



**HAL**  
open science

## ”Le revenant” di Montale, studio su una duplice assenza

Ilena Antici

► **To cite this version:**

Ilena Antici. ”Le revenant” di Montale, studio su una duplice assenza. Rivista on line di italianistica, 2008, III, pp.1-13. halshs-00975208

**HAL Id: halshs-00975208**

**<https://shs.hal.science/halshs-00975208>**

Submitted on 8 Apr 2014

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

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

## **Le revenant di Montale: studio su una duplice assenza**

di Ilena Antici

Se è vero che « ogni figura femminile nella poesia montaliana è la figura di un'assente, della quale urge evocare la presenza »<sup>1</sup>, non è certo possibile ripercorrere in poche pagine tutte le numerosissime variazioni su questo tema, d'altronde già al centro di altri prestigiosi studi e al quale abbiamo anche noi fornito in altra sede un modesto contributo.<sup>2</sup>

In questo studio ci soffermeremo perciò sulla dettagliata analisi di un singolo componimento di *Satura*, che ci pare non solo esemplare – proprio per i collegamenti che offre con tanti altri testi montaliani – ma soprattutto meritevole di un approfondimento specifico che non gli è stato finora consacrato. Lo rileggeremo, quindi, contravvenendo in parte ad una dichiarazione di Montale del 1971 – riportata da Maria Corti – nella quale il poeta ligure avvisava che proprio per questa quarta raccolta « sarebbe un errore leggere una sola poesia e cercare di anatomizzarla, perché c'è sempre un richiamo da un suono all'altro, da una poesia all'altra »<sup>3</sup>. Tuttavia, il testo *Le revenant*, pubblicato nell'ultima sezione *Satura II*, è in un certo senso un testo rappresentativo di buona parte di *Satura*, visto che « ben venti pezzi del futuro volume sono composti negli ultimi mesi del '68 e tra essi si rinvergono già le principali direzioni tematiche e stilistiche passabili di sviluppo in prosieguo di tempo.[...] *Le revenant* e *Gli ultimi spari* sono lì a tener ben saldo il filo della tematica coniugale »<sup>4</sup>. La data di composizione è accertata dalla « fotocopia di un dattiloscritto in pulito datato settembre 1968 »<sup>5</sup> che si trova tuttora conservata nel Fondo Manoscritti di Autori contemporanei dell'università di Pavia.<sup>6</sup>

Montale ha abituato il lettore a confrontarsi con l'apparizione di “una” singola musa in ogni testo, in cui di volta in volta irrompe con la sua potenza lontana monopolizzandone codici formali e contenuto: ma come reagire criticamente alla presenza contestuale di due figure femminili nella stessa

---

<sup>1</sup> Baldissoni Giusi, *Le muse di Montale, occasioni femminili nella poesia montaliana*, Bologna, Interlinea, 1996, p. 8.

<sup>2</sup> Nel nostro lavoro di tesi di laurea specialistica: Ilena Antici, *L'absence de la figure féminine dans la poésie de Eugenio Montale et de Paul Eluard*, Mémoire de Littérature Comparée sous la Direction de Mme Karen Haddad-Wotling et M Jean Michel Maulpoix, Université Paris X Nanterre, Giugno 2007.

<sup>3</sup> Corti Maria, *Il mio ricordo di Montale*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di Grignani e Luperini, Torino, Laterza, 1998, p. 3.

<sup>4</sup> Grignani Maria Antonietta, *Prologhi ed epiloghi sulla poesia di Eugenio Montale : con una prosa inedita*, Ravenna, Longo, 1987, p. 120.

<sup>5</sup> Nell'edizione critica (Gianfranco, Bettarini Rosanna, *L'opera in versi di Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1981) si riporta anche l'esistenza di un altro dattiloscritto nel Fascicolo Forti «con due date “.../VII/68” [data della prima stesura?] e sotto a lapis “IX/68” » ; tuttavia le varianti da noi analizzate si trovano nella fotocopia appartenente al Fondo Manoscritti di Autori Contemporanei dell'Istituto di Storia della lingua Italiana dell'Università di Pavia.

<sup>6</sup> Contini, Bettarini, *op. cit.*, p.1108.

poesia? È la domanda che ci propone la lettura critica di *Le revenant* che, per chiarezza espositiva e per comodità, riportiamo qui per intero :

.....  
quattro sillabe, il nome di un ignoto  
da te mai più incontrato e senza dubbio morto.  
Certamente un pittore; t'ha fatto anche la corte,  
lo ammettevi, ma appena: era timido.  
Se n'è parlato tra noi molti anni orsono; poi tu  
non c'eri più e ne ho scordato il nome.  
Ed ecco una rivista clandestina con volti  
e pitture di artisti 'stroncati in boccio'  
ai primi del 900. E c'è un suo quadro  
orrendo, ma chi può dirlo? domani sarà un capodopera.  
Sei stata forse la sua Clizia senza  
saperlo. La notizia non mi rallegra.  
Mi chiedo perché i fili di due rocchetti  
si sono tanto imbrogliati; e se non sia quel fantasma  
l'autentico smarrito e il suo facsimile io. <sup>7</sup>

Le due figure forse più importanti dell'attività poetica di Montale sono qui evocate insieme, condizione che si verifica di rado<sup>8</sup> e che attira perciò l'attenzione sull'incontro di due *donne* molto diverse.

La prima figura femminile si identifica nel *tu* che percorre tutta l'opera di *Satura*: si tratta di Mosca, all'anagrafe Drusilla Tanzi, compagna di vita e infine unica moglie di Montale. La certezza del riferimento a Mosca viene dall'appartenenza del testo alla quarta raccolta che appunto si apre con gli *Xenia* (poesie del lutto a lei dedicate) e prosegue, quasi ininterrottamente, il confortante e doloroso dialogo con l'ombra di lei, scomparsa nel 1963. Come in molti *Xenia*, anche qui Montale si rivolge alla moglie con quel « da te » del

---

<sup>7</sup> Montale, Eugenio, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 348. L'opera sarà d'ora in poi così indicata in nota : MONTALE.

<sup>8</sup>A detta del poeta, le due presenze si incrociano solo in *Ballata scritta in una clinica*, unica lirica scritta per Mosca quando questa era ancora viva, nella sezione *Dopo* di *La bufera e altro*, Montale, p. 217. «Nella famosa strofa centrale (*centrale*, importante sottolinearlo) [...] fa capolino Irma col suo "orgoglio" e, in scorcio, l'episodio privato che unì in un'unica vicenda Irma a Drusilla» (De Caro Paolo, *Journey to Irma, un'approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale*, Foggia, De Meo Stampatore, 1999, *op. cit.*, p.198). I simboli che evocano la presenza di Clizia sono ravvisabili in questi versi: « ma il Dio che colora / di fuoco i gigli del fosso». Resta enigmatico a nostro avviso anche il doppio testo di *Botta e Risposta I*, nella quale ad un accenno a Clizia in terza persona (« il microfilm/ d'un sonetto eufuista scivolato/ dalle dita di Clizia addormentata ») segue un *tutoiement* che potrebbe forse riguardare Mosca (« penso / che forse non mi leggi più »).

secondo verso che introduce l'interlocutrice fondamentale. Nell'ordine macrotestuale della raccolta, questo testo è preceduto da *Gli ultimi spari*, di cui il primo verso ne evocava il nomignolo (« Moscerino, moschina erano nomi... »). La seconda figura femminile di *Le revenant* non ha bisogno di presentazioni, ed è d'altronde esplicitamente nominata: si tratta del celebre personaggio di Clizia, *senhal* mitologico dietro il quale si cela l'identità della donna americana Irma Brandeis, con la quale Montale condivise per alcuni anni un intenso legame, in gran parte a distanza, e che alimentò una vastissima parte della sua ispirazione poetica.

La prima è la moglie scomparsa, dunque, e la seconda la musa lontana. Entrambe irrevocabilmente assenti, entrambe perdute. Due figure unite in una sola lirica che ne sottolinea, al contrario, le differenze.

La comprensione di questo testo è facilitata dal percorso della logica montaliana, logica rigorosa e universale, che discute da un punto noto del reale per approdare all'incerto esistenziale della propria identità. Come già notava Pasolini a proposito della *Bufera*, « facile è fare l'analisi della situazione tipica della poesia montaliana [...]. La situazione, o composizione di tempo e luogo, consiste in un elenco iniziale di fenomeni ispiratori. [...] All'elenco succede la vera e propria assunzione sul piano simbolico di quei dati occasionali: il loro disfacimento nei dati metafisici »<sup>9</sup>. *Le revenant* segue alla lettera tale schema: qui l'anello di congiunzione tra l'elenco e la metafisica - il motivo cioè per cui tale "disfacimento" avviene - è proprio la pronuncia di un nome, che va ad inserirsi nell'elenco di "cose" e irrimediabilmente le modifica. L'apparizione di Clizia produce una trasformazione del linguaggio così come dell'idea, e l'attenzione portata inizialmente sulla prima figura si sposta bruscamente sull'altra donna, in modo tale che tutta la riflessione poetica ne risulti decentrata.

L'intero componimento potrebbe quasi leggersi come una concatenazione di tre segni d'interpunzione; prima, i *puntini di sospensione* segnalati anche tipograficamente che introducono il testo e preannunciano la ricerca di definizioni lessicali più precise. Poi una sorta di *esclamazione* sottintesa, stupore del poeta di fronte all'occasione reale: ci si immagina bene il settantenne Montale in pantofole dentro la casa a Milano – poeta che tanto somiglia al personaggio descritto nel racconto omaggio di Antonio Tabacchi – mentre sfoglia distratto una rivista e dentro un'immagine ritrova un suo ricordo di giovinezza. Infine, la lirica si chiude su un *punto interrogativo* non palesato ma suggerito dalla domanda finale in forma indiretta.

*Le revenant* è un testo di chiaro andamento narrativo, come fu tipico della produzione tarda di Montale. Esso si sviluppa come un discorso in prosa dove, per flash-back sovrapposti e relativi commenti, compaiono a mano a mano diversi personaggi, l'ultimo dei quali è lo specchio dell'io. L'aspetto più

---

<sup>9</sup> Pasolini Pierpaolo, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, p. 322.

interessante è dunque proprio la simultanea presenza, nonché quasi paritaria importanza, attribuita alle quattro figure.

### UN FLASH-BACK: vv 0-4.

Questa numerazione atipica dei versi (vv 0-4) è autorizzata da Contini, che considera come v.1 il primo verso fatto di elementi lessicali. I puntini di sospensione, che in altri testi montaliani sono intervalli tra le parole, indicano qui nel v.0 l'esistenza di un precedente narrativo. Di tale antefatto non dichiarato viene suggerita l'importanza: c'è tutto un *prima* che si è già svolto, ognuno dei puntini stampati sembra rappresentare un ricordo, un dettaglio della vita comune con Mosca, un vuoto non riempito nel presente.

Immediatamente dopo, le parole fanno apparire il primo personaggio, caratterizzato dall'anonimato: secondo Montale « da ragazzina, la Mosca aveva conosciuto un pittore che le aveva fatto la corte ed era scomparso »<sup>10</sup>. Non si tratta di un *nome* sconosciuto, dunque, ma di un nome che non è associato a nessun *volto* conosciuto. Questo è il personaggio che dà il titolo al testo, titolo scelto dal repertorio della lingua francese grazie al suo duplice significato: *revenant* può essere inteso infatti come participio presente del verbo *revenir*, cioè 'tornare', e può indicare familiarmente « une personne qui revient (après une longue absence) » ma nell'uso comune è un sostantivo sinonimo di « fantôme, spectre », secondo il dizionario di lingua francese di riferimento, *Le Grand Robert*. Siamo quindi di fronte a *qualcuno che ritorna*, ma anche a una delle tante forme di *ombra* care a Montale.

Nei quattro versi che seguono, dove al solenne endecasillabo d'entrata seguono due doppi-settenari che si richiudono su un altro endecasillabo, si prepara il ritratto di questo *revenant*: un estraneo, significativamente dal nome di « quattro sillabe » (stesso numero di quelle del titolo), una persona « senza dubbio » scomparsa. Si parla anche del rapporto che intercorreva tra lui e Mosca: un corteggiamento lieve, un pittore che la giovane Drusilla non aveva più visto. Ecco il primo indizio di una simmetria probabile tra questo rapporto e quello che legava Montale a Clizia: i due non si sono più incontrati, e sappiamo che il poeta ligure non aveva più rivisto Clizia dopo il 1936. Una coppia di “ombre” controbilancia allora la coppia dei “vivi” separati, Eugenio e Irma.

Come ha osservato Stefano Agosti a proposito di molti *Xenia*, anche nella prima quartina di questo testo abbondano le sonorità in T unite al suono R : come nello *Xenion I, 8* « che fornisce la più probante dimostrazione dell'attività supplementare del significante [...] tramite il quale è ora sillabato il *pronome*

<sup>10</sup> Greco Lorenzo, *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche Editrice, p. 63.

dell'amata, il 'tu', integralmente o nelle sue variazioni fonico-morfologiche »<sup>11</sup>, anche in questo caso la riproduzione del suono T ristabilisce un « colloquio » e detta, almeno per tutta la prima parte del testo, una precisa scansione ritmica e di senso. La certezza dei fatti (e quindi dell'esistenza) è sottolineata da ben tre espressioni di conferma: « senza dubbio », « certamente » e infine « lo ammettevi », in cui le parole del tu risuonano di realtà. Questa certezza è rassicurante anche se spiacevole, come suggerisce il termine « morto » posto in macabra assonanza finale con « corte » e che lega ulteriormente i destini delle due ombre morte. La gelosia postuma sarà solo lievemente alleggerita da una constatazione memoriale sul carattere del corteggiatore : « ma appena: era timido ».

### L'UNITÀ DI COPPIA: vv 5-6

I versi 5-6 meritano una parentesi a sé stante poiché introducono un elemento originale per Montale: si tratta del *noi* inteso come referente di una realtà duale vissuta e ammessa, un *noi* che in questa forma compare per la prima volta in *Xenia*, dove assume il valore nuovo di "realtà". Ciò che esiste si è consumato in quel noi reciproco ed esperienziale, il reale rimane ancorato a questo nucleo del noi che si immagina sopravvivere persino all'irrompere della morte. Grazie alla parola, segno di Mosca viva, si recupera l'unità perduta: « Se n'è parlato tra noi » è un verso che insiste sull'importanza del rapporto verbale con la moglie, unica traccia di un tempo ormai finito. La memoria e la parola di Mosca sono qui in correlazione come accade di frequente nella lirica "colloquiale" a lei dedicata che spesso si fa continuazione di un dialogo impossibile con l'aldilà<sup>12</sup>.

In questo distico, chiuso su sé stesso quasi fosse un'allegoria della chiusura di questa coppia, un'intimità persistente è evocata e ripresa, accentuata e infine ribaltata. La fine del v.6 si spezza sull'ultima sillaba accentata: « poi tu », che per la sua posizione di *enjambement* crea un pregnante effetto di attesa ed è posizionato in rima interna con il primo emistichio del verso seguente: « non c'eri più ». Da questi termini secchi si rammenta la scomparsa di Mosca, che significa la definitiva conclusione di una comunicazione e la conseguente perdita di una parte di memoria. Come in tutte le altre liriche per Mosca morta, « il misto di tenerezza e d'ironia », conferisce anche a questa poesia « un accento che non è di poesie d'amore. Vi domina il senso di solitudine confortato

<sup>11</sup> Riportiamo qui la convincente trascrizione di Agosti dello *Xenion I*, 8 : « Mi abiTUerò a senTirTI o a decifrarTI / nel TIcheTTIo della TElescrivenTE », Agosti Stefano, *Forme trans-comunicative in Xenia*, in *Il testo poetico, teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972, pp. 206-207.

<sup>12</sup> Sono esempio dell'importanza del legame "verbale" con Mosca versi come questi : « La tua parola così stenta e imprudente / resta la sola di cui mi appago », in *Xenia I*, MONTALE, p. 296.

e reso più malinconico dal ritorno dei ricordi »<sup>13</sup>. Se « conoscere, nel mondo montaliano, è sempre un riconoscere »<sup>14</sup>, è perché nel recupero memoriale non si trova solo un'espressione del mondo ma soprattutto una sua comprensione. Con la scomparsa di Mosca e dei ricordi che la riguardano verrà meno perciò anche la garanzia del mondo che, appunto, la *riguardava* e che lei sola poteva vedere con le sue *vere pupille*.

Il *nome* dello sconosciuto pittore, ripetuto come eco del primo verso, viene perciò dimenticato dal soggetto-poeta, che a partire da questo verso entra in scena. Nella prima parte del testo, l'*io* lirico era solo intuibile come voce narrante e interlocutore, necessario quanto secondario, del *tu* assente con cui dialogava; ponendosi come parte attiva dell'azione (*ho scordato*) l'*io* si rivela adesso vero protagonista del componimento.

### L'OCCASIONE DEL RITORNO: vv 7-10

I versi della parte centrale ripetono l'alternanza di un doppio settenario e di un endecasillabo per poi scivolare in due versi fuori misura, due lunghe righe discorsive che ospitano uno sguardo storico, corrosivo. La congiunzione « ed » dell'attacco introduce l'*occasione* letterale, lo spunto dell'esperienza che ha innescato un ritorno alla memoria e che ora evolverà verso una conclusione riflessiva. Come sempre, l'*occasione* è il ritrovamento casuale di un oggetto, qui la *rivista clandestina* indicata dallo stesso Montale come « la *Liguria Illustrata*, una rivista turistica »<sup>15</sup>.

Montale rivede in fotografia dei volti, tra questi forse anche quello del pittore sconosciuto, e poi foto di quadri d'inizio '900. Tra questi vede un "suo" quadro, e il possessivo basta ormai a sostituire e richiamare il personaggio già noto, il corteggiatore misterioso. La critica estetica, ironica e sarcastica, si limita nell'aggettivo *orrendo* seguito da una domanda ancora più marcatamente retorica: « ma chi può dirlo? ». Interrogativo diretto che esula dalle righe del testo, esso sembra rivolgersi impersonalmente a chiunque e risalta come unica nota generica in un testo dalla forte valenza soggettiva e autobiografica. Risponde a tale domanda una supposizione lasciata *ai posteri*, invitati a vivere quel domani al quale il poeta non s'immagina più di poter partecipare.

È opportuno aprire qui una breve annotazione linguistica, suggerita dalla specificità di due espressioni usate da Montale che potrebbero rinviare ad una lingua diversa dall'italiano. La prima strana espressione è 'stroncati in boccio' inserita tra apici, che non è accertata come locuzione dal GRADIT – che riporta

<sup>13</sup> Bonora Ettore, *Poesie d'amore di Montale*, in *Montale e altro novecento*, Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore, 1989, p. 37.

<sup>14</sup> Isella Dante nel suo commento a *La canna che dispiuma...*, in *Le occasioni di Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1996, p. 121.

<sup>15</sup> Greco, *op. cit.*, p. 63.

però alla voce « stroncare » il senso figurato di « criticare in modo violento e radicale », lo stesso significato che prenderebbe nella poesia di Montale. L'aggiunta della precisazione « in boccio » è esatta, dato il senso figurato di « persona o qualità: che deve ancora svilupparsi, manifestarsi appieno » come conferma il GRADIT. Ma la combinazione che dà vita al sintagma montaliano *stroncare in boccio* non è preesistente né accertata da alcuno dei dizionari consultati: che sia un calco da lingua francese o forse da un dialetto lombardo ?

La seconda espressione è *capodopera*, attestato in Basso Uso dal 1729 dal francese « *chef-d'oeuvre*, sec. XIII » secondo il GRADIT. *Chef d'oeuvre* è infatti ancora oggi il vocabolo francese equivalente al lemma italiano *capolavoro*: perché Montale avrebbe scelto questo termine dall'accento francese? Come nel primo caso, la scelta linguistica e la sua trascrizione sono innovative: nel LIZ si trovano vari antecedenti, da Vico e Leopardi fino al novecentesco Nievo, ma sempre nella forma separata “capo d'opera”.

Il sapore francese dato dal titolo trova in queste insolite espressioni una sua probabile eco, tanto da farci ipotizzare l'eventuale nazionalità francese del pittore in questione, la cui identità resta ignota persino ai più acuti indagatori della biografia di Montale, come lo stesso Franco Contorbia che mi ha confessato di esserci già posto la questione ma di non aver reperito nessuna attribuzione.<sup>16</sup> O forse il pittore aveva qualche legame con Parigi, cosa che non stupirebbe considerata l'importanza di questa capitale europea come centro delle arti nuove e della libertà creativa in quei “primi” decenni del ventesimo secolo cui Montale si riferisce.

## IL CLIC POETICO: vv 11-12

Questa coppia di versi costituisce il cuore della lirica, il punto in cui il tessuto poetico su cui si stava camminando incontra un'improvvisa crepatura: viene nominata Clizia, balzata alla mente del poeta in modo distratto, involontariamente come sempre accade nelle epifanie e per cause estranee, esterne alla ricordanza logica. Questo verso 11 rimbomba della presenza di Clizia, tutte le parole contengono i *suoi* suoni : l'abbondanza delle “s” e delle “z” moltiplicate regalano al verso un lungo sibilo che allunga il pensiero di lei fino al verso seguente, che chiude la “notizia” su una più rumorosa “r”. La certezza che sembrava ineluttabile nella prima metà della poesia, cioè la conferma esistenziale fornita dagli oggetti e dalle situazioni tangibili, si avvia progressivamente verso una caduta delle certezze, in uno sprofondamento

---

<sup>16</sup> Ringrazio per la sua disponibilità nel rispondere alle mie curiosità il professor Franco Contorbia, che ho avuto occasione di conoscere proprio all'inizio del mio percorso di studiosa montaliana, durante una giornata di studi genovese : *Montale dopo Montale, Persistenze e discontinuità nella tradizione a 50 anni da La bufera*, a cura di Ugo Fracassa, 3 dicembre 2007, Genova, Biblioteca Berio.



congetturale aperto dal (e al) dubbio: « Sei stata forse » deve leggersi infatti come ipotesi prima ancora che come domanda retorica.

L'io lirico rivolge al tu un'osservazione pronunciabile solo nel periodo *in morte* di Mosca e che mai avrebbe potuto sottoporgli la Mosca vivente, date le note storie di gelosie. Si tratta perciò di un'apparizione di Clizia, ricorrente in molte altre liriche di *Satura*, che però viene qui accostata in modo inaudito al dialogo tra Eugenio e Mosca. La vera novità vive tutta nel possessivo che precede il nome, quel *sua* che accompagna Clizia. La definizione di Clizia travalica in questo caso ogni precedente significato, inventando per questo un'eccezionale *hapax* della produzione montaliana nella formula « la sua Clizia ». In questo modo, da un lato il nome proprio viene declassato a nome comune - trattato con tanto di articolo determinativo pur mantenendo la maiuscola iniziale - e contestualmente viene innalzato a iperonimo, diventa un nome allargato che abbraccia e include un altro caso analogo.

L'ipotesi è ora che la sua |mosca| sia stata una |clizia| per qualcun altro, e che dunque ad ogni uomo-artista possa essere assegnata una musa, con la quale si corrisponde attraverso la lontananza feconda dell'arte.

L'*enjambement* lascia isolato il termine *senza* su cui si chiude un perfetto endecasillabo: sembra si tratti di un *senza* assoluto. Per un attimo, prima che lo sguardo arrivi al verso seguente, questa privazione non ha bisogno di nessun referente, si staglia come valore totalizzante, prima dell'inesco verbale « saperlo » che completa e definisce il *rejet* della mancanza. Il sintagma « senza / saperlo » è inoltre riassuntivo di un concetto caratteristico di molte delle visioni cliziesche. Ninfa-girasole, donna-angelo oppure « messaggera accigliata » dell'amore, Clizia è sempre *ignara* della propria « mutazione » e del ruolo salvifico che il poeta le va progressivamente assegnando. A esempio delle numerose citazioni in proposito, basterà ricordare i versi di *Giglio Rosso*, dedicato a Clizia e al « soggiorno fiorentino di Lei ventenne (ne è simbolo il giglio rosso, l'insegna della città) »<sup>17</sup> :

e il trapianto felice al nuovo sole  
te inconscia si compì);<sup>18</sup>

Si nota qui che la trasformazione in girasole avviene indipendentemente da Clizia, e l'inconsapevolezza della donna è addirittura essenziale alla manifestazione del suo potenziale salvifico. La “missione” di Clizia, precisata in *Iride*, la tiene lontana dall'amato a patto che lei non conosca le evoluzioni cui è soggetta. Ogni |clizia| sublimata abiterà allora un piano “altro” da quello dell'uomo che la ama, che la desidera. Per questo motivo, anche la nuova

<sup>17</sup> Isella Dante, *Finisterre (versi del 1940-42) di Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 2003, p. 29.

<sup>18</sup> Nella sezione *Finisterre* di *Satura*, MONTALE, p. 205.

Mosca-Clizia altrui sarebbe stata ignara della posizione che pure ricopriva nell'immaginario del suo eventuale fedele innamorato, *smarrito* proprio come il Nestoriano. L'accezione *smarrito* dei versi finali, che qui Montale autocommenta in glossa « da te che sei morta »<sup>19</sup> riferendola quindi alla scomparsa di Mosca, è cara a Montale già da tempo: nelle *Occasioni* era infatti « il segno smarrito / il pegno solo »<sup>20</sup> ricevuto dalla salvifica Clizia. Ma ancora più significativo è il « Nestoriano smarrito »<sup>21</sup> della *Buferà*, dove colui che riconosce i segni della propria divinità incarnata non riesce comunque a raggiungerla. Unico uomo ancora capace di un senso religioso, il nestoriano fedele è condannato a restare insoddisfatto nella sua ricerca. Si tratta infatti di quella venerazione, di quell'amore che « per Montale è insieme umano e metafisico »<sup>22</sup> all'interno di un rapporto che grazie alla *absentia* contiene un potenziale trascendentale e cognitivo.

La frase si chiude su un punto che inserisce una pausa fortissima in mezzo al verso, come se la penna restasse a mezz'aria prima di constatare l'effetto della *nouvelle*: « La notizia non mi rallegra. », frase seguita da un perentorio punto. La litote rinforza qui il senso di tristezza e conferisce a quest'ultima una nota ironica: il dolore non è portato dalla notizia che riguarda "altri", nello specifico il destino del *revenant*, ma è dovuto a quello che si dirà nei tre versi successivi, dove l'*io* lirico interiorizzerà la situazione esterna proiettandola su di sé.

A quest'altezza si colloca la prima delle due uniche varianti<sup>23</sup> che meritano di essere analizzate in questo studio, dato il loro valore semantico e la testimonianza di un lavoro interno che richiama corrispondenze con testi, vocaboli e giochi antecedenti. La correzione della prima scelta « scoperta » con la lezione definitiva « notizia » conferma il passaggio da una parola tipica degli *Ossi* - e di un Montale appunto *scopritore* - ad un vocabolo preferito dal più mondano, giornalistico Montale della produzione post-guerra. Si rileggano i versi celebri de *I Limoni*:

talora ci si aspetta  
di scoprire uno sbaglio di Natura <sup>24</sup>.

A quel tempo la scoperta fu quella dello *sbaglio*, parola che a sua volta sostituì la precedente lezione *segreto*<sup>25</sup>: tra questi due termini, per lui quasi

<sup>19</sup> Greco, *op. cit.*, p. 63.

<sup>20</sup> Nella sezione *Mottetti* di *Le occasioni*, MONTALE, p. 139.

<sup>21</sup> Nella sezione *Silvae* di *La bufera e altro*, MONTALE, p. 247. Il Nestorianesimo, dell'eretico Nestorio del IV secolo d.c, è una dottrina che riconosceva la possibilità della divinità incarnata in alcuni esseri umani (Gesù, ma per Montale Clizia).

<sup>22</sup> Debenedetti Giacomo, *Poesia italiana del Novecento, quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1974, p. 44.

<sup>23</sup> Per le altre varianti di questo testo cfr. l'edizione Contini, Bettarini, *op. cit.*, p. 1003.

<sup>24</sup> Nella sezione *Movimenti* di *Ossi di Seppia*, MONTALE, p. 11.

<sup>25</sup> Variante riportata su «un manoscritto datato nov. 922», in Contini, Bettarini, *op. cit.*, p. 863.

sinonimi, il giovane Montale scelse finalmente un'accezione personale dal sapore negativo perché « dev'essere uno sbaglio di Natura a metterci nel mezzo di una verità »<sup>26</sup> La diversità tra l'epoca degli *Ossi* e quella di *Satura* sta nel cambiamento di prospettiva che porta gradualmente dalla *scoperta* alla *notizia*, vocabolo che comparirà sempre più spesso da *Satura* in poi – soprattutto in *Altri versi* – e sempre nel suo senso per così dire giornalistico<sup>27</sup>. Questo avviene perché il tardo Montale di *Satura* non scopre proprio niente di nuovo, e non riceve né manda più notizie intime di sé, come ancora avveniva in *Notizie dall'Amiata*, unico testo delle *Occasioni* in cui compaia questo termine. Se qui la notizia di questa ipotetica corrispondenza di esperienze si fa sconvolgente è perché adesso l'anziano poeta Montale che riceve ormai quasi esclusivamente notizie di morti e « false notizie », ha invece ricevuto stavolta dal silenzio delle proprie introspezioni la notizia di una consapevolezza, la verifica di qualcosa che da sempre sospettava: cioè il *non* esistere. E lo sbaglio degli *Ossi*, dunque, il segreto dell'uomo « che si volta » a vedere il nulla, è un errore che qui diventa presa di coscienza. Adesso non è nient'altro che una notizia interiore, una dolorosa ma rassicurante coscienza alla quale l'*io* montaliano arriva attraverso la proiezione di sé stesso su un'esperienza altrui.

## LA CHIUSURA SULL'IO: vv 13-15

I tre versi di chiusura sono in effetti una domanda, un'apertura disillusa sull'irrisolto. L'interrogativa indiretta « mi chiedo » presa dal linguaggio parlato aspirerebbe per sua natura ad una semplice spiegazione causale, ma i « fili » sono metafora di due vite, due percorsi continui e mobili, due concetti che l'*io* riduce a cose nel tentativo di capirli ma che nonostante la semplificazione rimangono incomprensibili.

Eppure questi « due rocchetti » conservano la loro ambiguità. Se l'autobiografismo del tardo stile montaliano non lascia dubbi sull'identità di almeno uno dei due rocchetti, cioè sé stesso, rimane aperta l'interpretazione del secondo rocchetto, lì dove il gioco delle coppie si incrocia. Dall'analisi di un'altra variante di stesura, risulta evidente l'ambiguità voluta da Montale sui modi verbali. Montale preferì, infatti, l'indicativo presente *sono* al congiuntivo presente *siano* della prima versione, un indicativo che definisce il reale, il fattuale e non il potenziale. I due fili si sono effettivamente incrociati, sembra dire l'*io*, anche se lo hanno fatto erroneamente: è dunque probabile che il secondo rocchetto sia la personificazione della compagna di vita Mosca, la donna che il destino (sbagliato) mise accanto al poeta. In secondo luogo, il

<sup>26</sup> Debenedetti, *op. cit.*, p. 37.

<sup>27</sup> Cfr Savoca Giuseppe, *Concordanze di tutte le poesie di Eugenio Montale*, Firenze, Olschki, 1987, II Voll, p. 472.

participio « imbrogliato », verbo che nella sua forma intransitiva significa appunto “intrecciarsi”, rinvia d'altronde secondo il *DEVOTO-OLI* al senso di “raggirare, ingannare” e a quello figurato di “complicare”. La confusione dei fili incarna perciò sempre più l'inganno di scelte sbagliate.

Dopo una pausa debole ma insolita, segnata dal punto e virgola, il discorso montaliano continua con la congiunzione « e » che recupera senza ripeterla la preposizione principale « mi chiedo ». La seconda subordinata contiene però una mutazione del modo verbale, sostituito qui da un più corretto congiuntivo negativo « se non sia ». Tutto il testo lirico confluisce allora in un periodo ipotetico dell'irrealtà che evidenzia un sospetto di incertezza. Questa seconda domanda, non più causale ma esistenziale, non ha nessuna possibilità di soluzione nel mondo contingente. Quel fantasma, uomo probabilmente morto ma in qualche modo figurazione del poeta, quel fantasma della terra e della mente potrebbe farsi sostituito maldestro di un *io* che aveva già detto di sé: « Non sono mai stato certo di essere al mondo »<sup>28</sup>.

L'ultimo verso è un perfetto doppio settenario, dove una sorta di chiasmo fissa la contrapposizione dei due personaggi maschili, posti ai due estremi della frase : « quel fantasma » e poi « io ». Persino la disposizione degli attributi corrispondenti è incrociata in una forma di chiasmo, poiché a livello semantico l'aggettivo « autentico » dovrebbe riferirsi al pronome *io* mentre « smarrito » completerebbe l'imitativo *facsimile*. Ma ormai la sovrapposizione tra l'*io* e il *lui* è completa : lo smarrimento dovuto alla morte di Mosca non è più legittimo per l'*io lirico* mentre invece lo è – o almeno lo dovrebbe essere – per l'altro, che ha vissuto tutta la vita senza la *sua* donna.

In *Le revenant*, smarrito è colui che ha intravisto e forse riconosciuto la sua |clizia| e a cui tale figura è stata sottratta da un falso smarrito, un banale duplicato. Nel mettersi in questione, il dubbio di Montale attende al suo punto massimo, quando egli ipotizza sé stesso come possibile e verosimile clone di un originale sconosciuto. Il termine *facsimile* attinto direttamente dalla lingua tecnica del mondo delle riproduzioni e modernizzazioni degli anni '60 in cui Montale lavorava e viveva fornisce all'*io* una definizione plausibile della materia che compone il sé.

Il testo termina significativamente sul pronome soggetto *io*, indiscusso protagonista dell'intera lirica in contrasta con l'*incipit* che sembrava dedicato all'*altro*. L'*io* è perduto, inesistente, naufraga nell'infondatezza senza più alcun appiglio. Gli altri resistono, perché hanno già oltrepassata la realtà, perché sono lontanissimi o inarrivabili come lo era Clizia. È il poeta l'unico sopravvissuto, l'unico testimone dell'intreccio di quei due o quattro fili, voce cosciente del garbuglio di vite eppure persona impotente di fronte al destino ricolmo di

---

<sup>28</sup> Nella sezione *Xenia II* di *Satura*, MONTALE, p. 311.

un'altra « inesistenza », quella di Clizia<sup>29</sup>. Essere esistito al posto sbagliato equivale al non essere esistito affatto.

I quindici versi di descrizione reale e di riflessione metafisica si chiudono sull'io, assurda unica certezza dell'esistere « dans un monde frappé d'inexistence »<sup>30</sup>. La poetica dell'ultimo Montale si caratterizza proprio per questo ripiegamento su occasioni sempre più private e sempre più esplicitamente autobiografiche. Ad una trama narrativa « vera » si ispira anche questa poesia, data l'esistenza biografica delle quattro persone raffigurate, tutte riconoscibili e tutte coinvolte nelle vicende sentimentali di Montale. La realtà è il materiale poetico, come lo stesso Montale affermava a proposito della propria « autobiografia poetica »: « Io parto sempre dal vero, non so inventare nulla »<sup>31</sup>. Dall'analisi di questo *io* che il poeta osserva e conosce come in uno specchio, nasce la convinzione di un'incertezza universalizzata che è anche paradossalmente, l'unica certezza. Dove la verità non è altro che la conoscenza, di sé e della propria individualità, i dubbi montaliani si inseguono nelle pagine trovando risposte solo nell'enunciazione liberatoria delle domande. L'angolatura originale della duplice presenza-assenza femminile consente a *Le revenant* di riprendere una riflessione sull'inesistenza, che è uno degli assi portanti della quarta raccolta montaliana.

Eppure in *Le revenant* si scorge persino un secondo tema, minore, ma che secondo noi attraversa in filigrana tutta *Satura*: si tratta del rapporto imperfetto con Mosca, su cui Montale scrisse:

noi siamo due prove,  
due bozze scorrette che il Proto  
non degnò d'uno sguardo<sup>32</sup>

Questa relazione ingiusta e talvolta punitiva nei confronti dell'uomo Montale, fu nello stesso tempo un errore e l'unica risorsa di certezze esistenziali:

[...] Fu un errore conoscersi,  
un errore che tento di ripetere  
perché solo il farnetico è certezza.<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> *Ex voto* nella sezione *Satura II* di *Satura*, probabilmente dedicata a Clizia, « Ignoro / se la mia inesistenza appaga il tuo destino, / se la tua colma il mio che ne trabocca », MONTALE, p. 388.

<sup>30</sup> Contini Gianfranco, *Una lunga fedeltà*, Torino, Einaudi, 1974, p. 65.

<sup>31</sup> Rebay Luciano, *Sull'autobiografismo di Montale*, in « Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del novecento », Firenze, Olschki editore, 1973, p. 73.

<sup>32</sup> Questi versi sono preceduti da « Un tempo, tu lo sai, dissi alla donna miope / che portava il mio nome e ancora lo porta dov'è » in *Botta e risposta*, nella sezione *Satura II* di *Satura*, MONTALE, p. 355.

<sup>33</sup> *Pasqua senza week-end*, nella sezione *Satura II* di *Satura*, MONTALE, p. 385

Quello tra Montale e la Mosca fu un rapporto concreto e ironico, che soddisfò probabilmente il livello pratico della vita (di coppia) anche se mai bastò alla presa di coscienza profonda di una vita vissuta.

In *Le revenant*, dunque, i fili si intersecano e si annodano nell'attimo in cui l'*io* di Montale, uomo e poeta, distoglie lo sguardo da sé e si osserva essere, attraverso il rimando di specchi immaginari. Argomento fondante di tutta la sua poetica, questo gioco di riflessi sembra collegarsi per contrasto al pensiero di Rimbaud secondo cui « je est un autre ». Nella poetica montaliana, al contrario, sono i tanti "altri" che si rivelano infine essere egocentricamente sempre lo stesso, come in una proiezione infinita di sé. D'altronde, è questo l'avvertimento che Montale lasciava ai critici proprio nell'apertura di *Satura*:

*Senza questa mia colpa avrebbero saputo  
che in me i tanti sono uno anche se appaiono  
moltiplicati dagli specchi.*<sup>34</sup>

La sorpresa di questa lettura di *Le revenant* è l'indiscutibile diversità delle due donne che ridimensiona, almeno per questo caso, la teoria di un'eventuale « intercambiabilità della assente-presente »<sup>35</sup>. Qui non c'è nessun segno di reversibilità tra l'una e l'altra, e le due figure coabitano nella creazione poetica proprio per il gioco di una proiezione che non le sovrappone mai. Le loro presenze-assenze rimangono ben distinte, si incrociano nella stessa vita (quella dell'*io*) nella stessa poesia riflettendosi una sull'altra senza coincidere.

Mosca è situata in un *oltretempo*, un tempo dopo la morte, perché dopo che lei non c'è "più" rimane viva nella memoria. La dimensione propria a Clizia, figura che Montale stesso definì « donna o nube, angelo o procellaria »<sup>36</sup>, sembrerebbe invece essere quella di un *oltrespazio*, un universo simbolico di cui lei è illustrazione costante. *Le revenant* ci testimonia che Clizia è ancora, pure all'interno di questo quarto « libro cerniera tra il vecchio e il nuovo, cresciuto tra contraddizioni e slittamenti progettuali »<sup>37</sup>, il simbolo che da inizio alle miracolose epifanie cognitive. Clizia è un'immagine pronta, disposta a riemergere ogni volta che l'*io* si china a cercare nelle cose e negli istanti la traccia della verità di se stesso.

---

<sup>34</sup> *IL TU* in *Satura*, Montale, p. 283.

<sup>35</sup> Cfr. le recensioni critiche di Corti, Maria, *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1977 o anche di Avalle, D'arco Silvio, "*Gli orecchini*" di Montale, Milano, Feltrinelli, 1965.

<sup>36</sup> Sono le parole rilasciate da Montale nella sue *Intenzioni (intervista immaginaria)*, in « La rassegna d'Italia », I, 1946, p. 84.

<sup>37</sup> Grigani, *Prologhi ed epiloghi*, op. cit., p. 8.