

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Tregenda con spettatrice. Ancora su *Nuove stanze*

Ivan Pupo

In data 15 maggio 1939 Montale scrive a Gianfranco Contini:

[...] ho dato séguito alle vecchie STANZE che tanto piacquero a Gargiulo. // Séguito per modo di dire. Queste, che potrebbero intitolarsi 'Amore, scacchi e vigilia di guerra', ma porteranno invece un 2 e basta, sono un po' diverse¹.

Nel componimento di cui qui si parla, poi intitolato *Nuove stanze* e fatto confluire nella prima edizione delle *Occasioni* (ottobre 1939), il rapporto del poeta con la donna amata si staglia sullo sfondo di una minacciosa vicenda pubblica. Ha detto bene Luigi Blasucci: la finestra che si apre al v. 11 della lirica ha un significato inaugurale, nel senso che immette per la prima volta la Storia nella poesia di Montale². In sintonia con quest'interpretazione Emerico Giachery afferma che la «storia ha forzato, col suo urgere minaccioso [...] la chiusa e protetta intimità della stanza»³. Due sono gli avvenimenti storici in qualche modo implicati nei versi di *Nuove stanze*, entrambi riconducibili alla «vigilia» della seconda guerra mondiale: l'incontro a Firenze tra Hitler e Mussolini nella primavera del 1938 (poi espressamente rievocato da Montale in *La primavera hitleriana*) e il cosiddetto «patto d'acciaio», stipulato nel maggio del 1939, tra Germania e Italia. Si può dire allora che se il testo è del maggio '39 (una sua prima redazione accompagna la lettera a Contini), l'*occasione* che ne spiega la genesi risale all'anno precedente. Una traccia dell'incontro fiorentino è costituito dal «fioco / tocco» (vv. 25-26) della *Martinella*, stando all'autocommento della già citata lettera a Contini:

[...] è la campana di Palazzo Vecchio; suona solo, secondo Palazzeschi, per indicare 'vituperio'. Inter nos l'ho sentita anche in certe occasioni che comprendi...⁴

¹ Eusebio e Trabucco. *Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1997, p. 48. Secondo Luigi Blasucci, uno degli interpreti più intelligenti di *Nuove stanze*, reheremmo offesa all'umorismo del poeta, se assumessimo l'ipotesi di titolo, «ostentatamente contenutistico», come una vera e propria proposta, un titolo primitivo poi scartato. Cfr. LUIGI BLASUCCI, *Lettura e collocazione di «Nuove stanze»* (1974), in Id., *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 176.

² *Ibid.*, p. 169.

³ EMERICO GIACHERY, *Risonanze simboliche di «Nuove stanze»*, in Id., *Metamorfosi dell'orto e altri scritti montaliani*, Roma, Bonacci, 1985, p. 110.

⁴ Riportando questo stralcio di lettera nella sua edizione delle *Occasioni* Dante Isella chiarisce che si tratta di un «ovvio riferimento alla primavera fiorentina, di Mussolini e Hitler». Cfr. EUGENIO MONTALE, *Le occasioni*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1996, p. 207n. La reticenza nella lettera a Contini è dettata naturalmente dalla prudenza, in

Un'eco del «patto d'acciaio» potrebbe essere rintracciata secondo Romano Luperini negli «occhi d'acciaio» (v. 32) che la donna nel verso finale oppone vittoriosamente allo «specchio ustorio» (v. 30). È come se Montale suggerisse che gli occhi implacabili di Clizia «potrebbero essere più forti del “patto d'acciaio” fra le due dittature»⁵.

Ma, al di là dei puntuali richiami a singoli episodi della storia di quegli anni, occorre registrare le immagini concettuali della guerra «che matura»⁶, responsabili del clima da assedio impietoso che la giocatrice di scacchi è costretta a subire.

In *Nuove stanze* il fuori è il disvalore, lo spazio in cui si manifesta una «follia di morte» (v. 20), l'inquietante sfondo di violenza e di cieca barbarie contrapposto al primo piano della stanza in cui la donna attende, in un'assorta aristocratica separatezza, al gioco degli scacchi e al rito magico del fumo-incenso. Quando le ostili forze esterne, attraverso l'improvviso aprirsi della finestra, vi irrompono, le aeree architetture disegnate dalle volute del fumo nel cielo del soffitto si agitano e si dissolvono. Il colpo di vento scompiglia il fumo, fa cessare la «morgana» (v. 9)⁷. Si registra la fragilità delle difese, il loro cedimento all'urto della macchina bellica. Già da questa sommaria parafrasi delle prime tre strofe del testo si ricava un'isotopia fondamentale, quella delle immagini meteorologiche chiamate a metaforizzare le potenze del male, i demoni dell'intolleranza, i «mostri nella sera / della loro tregenda»⁸. Il «primo soffio» che schiude la «finestra» acquista presto le dimensioni di un evento atmosferico decisamente più temibile, il «nembo» (v. 13), da mettere in relazione, nel suo significato di morte, alla «bufera» del terzo libro montaliano. Un movimento a crescere dell'inclemenza climatica compatibile con un'«atmosfera di presagio, più che di evento in atto, dominante nella lirica»⁹. Siamo infatti ancora alla «vigilia» dello scoppio del conflitto (datato, quest'ultimo, settembre 1939). L'endiade di «tempesta e assalto», che l'etimologia della parola «stormo» al v. 13 attiva nella memoria del lettore, mette ancora una volta in corto circuito i campi

un'epoca in cui «in nessuna maniera era lecito reagire direttamente al proprio tempo, farne la critica, denunciarne i costumi, deriderne i vizi». Cfr. EUGENIO MONTALE, *Il fascismo e la letteratura* (1945), in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 19.

⁵ ROMANO LUPERINI, «*Nuove stanze*» e *l'allegorismo umanistico di Montale* (1998) in Id., *Il dialogo e il conflitto*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 138. Il critico sottolinea anche l'impatto traumatico, di lunga durata, che la visita di Hitler a Firenze esercitò su Montale. Agli occhi del poeta l'arrivo di Hitler assunse il «significato di una oscena intrusione, di una violazione di confini, di una profanazione» (*ibid.*, p. 165).

⁶ L'espressione ricorre in una lettera di autocommento di Montale a Silvio Guarnieri (datata 22 maggio 1964) che ora si legge in LORENZO GRECO, *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche Editrice, 1980, p. 47.

⁷ Per l'interpretazione, 'interna' o 'esterna', della «morgana», da leggersi in rapporto al rito propiziatorio della donna e/o alla città di Firenze, si rinvia a ROMANO LUPERINI, «*Nuove stanze*» e *l'allegorismo umanistico di Montale*, cit., pp. 152-159.

⁸ Si cita da *La primavera hitleriana* (1939-1946), vv.38-39, da leggersi in *La bufera e altro*.

⁹ LUIGI BLASUCCI, *Lettura e collocazione di «Nuove stanze»*, cit., p. 162.

semantici della guerra e della meteorologia¹⁰. Coerentemente nella quarta ed ultima strofa l'accecante «specchio ustorio» riattualizza l'immagine di antichi assedi in un paesaggio illividito, reso apocalittico da una «luce / spettrale di nevaio» (vv.27-28)¹¹. C'è da aggiungere, alla luce di quanto si apprende da una tarda lettera di Montale, del 1964, a Silvio Guarnieri, che la situazione di emergenza politico-storica che si profila sempre più chiara là «in fondo» (v.12) ad occhi ormai disillusi, non più schermati da fumosi inganni, allarma ed angoschia il poeta per ragioni che sono anche personali, legate cioè alla sua storia sentimentale. L'inasprirsi dell'intolleranza razzista -- si ricordi che le leggi razziali sono promulgate in Italia nel 1938 -- rende rischiosi gli «ultimi giorni» che nella primavera di quell'anno l'ebrea Irma Brandeis, la Musa ispiratrice di *Nuove stanze*, trascorre a Firenze¹².

Si è giustamente insistito sulla dimensione storica del male che in *Nuove stanze* la donna prima inutilmente tenta di esorcizzare e poi efficacemente combatte, «non più incantevole maga, ma folgorante Minerva»¹³, con i suoi implacabili «occhi d'acciaio». Tuttavia non va trascurata l'incidenza della vicenda privata, la sua trasfigurazione e sublimazione.

A proposito della passività dell'«io» lirico in *Nuove stanze*, del fatto che solo la donna vi si mostra attiva, Luperini ha avanzato cautamente l'ipotesi di una possibile lettura in chiave strettamente autobiografica: vi si potrebbe vedere la proiezione dell'incapacità o impossibilità di decidere di Montale nel suo rapporto amoroso con Irma¹⁴. Le lettere del poeta alla donna amata nell'estate del 1938 potrebbero gettare nuova luce sugli atteggiamenti dell'io lirico e sulle scelte metaforiche in *Nuove stanze*. In quella stagione Montale è impegnato in uno scontro tutto casalingo con Drusilla Tanzi (la «Mosca» degli *Xenia*), ostacolo alla felicità realizzabile con l'ebrea americana, uno «*struggle*» che per tanto tempo si illude di poter vincere. Così si legge nella lettera ad Irma del 29 agosto 1938: «Domani vado a Milano per un primo *struggle*; ma ora sono forte e deciso, perché sono convinto finalmente di aver *diritto* alla vita»¹⁵. In *Nuove stanze*, laddove non si fa parola della vicenda amorosa e si rappresenta solo lo spettro della guerra¹⁶, «qualcosa di più grave di X [della

¹⁰ Per l'interferenza dei campi semantici della guerra e della meteorologia in «stormo» (v. 13) e in «nembo» (v. 19), si veda *ibid.*, p. 159 e n.

¹¹ In una redazione precedente di *Nuove stanze* la dimensione catastrofica era ancor più accentuata. Il tocco della Martinella impauriva «le sagome d'avorio in una fine / sferzata dal rovaio». Sempre che si intenda «fine» come sostantivo e non aggettivo, secondo quanto propone Blasucci (*ibid.*, pp. 181-182).

¹² Montale a Silvio Guarnieri nella già citata lettera del 22 maggio 1964: «Nuove stanze. Altro stormo, la guerra che matura. Ultimi giorni fiorentini di Clizia. Le tue porte, assai generico. Ma lei era ebrea». La lettera si legge in LORENZO GRECO, *Montale commenta Montale*, cit., p. 47.

¹³ LUIGI BLASUCCI, *Lettura e collocazione di «Nuove stanze»*, cit., p. 180.

¹⁴ Cfr. ROMANO LUPERINI, «*Nuove stanze*» e l'allegorismo umanistico di Montale, cit., p. 151.

¹⁵ EUGENIO MONTALE, *Lettere a Clizia*, a cura di Rosanna Bettarini, Gloria Manghetti e Franco Zabaghi, Milano, Mondadori, 2006, p. 234 (corsivo nel testo).

¹⁶ Si tenga presente che al momento della stesura di *Nuove stanze* Irma/Clizia è lontana dal poeta, in America, e che quest'ultimo ha ormai rinunciato al suo 'sogno americano'. Ha osservato a questo proposito con acutezza Alberto Casadei: «Il mito di Clizia si forma quando le vicende biografiche si sono compiute, ma per Montale resta da costruire,

Tanzi], tra noi»¹⁷, l'impennata di autocoscienza, simmetrica rispetto alla chiarezza della donna, fa dire al poeta: «Oggi so ciò che vuoi» (v. 25). Ma ancor più interessante la descrizione che nella lettera del 26 agosto, appena tre giorni prima, Montale fa di Irma:

Lasciami credere che tu sei venuta per questo, perché sapevi che occorreva *salvarmi*; lasciami credere che il tuo cambiamento di cui mi scrivevi da Lussimpiccolo («il solo mezzo per sopravvivere») non è, non era, che un'armatura provvisoria per resistere, qualche cosa come un «busto di ferro» per un difficile viaggio psicologico – che ha preservato, difeso e non distrutto il tuo amore¹⁸.

Il tema della guerra imminente consente di riutilizzare in *Nuove stanze* la retorica agonistica che nel brano appena citato impronta, conformemente ad una gloriosa tradizione poetica, il linguaggio amoroso. Dopo gli anni della separazione, anche epistolare, tra l'estate del 1936 e la primavera del 1938, Montale trova la donna *mutata*, con un carattere più duro ed intransigente, provata dai recenti drammatici eventi della Storia, insoddisfatta della sua vita¹⁹. Dall'isola istriana di Lussimpiccolo, nell'agosto del '38, dopo il breve ritorno a Firenze, Irma gli fa sapere che è cambiata per non morire. Nelle parole di Montale la giustificazione lievita in metafora: una corazza *provvisoria* è chiamata a proteggere l'amore della donna da una difficile guerra di logoramento, dagli effetti devastanti di un estenuante tira-e-molla. Nella prima sequenza dell'apologo di *Nuove stanze* la donna si affida alle «fitte /cortine» (vv.22-23) del fumo-incenso per esorcizzare la «follia di morte» (v. 20), ma questo suo tentativo di esorcismo e di schermatura si rivela anch'esso *provvisorio*, vanificato dal vento che irrompe nella stanza. Si può stabilire allora una simmetria tra le due strategie difensive, anche se le avversità sono di natura diversa, afferenti ora alla sfera privata, ora a quella pubblica. L'influenza dell'invenzione foscoliana del velo si fa sentire non senza un rimescolamento degli elementi in gioco. Nel modello l'«invisibile amuleto» protegge le Grazie

dentro quello che poteva essere un canzoniere d'amore, un omaggio più duraturo, un'apoteosi che completa dantesca un lungo, terreno addio». Per il critico il distacco effettivo dalla donna» determina «l'assenza dell'oggetto d'amore, al cui posto si collocherà la Donna-Sfinge-Minerva, che appare già in *Nuove stanze* lontana da ogni possibile tangibilità erotica: baluardo contro le potenze del male *non* attraverso l'amore bensì attraverso il comando». Cfr. ALBERTO CASADEI, «*L'esile punta di grimaldello*»: Montale e la tradizione, «Studi novecenteschi», XXXV, n. 76, luglio-dicembre 2008, p. 433.

¹⁷ EUGENIO MONTALE, *Lettere a Clizia*, cit., p. 238 (si cita dalla lettera del 14 settembre 1938).

¹⁸ *Ibid.*, pp. 230-231 (corsivo nel testo).

¹⁹ La «nuova Irma che Montale rivede è profondamente *cambiata* e il suo volto perennemente corruciato e la sua fronte, «accigliata». Cfr. PAOLO DE CARO, *Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale. Parte prima: Irma, un "romanzo"*, Foggia, De Meo, 1999, p. 132. A questo cambiamento, secondo De Caro, è almeno in parte riconducibile la scelta di inserire in *Primavera hitleriana* il verso di una lirica attribuita a Dante: «che il non mutato amor mutata serbi».

dalla «fiamma delle passioni divoratrici»²⁰, nella lettera montaliana invece l'«armatura» di Irma vale a salvaguardare il suo amore per il poeta²¹.

Le tragiche coordinate storiche di *Nuove stanze* si prestano ad uno studio intratestuale, interno al macrotesto delle *Occasioni*. Ad esempio il «nembo» (v.13) può essere messo in relazione con il diluvio alluso in *A Liuba che parte* (maggio 1939). Alle «pedine» (v. 31) accecate dallo «specchio ustorio» fanno indiscutibilmente da *pendant*, nella coeva *Elegia di Pico Farnese* (1939) le «orde d'uomini-capre». Il significato di quest'ultima immagine, in relazione all'ideologia e al sistema letterario di Montale, è stato ampiamente ed efficacemente illustrato da Umberto Carpi, che a questo punto conviene citare:

Nell'*Elegia* e in *Nuove stanze* gli «uomini-capre» o le «pedine» personificano, per la prima volta con questa chiarezza, la folla d'uomini esclusi dal privilegio della poesia e della sua forza conoscitiva, esclusi [...] dalla comunione con la donna-angelo e perciò sbattuti senza difese nel «nembo», nella «follia» [...]»²².

Ad essere sbattuta senza difese in un «nembo» di violenza e di morte è una massa di uomini vissuti per tanti anni nell'ignoranza, nella passività, in stato di docile ubbidienza alle sirene irrazionaliste, alle parole d'ordine dei regimi totalitari. Il collettivo sonno della ragione, trionfante nei «ciechi tempi» del nazifascismo, sprofonda le ignare «pedine» nella «fossa fuia» della tragedia bellica²³. Al sonno dei più si contrappone in *Nuove stanze* la «solitaria /veglia» (vv.29-30) di un'élite intellettuale fedele alla Donna-Sfinge-Minerva dagli «occhi d'acciaio»²⁴. Con la loro qualità controffensiva essi rappresentano la sfida della cultura fiorentina degli anni Trenta

²⁰ UGO FOSCOLO, *Di un antico inno alle Grazie. Dissertazione di Ugo Foscolo*, in Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis. Poesie e Carmi*, a cura di Mario Puppo, Milano, Rusconi, 1987, p. 442.

²¹ Per Luperini «*Nuove stanze* si colloca, con il poemetto di *Bellosguardo* (licenziato negli stessi mesi) e la successiva *A mia madre*, in piena zona-Foscolo». Cfr. ROMANO LUPERINI, «*Nuove stanze*» e *l'allegorismo umanistico di Montale*, cit., p. 169. Di foscolismo montaliano si è di nuovo recentemente parlato a proposito di un'antologia di testi lirici che il Nostro confezionò, su un quaderno manoscritto, tra le fine del 1936 e il 1937. Tra i testi selezionati figura infatti anche un frammento delle *Grazie*. Cfr. CARLA RICCARDI, *Un'antologia amorosa. Montale per Clizia*, «Strumenti critici», nuova serie, XXV, fasc. 1, gennaio 2010, in part. pp. 45-46.

²² UMBERTO CARPI, *Analisi dell'«Elegia di Pico Farnese»: un esempio di formalizzazione dell'ideologia*, in Id., *Il poeta e la politica. Leopardi, Belli, Montale*, Napoli, Liguori, 1978, p. 345.

²³ Si tenga presente che «ciechi tempi» è sintagma tolto alla suddetta *A Liuba che parte*, mentre «fossa fuia» è tolta alla *Buferà* (1941), il testo eponimo collocato sulla soglia del terzo libro di Montale, già edito nella plaquette *Finisterre* (1943), un titolo che da solo la dice lunga sulla vocazione apocalittica della poesia montaliana negli anni della guerra. Per una stimolante lettura della prima poesia della terza raccolta di Montale, attenta peraltro alle sue connessioni tematiche con *Nuove stanze* -- la polarità interno vs esterno in *primis* -- si veda SANDRO MAXIA, *Clizia e la guerra. Lettura della Bufera di Montale*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Pupino 2. Dal secondo Novecento ai giorni nostri*, a cura di Elena Candela, Napoli, Liguori, 2009, pp. 101-110.

²⁴ A proposito dell'opposizione tra masse ed élite in *Nuove stanze* ed in *Elegia di Pico Farnese* Carpi avverte: «Mi pare riduttivo risolvere la politicità montaliana nel riscontro secco coi fatti della politica; e altrettanto riduttivo, e al limite mistificante, mi sembra leggere questo contrasto fra “pochi” e “orde” come puro spunto polemico di analisi-denuncia nei confronti di una situazione imposta dal fascismo; si tratta in realtà della cardinale convinzione di Montale in ordine al rapporto di qualitativa distinzione, culturalmente e politicamente necessario, che non può non intercorrere fra élite e masse e del quale il fascismo aveva soltanto determinato una particolare e contingente versione». Cfr. UMBERTO CARPI, *Il poeta e la politica*, cit., p. 343.

all'irrazionalismo della barbarie²⁵. Può essere interessante a questo proposito prendere in considerazione una tarda testimonianza di Montale sulla sua maturazione culturale a Firenze: «Li – dice in un'intervista del 1966 – ho scoperto che non c'è soltanto il mare ma anche la terraferma; la terraferma della cultura, delle idee, della tradizione; dell'umanesimo»²⁶.

Si accennava al mutamento di statuto del «tu» allocutivo nel corso della lirica. Se nella prima strofa l'innominata donna si presenta nelle vesti di maga benefica, propiziatrice di riti apotropaici, volti ad esorcizzare la stregonesca «tregenda», nella quarta ed ultima, annullata ogni distanza di sicurezza tra il dentro e il fuori, squarciato ogni velame protettivo, subentra a dominare la scena il suo sguardo resistente-vincente nei confronti della «follia di morte». Si passa da un arroccamento su precarie posizioni difensive alla scelta di un diretto coinvolgimento nel conflitto, al coraggio di guardare in faccia il micidiale nemico. Vien da pensare al libro di Hans Blumenberg sulla metafora del naufragio, alla svolta per la quale, soprattutto a partire da Pascal, lo spettatore del mare in tempesta accetta di imbarcarsi, diventa attore nella piena consapevolezza dei rischi cui va incontro²⁷.

Di un umanesimo 'modernista', cosciente della propria precarietà, e di un classicismo intriso di pessimistica filosofia moderna, parla Luperini a proposito di *Tempi di Bellosguardo*, dove l'accento cade sulla negatività, sull'impossibilità di scampare al naufragio, sui limiti della funzione

²⁵ Sul ruolo contrastivo in *Nuove stanze* della Firenze umanistica degli anni Trenta, con un opportuno allargamento del discorso al 'foscoliano' poemetto *Tempi di Bellosguardo*, ha insistito ROMANO LUPERINI nel suo «*Nuove stanze*» e *l'allegorismo umanistico di Montale*, cit., in part. pp. 166-170. Lo studioso ha proposto delle distinzioni nel 'contesto' culturale alluso in *Nuove stanze*: il rito del fumo-incenso adombrerebbe le esperienze mistiche e surreali della poesia pura ed ermetica, un costume intellettuale 'evasivo' dal quale Montale prende criticamente le distanze, mentre la cessazione del dubbio e la conseguente affermazione dei nuovi poteri della donna implicherebbero l'adesione all'umanesimo razionalistico e all'illuminismo degli ambienti baretiani e solariani (*ibid.*, p. 167). Sul rito magico della pizia montaliana forse stinge «un tempo di prosatori intimisti, di saggisti squisiti, e di poeti ascetici, fachireschi». Per quest'ultima citazione si veda EUGENIO MONTALE, *Il fascismo e la letteratura*, cit., p. 19. Ma bisogna ricordare anche che Irma Brandeis era una specialista di poesia mistica e di pensiero gnostico, oltre che figura dei «valori 'americani', democratici, di libertà e ragione», sicché il ruolo della 'maga' nella prima strofa di *Nuove stanze* può essere stato concepito in funzione di quegli studi 'esoterici'. Per un ritratto di Irma nelle vesti di studiosa si veda PIERLUIGI PELLINI, *Le toppe della poesia*, Manziana, Vecchiarelli, 2006, p. 20. È utile infine segnalare che per Luperini anche la casa della *Cognizione del dolore* rappresenta il luogo del raccoglimento umanistico minacciato dalla follia dei fascismi. Cfr. ROMANO LUPERINI, *Un appunto: La casa e l'opposizione interno-esterno nelle Occasioni e nella Cognizione del dolore*, in Id., *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 107-114.

²⁶ EUGENIO MONTALE, *Spento un fuoco, se ne può accendere un altro*, a cura di Sandro Briosi, «Uomini e idee», VIII, n. 2, marzo-aprile 1966, p. 9. Siamo, si diceva, nel 1966, l'anno dell'alluvione a Firenze e del testo che chiude in *Satura* la seconda serie degli *Xenia*. La terraferma della cultura e dell'umanesimo che alla fine degli anni Trenta, quando scocca l'«ora della tortura e dei lamenti», si espone alle offese della guerra, negli anni Sessanta è sommersa dall'alluvione della civiltà industriale e massificata. Tanto in *Nuove stanze* che nello *xenion* una figura femminile svolge il ruolo di opposizione e di resistenza, ma con armi ed esiti molto diversi: Clizia può contare su una potenza visiva straordinaria che è figura del privilegio della poesia, garanzia di salvezza per lei e per pochi suoi seguaci; Mosca dispone invece di un «radar di pipistrello», di una saggezza elementare che le permette, insieme al poeta, di adeguarsi alla sconfitta, di durare negli interstizi della città infernale.

²⁷ Cfr. HANS BLUMENBERG, *Sciffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1979; trad. it., *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, Il Mulino, 1985, *passim*. Nell'introduzione all'edizione italiana del libro Remo Bodei richiama l'attenzione sul fatto che ad un certo punto lo «spettacolo cambia. Il mare in tempesta e il naufragio non vengono più rappresentati esclusivamente dalla natura, ma dalla storia» (*ibid.*, p. 14).

dell'intellettuale. Questo pessimismo condensato nell'immagine delle «locuste» divoratrici dei libri lascia tracce, secondo il critico, anche nell'ultimo *mottetto*, nei versi in cui l'interno, la stanza della scrittura con i suoi «pochi fogli», appare deludente rispetto alla vita che sta fuori²⁸.

Viceversa nel finale di *Nuove stanze* fa spicco l'agonismo vincente di Clizia. Alla fermezza e terribilità adamantina del suo sguardo si addice l'immagine dannunziana, ricavata dai versi di *Maia*, degli «occhi irretorti», al centro dell'attenzione in un noto studio di Gilberto Lonardi²⁹. Ma su un simbolo salvifico così complesso si addensano altre suggestioni intertestuali. Fruttuoso si rivela indubbiamente il recupero della memoria dantesca. La fissità minerale dello sguardo femminile presuppone l'alterigia, l'algida inaccessibilità e il diniego amoroso della donna nell'esperienza delle 'petrose'. A tal proposito sarà utile ricordare l'*incipit* del sonetto, forse di Dante a Giovanni Quirini, che Montale legge nell'edizione delle *Rime* di Dante curata da Contini, e che gli ispirerà il *senhal* di Clizia: *Nulla mi parve mai più crudel cosa*. Ma bisogna prestare attenzione all'uso innovativo che Montale fa dei materiali della tradizione. In questo caso, come opportunamente fa notare Luperini, l'antico topos degli occhi «viene potentemente rinnovato con un riferimento bruciante all'attualità storica»³⁰.

Anche a prescindere dallo sguardo 'petroso' della donna, tante sono le scelte lessicali del finale della lirica che a diverso titolo si lasciano ricondurre alla memoria dantesca. Ce le ha indicate Luigi Surdich: «fioco»; «impaura»; «una luce / spettrale di nevaio»; «vince»³¹. Non sfugga inoltre l'atmosfera da ginestra leopardiana, per l'acquisizione di verità e di consapevolezza («Oggi so ciò che vuoi») e per la fermezza stoica dello sguardo femminile. Una riappropriazione montaliana della «renitenza al fato» sarebbe del resto in sintonia con l'epigrafe ai *Mottetti*, «Sobre el volcán la flor»», tratta da un poeta spagnolo, ma riecheggiante per l'appunto il poeta di Recanati³².

²⁸ Cfr. ROMANO LUPERINI, «*Nuove stanze*» e l'allegorismo umanistico di Montale, cit., pp. 169-170. Per la dialettica di interno-esterno nelle *Occasioni*, oltre a Luperini, si veda almeno ANGELO MARCHESE, *Visiting angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, Torino, SEI, 1977, pp. 83-125 (punto di partenza del discorso luperiniano) e ANGELO M. MANGINI, *Stanza della scrittura*, in *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di Gian Mario Anselmi e Gino Ruozi, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp. 348-349 (un'analisi, dal punto di vista che ci interessa, di *Notizie dall'Amiata*).

²⁹ GILBERTO LONARDI, *Gli occhi irretorti* (1987), in Id., *Alcibiade e il suo demone. Parabole del moderno tra D'Annunzio e Pirandello*, Verona, Essedue, 1988, pp. 9-36.

³⁰ ROMANO LUPERINI, *Modernismo e antimodernismo*, in Id., *Il dialogo e il conflitto*, cit., p. 32.

³¹ Cfr. LUIGI SURDICH, *Clizia dal '34 al '40*, in Id., *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, Genova, Il Melangolo, 1998, p. 76.

³² Per Luperini la «risentita lezione di resistenza e di stoicismo che a Montale proveniva proprio dall'ultimo Leopardi» si fa sentire già nel corso degli *Ossi di seppia*. Cfr. ROMANO LUPERINI, *Il Leopardi di Montale*, in Id., *Il dialogo e il conflitto*, cit., p. 133. Per Giachery nell'ultima strofa di *Nuove stanze* «non siamo poi troppo lontani dall'illuminismo eroico del Leopardi pugnacemente testamentario della *Ginestra*». Cfr. EMERICO GIACHERY, *Risonanze simboliche di «Nuove stanze»*, cit., p. 111.

È dato saperne di più sulla «sfinge delle *Nuove stanze*»³³, a patto che si dia nuovamente la parola a Montale. Nella già citata lettera a Contini, in relazione alle precedenti *Stanze*, il poeta definisce così le nuove: «Sono più fiorentine, più intarsiate, più dure»³⁴. L'interesse della nota è duplice: da un lato presuppone un'estetica materica, il gusto cioè della materia «lavorata e martellata»³⁵, dall'altro chiama in causa la durezza dello sguardo femminile nel verso finale. Ancora nella stessa lettera, a proposito della genesi della lirica, si legge: «[...] caduto in stato di trance (ciò che mi avviene di rado, perché di solito scrivo in condizioni di cinico autocontrollo) [...]». L'alternativa tra i due tipi di ispirazione sembra trovare un riscontro nella trama figurale e concettuale della lirica, nel senso che mentre lo «stato di trance» si addice al rito magico e all'«incantamento» dei primi versi, al fumo, alla reazione «stupefatta» degli alfieri e dei cavalli, il «cinico autocontrollo» è facilmente collegabile alla lucidità necessaria al giocatore di scacchi. Entro la condizione dell'«autocontrollo» va inquadrato lo stesso gesto agonistico su cui si chiude il componimento. Luigi Surdich ne ha parlato nei termini di una sfida formale contro il caos, di un atto di fiducia nella formalizzazione. Come dire che se il *primum* della poesia resta esistenziale e morale, non bisogna trascurarne l'istanza squisitamente letteraria, la «stretta solidarietà tra metrica e tematica» suggerita fin dal titolo. La fermezza intellettuale ed etica degli «occhi d'acciaio» è doppiata dalla decisione perentoria dello stile, dal rigore della sintassi ragionativa; il dato formale nel suo lucido razionalismo si pone come «correlativo adeguato al ruolo protagonista del personaggio femminile»³⁶.

Mi sia consentita ancora una postilla sul potere di resistenza e sulla vigile solitudine dei seguaci di Irma/Clizia («Ma resiste / e vince il premio della solitaria / veglia»: vv.28-30). Ha scritto giustamente Franco Croce:

[...] «resiste», se naturalmente non ha nessun diretto rapporto con la parola “resistenza” (che avrà – più tardi – tanta fortuna), ha con essa però un riconoscibile nesso, legata, come è, a un impegno saldissimo («occhi d'acciaio») di non lasciarsi accecare dalla malefica luce del totalitarismo trionfante.³⁷

³³ EUGENIO MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in Id., *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p. 568.

³⁴ *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, cit., p. 48.

³⁵ Nella genealogia del classicismo montaliano la poesia di Valéry occupa un posto importante. Nel 1935 Montale scrive che l'autore del *Cimitière marin* «ha potuto creare una sorta di poesia di secondo grado [...] che si salverà [...] per l'esigenza ch'essa include di considerare il poema come un'opera lavorata, martellata, da costruire». Cfr. EUGENIO MONTALE, «*Pièces sur l'art*» di Paul Valéry, in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1363 (corsivo nel testo). Per un commento a questa recensione montaliana si veda TIZIANA DE ROGATIS, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002, p. 85.

³⁶ LUIGI SURDICH, *Clizia dal '34 al '40*, cit., pp. 80-81. Anche per Lorenzo Mondo la «complessità del simbolo salvifico finale (occhi d'acciaio-specchio) può essere comprensiva d'una allusione alla Poesia, che già da ora rappresenterebbe l'unica difesa, l'unico specchio, che salvi dalle offese della storia». Cfr. LORENZO MONDO, *Montale commenta Montale*, cit., p. 125.

³⁷ FRANCO CROCE, *Storia della poesia di Eugenio Montale*, Genova, Costa & Nolan, 1991, p. 45.

Credo che si possa utilmente mettere a confronto la resistenza di *Nuove stanze* con la lezione che Sciascia ha saputo ricavare dall'illuministica favola calviniana del *Barone rampante* (1957):

«Il sonno della ragione genera mostri», scriveva Goya sotto una delle sue acqueforti: e Cosimo è come una sentinella della ragione, vigile e scattante contro tutti i mostri della natura e della storia³⁸.

Tenuto conto che le «porte» (v. 19) sono vegliate dalla donna e che la «solitaria /veglia» (vv. 29-30) è «forse anche “veglia d'arme”», «metafora cavalleresca»³⁹, è legittimo, prendendo spunto dal testo di Sciascia, assumere la figura femminile del finale di *Nuove stanze* come una sentinella della ragione che sfida e vince tutti i mostri della storia.

³⁸ LEONARDO SCIASCIA, [Recensione] a I. Calvino, *Il barone rampante*, Torino, Einaudi, 1957, da leggersi su «Il Ponte», XIII, n. 12, 1957, pp. 1880-1882.

³⁹ EMERICO GIACHERY, *Risonanze simboliche di «Nuove stanze»*, cit., p. 111.