dotate di un significato traslato, ma interamente circoscritto alla sfera dell’umano. Il pennacchio della canna allude alla caducità della nostra esistenza, la “nera correntia”, il rigagnolo putrido richiama il “rivo strozzato che gorgoglia” degli *Ossi*, ed è dunque figurazione del male di vivere; il cane rimanda al concetto di fedeltà. Gli ultimi esemplari della teoria de *senhal* disseminata nei *Mottetti* sono privati di ogni significato che ecceda l’ambito consueto dell’esperienza e destituiti di ogni referente ultramondano. Fa eccezione il bagliore di “due fasci di luce in croce” che si stagliano sulla linea dell’orizzonte: si tratta di lumi morenti, che hanno sostituito il lampo degli occhi della donna amata, ormai scomparsa per sempre e che segnano la fine ine-

luttabile di un mito. Qui la canna, la redola, il cane rappresentano simboli degradati della palma dell'VIII mottetto, degli sciacalli del VI mottetto; le "pupille ormai remote" richiamano il "grande suo viso in ascolto" del mottetto XVIII. I raggi del sole al tramonto preparano il lapidario *explicit* finale *E il tempo passa*, che rappresenta la dolente ammissione di una sconfitta senza riparo.

Il mottetto XIX segna, inoltre, la fine della poetica dei "barlumi", ne dichiara l'esaurimento e, per conseguenza, attesta il distacco di Montale dalla poetica simbolista e prepara la conversione del poeta al linguaggio dell'allegoria, che caratterizzerà già le liriche della quarta sezione delle *Occasioni*, per poi dispiegarsi nella *Bufera e altro*. Un'ulteriore testimonianza del trapasso dal simbolismo all'allegoria è fornita dalla radicale modificazione dello statuto degli oggetti nell'ultimo mottetto.

L'*incipit* del XX mottetto ("...ma così sia") riprende la conclusione del XIX mottetto e si ricollega al lapidario *explicit* del primo. E, infatti, nuovamente l'io poetico è relegato in un interno e la percezione della realtà fenomenica è limitata ad un solo organo di senso: l'udito. Orbene, nell'ultimo componimento della sezione, l'interno ospita una serie di *souvenirs*, che, come afferma lo stesso Montale, sono oggetti-ricordo, prodotti dell'industria di *souvenir* di Napoli: il vulcano (che rimanda all'epigrafe della raccolta), dipinto all'interno della conchiglia è il Vesuvio, a significare il volto benigno di esso, poiché inoffensivo; la moneta incastonata nella lava allude alla dominanza del valore di scambio su una vita ridotta a una condizione impietrata, a una forma inerte e raggelata.

Più tardi, nel componimento conclusivo delle *Occasioni*, *Notizie dall'Amiata*²³, il poeta, che veglia solitario al suo "tavolo remoto" nella "cellula di miele / di una sfera lanciata nello spazio", assorto nell'attesa di una nuova epifania dell'angelo, ammetterà che "La vita / che t'affabula è ancora troppo breve / se ti contiene". La presenza di due lessemi "vita-breve", anche qui, come nel mottetto XX in stretta correlazione, è un'evidente spia di affinità semantica: dunque, "t'affabula" equivale a "la vita che parla di te", "ti nomina". In conclusione, come nell'*explicit* dei *Mottetti*, così nell'ultimo componimento delle *Occasioni* è sconsolatamente dichiarata la tragica indicibilità del senso, l'impossibilità a utilizzare la parola poetica per schiudere significati.

A ragione, Angelo Marchese si chiede se nell'universo poetico dell'ultimo Montale ci sia ancora posto per il *visiting angel*. La domanda può apparire oziosa, se ci si attiene alla superficie dei messaggi, tuttavia, è sempre possibile ipotizzare la riemergenza, anche inconscia, di alcuni bloc-

²³ Per uno studio analitico di *Notizie dall'Amiata*, si vedano: Macchia (1983), Tedesco (1960), Bonora (1981).

chi psichici in cui si camuffa l'antica ispiratrice. La presenza della donna richiede la realizzazione di una missione, che ecceda lo spazio mondano troppo limitato, la coscienza di un traguardo metafisico che dia un senso al presente disumano²⁴.

Entrando nella *Bufera* è ancora una donna fragile a offrirci il correlativo dell'estraniata attitudine dell'io. La concretezza di Clizia, la sua stessa fragilità sono il polo dialettico che ne consente la trasformazione nell'angelo messaggero già intravisto. Il percorso spirituale della *Bufera* è già delineato: la realtàmondana infernale, degradata, si interpone fra gli amanti, fra il poeta esposto alla precarietà degli eventi e la donna-angelo, ormai mito della mente, messaggera e protettrice nei miracoli delle sue epifanie.

Al di là delle allusioni a una precisa realtà storica, la poesia diviene allegoria della condizione umana, considerata in sé: il mondo è irrazionale e violento, ma la donna, emblema del valore "divino" della poesia, rivela che la speranza dell'uomo-prigioniero è sempre viva e proietta l'umanità verso un futuro indeterminato: "L'attesa è lunga, / il mio sogno di te non è finito".

L'*Angelo nero* è fornito degli stessi attributi delle altre donne della *Bufera*, gracili e inferme, eppur combattenti invitate con i loro talismani e amuleti. In un paesaggio infernale, Clizia, compiuta la missione affidatale dal poeta in America, riattraversa l'Atlantico e si mostra sulla costa occidentale d'Europa al fuoco della bufera bellica nazista: in questo modo l'angelo visitante assolve sino in fondo il suo sacrificio e può compiere la sua funzione rigeneratrice di purificazione e sacrificio: si legga, a tal proposito, *La frangia dei capelli*: "trasmigatrice Artemide ed illesa / tra le guerre dei nati-morti" (Macrì 1977: 49–50).

La vecchia Europa aveva partorito dal suo seno fascismo e nazismo, ma nelle più riposte pieghe dell'animo umano, della società italiana ed europea, tra gli uomini era sorta e si andava consolidando un'ansia e una speranza per un mondo nuovo. In questo modo la poesia di Eugenio Montale esprime un momento inquieto del vivere di noi uomini del Novecento, di questo secolo di transizione e di preparazione a una società veramente nuova.

Che vuole da te? non si cede
Voce, leggenda o destino ...
Ma è tardi, sempre più tardi.

Così conclude il poeta in *Dora Markus* (Montale 1984: 130–132), preannunciando il suo triste destino. Così concludiamo anche noi, considerando la svolta della poesia di Montale dalle *Occasioni* alle ultime raccolte poetiche.

²⁴ Si legga Marchese (1977).

4. CONCLUSIONI

Intanto, *mutatis mutandis*, la metafora che presenta l'immaginario dell'angelo salvifico continua a creare suggestioni in ogni ambito della produzione letteraria, artistica e saggistica...

Se in Montale il repertorio medievale e stilnovistico di temi e immagini – e tra tutte la “donna-angelo” – diviene allegoria di valori laici, così da superare e trascendere le drammatiche vicende storiche, in tempi recenti si assiste ad una rivisitazione in chiave moderna dei miti che popolavano le pagine dei più noti letterati del XII e XIII secolo.

C'è un quadro di Klee²⁵ che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che gli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta.

All'interno delle sue *Tesi*, Walter Benjamin interpreta la celebre tela del pittore Paul Klee²⁶. In Walter Benjamin, come in Eugenio Montale, l'unica redenzione possibile è quella offerta dalla memoria: solo serbando il ricordo delle vittime, e perciò testimoniando della loro dipartita, dell'insensatezza della loro sconfitta e delle loro sofferenze, si può interrompere il giogo del “tempo mitico” dei vincitori. Non diversamente da Eugenio Montale, Paul Klee e, di conseguenza anche Walter Benjamin, affida ad un Angelo la realizzazione di ogni possibilità di redenzione di un presente assediato dall'omologazione, dal possibilismo e dal nichilismo, con un'unica differenza sostanziale: per Montale, l'angelo, seppure si tratti di un'immagine allegorica, conserva i tratti e le fattezze umane; in Klee, al contrario, la figura angelicata diviene espressione di alcuni principi guida del pensiero kleeiano, quali, tra gli altri, la superiorità del divenire sull'essere, del brutto sul bello, della purezza ed essenziale capacità conoscitiva propria dei bam-

²⁵ Paul Klee nasce il 18 dicembre 1879 a Münchenbuchsee (Svizzera) e l'anno successivo si trasferisce a Berna con la famiglia. Figlio di genitori musicisti, Paul studia violino. L'amore per la musica, in particolare la classica e la lirica, lo accompagnerà per tutta la vita e avrà un ruolo pregnante nella sua crescita artistica. Muore nel 1940 a Muralto, sul Lago Maggiore.

²⁶ Si legga: Benjamin (2014).

bini, dei folli, dei primitivi, degli artisti, rispetto a quella degli adulti, delle persone cosiddette sane, civilizzate, comuni. Ciò che importa è, tuttavia, che in entrambi gli autori l'angelo è rappresentazione di un'entità mediana, contrastata tra l'aspirazione all'oltre, a ciò che va al di là del mondano e del terrestre, e l'attrazione inevitabile, in quanto dotato di corpo, alla terra. Se però il suo corpo è limitato, la sua mente è forte e determinata e conosce la verità; togliendo il velo che lo sguardo comune frappone fra sé, gli enti e la conoscenza pura di essi, vede l'essenza vera delle cose, scopre che ogni parte dell'universo, anche la più piccola, anche un punto privo di dimensione, in quanto parte della totalità è essa stessa totalità, racchiude infiniti mondi e significati possibili.

“Mi basterebbe rimanere in una nota a piè di pagina” (Forti 1985: 83) aveva detto una volta scherzosamente il nostro carissimo Arsenio, con un lampo dei suoi occhi azzurri. Ci rimarrà molto di più per fortuna nostra e di tutti, poiché se c'è qualcosa ormai fuori discussione, quando si parla della poesia del Novecento, è che Montale si identifichi perfettamente con l'immagine del poeta del nostro tempo.

Nessuno come lui – affermava Vittorio Sereni (1973: 11), recensendo le *Occasioni* – ha saputo rappresentare nitidamente le inquietudini, la profondità, il rigore della generazione più responsabile di quest'ultimo tempo diviso fra l'attesa della guerra e le difficoltà della ripresa.

Quando si parla di Eugenio Montale non si può non riaffermare la sua straordinaria capacità di rielaborazione, trasfigurazione e attualizzazione dei miti e delle immagini simboliche del passato. E non si allude qui tanto alla qualità – altissima – del suo lavoro, quanto al fatto di aver rappresentato dagli anni Trenta in poi la coscienza più forte della nostra vita letteraria ed intellettuale. È soprattutto suo merito se la metafora della donna angelicata abbia perso un po' dell'aura mistica dantesca e abbia acquisito quella concretezza e prosaicità, tipiche del immaginario terreno e contemporaneo. In un mondo dominato dalla crisi dell'io poetico e dall'impossibilità di un suo rapporto armonico con la natura, la lezione del poeta ligure ha tuttora molto da insegnarci; ne è prova la lettura di *Iride*, la lirica composta fra il 1943 e il 1944, che apre *Silvae*, la parte quinta della terza raccolta poetica, *La Bufera e altro*: di fronte alle atrocità della guerra il poeta avverte sé come novello Nestoriano smarrito; allora si affida ad Iride che torna a noi come continuatrice e simbolo dell'eterno sacrificio cristiano. Di fronte al naufragio della civiltà occidentale il segno di Iride è questo fuoco di gelo, unica forma di preghiera che al poeta è rimasta²⁷. La conclusione, ribadendo la fedeltà del

²⁷ In una nota, Montale informa che Iride è il personaggio femminile già presente nei *Mottetti* e in altre poesie delle *Occasioni*, poi anche in molte delle poesie della *Bufera*, anche col nome di Clizia (Desideri 1976: 150–160).

poeta alla nuova Clizia/Cristofora, tutta compresa nel suo ruolo salvifico, ribadisce l'intimo rapporto tra la creatura privilegiata e la divinità.

Se appari, qui mi riporti, sotto la pergola
di viti spoglie, accanto all'imbarcadere
del nostro fiume – e il burchio non torna indietro,
il sole di San Martino si stempera, nero.
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;

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

BIBLIOGRAFIA

- Alighieri, D. (1980). *Vita nuova* (a cura di D. De Robertis). Milano-Napoli: Ricciardi.
- Alighieri, D. (1984a). *Opere Minori* (Vol. 1, tomo I). Milano-Napoli: Ricciardi.
- Alighieri, D. (1984b). *Opere Minori* (Vol. 1, Parte 1a). Milano-Napoli: Ricciardi.
- Alighieri, D. (1989). *La Divina Commedia*. Milano: Hoepli.
- Arshi, P. (1968). *Montale and Dante*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Arvigo, T. (2003). *Guida alla lettura di Montale, Ossi di seppia*. Roma: Carocci.
- Baldissoni, G. (1996). *Le muse di Montale. Galleria di occasioni femminili nella poesia montaliana*. Novara: Interlinea.
- Baldissoni, G. (2005). *Il nome delle donne. Modelli letterari e metamorfosi storiche tra Lucrezia, Beatrice e le muse di Montale*. Milano: FrancoAngeli.
- Bàrberi Squarotti, G. (1997). Lettura dei "Mottetti". *Lettere italiane*, XLIX, 1, 66–88.
- Bàrberi Squarotti, G. (2005). Ancora la forbice di Montale. *Oltre il muro*, III, 3, 22–24.
- Benjamin, W. (2014). *Angelus novus. Saggi e frammenti*. Torino: Einaudi.
- Bo, C. (2001). "La nuova poesia". In E. Cecchi e N. Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana (Vol. XVII)*. Milano: Garzanti.
- Bonora, E. (1981). Per un passo di "Notizie dall'Amiata". In E. Bonora (a cura di), *Le metafore del vero. Saggi sulle "Occasioni" di Eugenio Montale* (pp. 55–65). Roma: Bonacci editore.

- Bonora, E. (1993). *Caronte rivisitato: Montale tra Dante e Valery*. Napoli: Federico & Ardia.
- Cambon, G. (1967). *Eugenio Montale's "Motets": the occasions of Epiphany*. New York: Modern Language Association of America.
- Carducci, G. (1986). *Odi barbare*. A cura di L. Banfi. Milano: Mursia.
- Casadei, A. (2008a). L'esile punta del grimaldello. Montale e la tradizione. *Studi novecenteschi*, XXXV, 76, 413–441.
- Casadei, A. (2008b). *Montale*. Bologna: Il Mulino.
- Cavallini, G. (1996). *Montale lettore di Dante e altri studi montaliani*. Roma: Bulzoni.
- Citro, E. (1999). *Trittico montaliano: "In limine", "Il balcone", "Il tu"*. Roma: Bulzoni.
- Contini, G. (1974). *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*. Torino: Einaudi.
- Desideri, P. (1976). Clizia: salvezza e perdizione nella sintassi narrativa dei "Mottetti" montaliani. *L'Approdo Letterario*, XXII, 150–160.
- Forti, M. (1985). *Il nome di Clizia. Eugenio Montale, vita, opere, ispiratrici*. Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro.
- Gorni, G. (1990). Il nome di Beatrice. In G. Gorni, *Lettera, nome, numero. L'ordine delle cose in Dante* (pp. 19–44). Bologna: Il Mulino.
- Gorni, G. (1994). Beatrice agli Inferi antimodello di Euridice. *Studi d'Italianistica nell'Africa australe*, VII, 1–19.
- Gorni, G. (1999). La Beatrice di Dante, dal tempo all'eterno. In D. Alighieri, *Vita nova*. A cura di L. C. Rossi (pp. V–XL). Milano: Mondadori.
- Grazzini, F. (2001). *Esperienze di lettori novecenteschi d'eccezione: Montale e Pasolini davanti a Dante*. Salerno: Oma.
- Greco, L. (1980). Lettura delle *Occasioni*. In L. Greco (a cura di), *Montale commenta Montale* (pp. 75–107). Parma: Pratiche.
- Isella, D. (1994). La fontana delle ultime "Occasioni". In D. Isella (a cura di), *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni* (pp. 199–228). Torino: Einaudi.
- Lavezzi, G. (1981). Occasioni variantistiche per la metrica delle prime tre raccolte montaliane. *Metrica*, II, 151–172.
- Leporatti, R. (2000). Intorno ai mottetti IV–VI di Montale. In I. Becherucci, S. Giusti e N. Tonelli (a cura di), *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini* (pp. 193–247). Firenze: Le Lettere.
- Luperini, R. (1984). *Montale o l'identità negata*. Napoli: Liguori.
- Luperini, R. (1986). *Storia di Montale*. Roma-Bari: Laterza.
- Macchia, G. (1983). La stanza dell'Amiata. In G. Macchia (a cura di), *Saggi italiani* (pp. 280–295). Milano: Mondadori.
- Macri, O. (1977). "L'angelo nero" e il demonismo nella poesia montaliana. In O. Macri (a cura di), *Due saggi: Il demonismo nella poesia di Montale. Teoria dell'edizione critica* (pp. 3–75). Lecce: Milella.

- Marchese, A. (1977). *Visiting angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*. Torino: SEI.
- Mengaldo, P. V. (1995). "L'opera in versi" di Eugenio Montale. In A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le opere (Vol. IV: Il Novecento, tomo I: L'età della crisi)*. Torino: Einaudi.
- Montale, E. (1984). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.
- Montale, E. (1988). *Mottetti* (a cura di D. Isella). Milano: Adelphi.
- Montale, E. (1996a). *Le occasioni* (a cura di D. Isella). Torino: Einaudi.
- Montale, E. (1996b). *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*. Milano: Mondadori.
- Pappalardo, F. (2005). La rovina dell'angelo: appunti per un saggio sui "Mottetti" di Eugenio Montale. In F. Tateo e R. Cavalluzzi (a cura di), *Forme e contesti: studi in onore di Vitorio Masiello* (pp. 631–665). Roma-Bari: Laterza.
- Pappalardo, F. (2006). *Lo "spetro ideale". Saggi su Gozzano, Saba, Montale*. Bari: Palomar.
- Pegorari, D. M. (2014). Da Dante a Montale attraverso Clizia. In L. Fava Guzzetta e P. Martino (a cura di), *"Chi dite che io sia?" Dante e la fede. Atti del Convegno delle Scienze Umanistiche (Università LUMSA, Roma 21 Giugno 2013)* (pp. 105–114). Firenze: Franco Cesati.
- Petrarca, F. (1996). *Canzoniere*. Milano: Mondadori.
- Rebay, L. (1976). Sull'"autobiografismo" di Montale. In V. Branca et al. (a cura di), *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento. Atti dell'VIII Congresso dell'Associazione per gli studi di Lingua e Letteratura italiana, New York, 25–28 aprile 1973* (pp. 73–83). Firenze: Olschki. (Biblioteca dell'"Archivum Romanicum" – Serie I: Storia, Letteratura, Paleografi, vol. 128).
- Ricci, F. (2005). Memorie dantesche nell'ultimo Montale. In G. M. Anselmi et al. (a cura di). (2005). *Da Dante a Montale. Studi di critica letteraria in onore di Emilio Pasquini* (pp. 775–787). Bologna: Gedit edizioni.
- Saba, U. (2004). A mia moglie. In U. Saba, *Il canzoniere* (pp. 64–66). Torino: Einaudi.
- Santagata, M. (1992). *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Il Mulino.
- Savoca, G. (1973). *Quaderno per le Occasioni di Montale*. Catania: Bonaccorso.
- Sereni, V. (1973). In margine alle *Occasioni*. In V. Sereni, *Lecture preliminari* (pp. 7–11). Padova: Liviana.
- Tedesco, N. (1960). *Di Montale (leggendo "Notizie dall'Amiata")*. Palermo: Mori & figli.
- Wilkins, E. H. (1964). *Vita di Petrarca*. Milano: Feltrinelli.

TO I. B. – A WOMAN-ANGEL METAPHOR
IN THE TWENTIETH CENTURY

Summary

Through a diachronic reading of the woman-angel metaphor, stilnovistic in origin, but also productive in modern times, which, despite being dominated by progress and technology, leave considerable space to fantasy and imagination, this contribution aims to offer a new reading of the second section of *Le occasioni*, *Mottetti*. *Mottetti* are rich in mythical and symbolic suggestions, which clearly reveal both the glorification and the failure of the myth of the “woman angel”. One finds here a genuine tender and human love story, its insecurity under the threat of events that besiege from the outside and that only provisionally remain suspended; one does not find the transcendent horizon that animates the poetry of Dante, even though Clizia does appear to have crossed half the universe. In particular, the contribution analyzes the importance of the female figure, and its value *in praesentia et in absentia*, across the entire poetic production of Montale, in its various nominal and adjectival forms, reaching his last poetry collections, where the woman-angel brings perspectives previously unattested in the landscape of Italian literature. The avant-garde of Eugenio Montale is in fact manifested in his ability to rework existing literary structures in extremely original ways. In fact, in later collections, this representation becomes a *senhal* of different moral and cultural values.

Keywords: *woman-angel, myth, Montale, Mottetti, Le occasioni, Stilnovismo.*