

EUGENIO MONTALE

LA BUFERA E ALTRO

A cura di Ida Campeggiani e Niccolò Scaffai

Con un saggio di Guido Mazzoni
e scritti di Gianfranco Contini e Franco Fortini

MONDADORI

Introduzione

1. La storia del libro

La bufera e altro, terza raccolta poetica di Montale dopo *Ossi di seppia* e *Le occasioni*, viene pubblicata a Venezia nel 1956 dall'editore Neri Pozza, che ne stampa mille esemplari. L'anno dopo esce anche la prima edizione di Mondadori.

La storia del libro comincia però negli anni Quaranta ed è almeno in parte ricostruibile in base ai documenti (lettere, indici, abbozzi) a disposizione. La prima tappa è la pubblicazione, nel 1943, di *Finisterre*, una *plaque* di quindici liriche che diventerà nel '56 la prima sezione della *Bufera*. Le poesie escono in Svizzera, nella "Collana di Lugano" di Pino Bernasconi, sotto gli auspici di Gianfranco Contini, all'epoca professore di Filologia romanza a Friburgo. Nel 1945, l'editore Barbèra di Firenze dà alle stampe una nuova edizione di *Finisterre*, ampliata e suddivisa in tre sezioni: la prima riproduce la serie del '43; la seconda (intitolata *Una poesia del '26*) comprende soltanto *Due nel crepuscolo*; la terza accoglie il facsimile d'autografo della traduzione delle prime due strofe della parte I dell'eliotiana *Ash-Wednesday*, il facsimile d'autografo di «Buona Linuccia che ascendi...» (poi inclusa tra le *Disperse*), il dittico *In Liguria* (titolo complessivo delle prose *Visita a Fadin* e *Dov'era il tennis...*, che nella *Bufera* formeranno la sezione *Intermezzo* insieme a *Due nel crepuscolo*), i *Madrigali fiorentini* (che nel '56 entrano nella sezione *Dopo*) e la lirica *Iride* (destinata ad aprire la sezione centrale della *Bufera*, le *Silvae*). Questo nuovo libro condivide con le raccolte montaliane ufficiali la ripartizione in settori, ma non rivela ancora le linee organizzative del macrotesto definitivo. È

più un raccoglitore, un breve "zibaldone" che non una raccolta attentamente bilanciata com'era nelle consuetudini montaliane. *Fin²* e *La bufera e altro* hanno però in comune la tendenza a documentare la storia personale e poetica dell'autore, attraverso una scelta di testi *ad hoc*: le prose, *Due nel crepuscolo* (recuperata da un antico taccuino: cfr. Bettarini 1978), un saggio di traduzione, i *Madrigali fiorentini* (con le relative indicazioni cronologiche) e infine *Iride*, snodo fondamentale del canzoniere montaliano. È inoltre rilevante, per la storia della *Bufera*, la nota posta in chiusura a *Fin²*, nella quale il poeta lascia intravedere la possibilità di una sua futura «terza raccolta»:

Non offro questo come un nuovo volume di versi, ma semplicemente come un'appendice alle *Occasioni*, per gli amici che non vorrebbero fermarsi e far punto a quel libro. Se un giorno *Finisterre* dovesse risultare il primo nucleo di una mia terza raccolta, poco male per me (o male solo per il lettore): oggi non posso fare previsioni. (OV, p. 937)

Occorre attendere però altri quattro anni prima di avere notizia del progetto di un vero e proprio libro. Il 4 maggio del 1949 Montale scrive a Contini, informandolo che «*Finisterre* comprende 36 poesie; quando sarà a 40/42 lo varerò: 42 era la misura dei primi Ossi ed io, non so perché, do importanza al numero» (*Eusebio e Trabucco*, p. 96). Ma la testimonianza più importante è probabilmente quella affidata alla lettera che il 4 novembre dello stesso anno Montale scrive a un altro critico amico, il francesista Giovanni Macchia:

Caro Macchia

ti mando l'indice provvisorio del mio terzo e ultimo libro di poesie che vorrei uscisse entro il 1950. Ho segnato con punti sospensivi le serie tuttora aperte (la 4^a e la 5^a) che dovranno arricchirsi; ma è possibile che anche le altre serie si riaprano per comprendere qualcos'altro. Tu dovresti dirmi quali poesie ti mancano, e te le manderò (tenendo presente che le quattro segnate in fondo, non però l'ultimissima, escono ora su *Botteghe Oscure*). Sul titolo (*Romanzo*) ti prego mantenere la più assoluta discrezione, altrimenti sarà rubato da qualche giovane di belle speranze [...]. (Macchia 1983, pp. 304-5)

La prima "forma" della *Bufera* viene redatta l'anno dopo, nel 1950. Montale allestisce infatti un dattiloscritto, intitolato semplicemente *47 poesie*, con il quale vince il Premio letterario San Marino. Il dattiloscritto, rinvenuto nel Fondo Falqui della Biblioteca nazionale di Roma (cfr. Morgani 2007), si avvicina alla *princeps*, anche se alcune sezioni sono organizzate diversamente (in particolare quelle che verranno intitolate *'Flashes' e dediche e Silvae*) o si presentano ancora incomplete. Sono assenti le *Conclusioni provvisorie*, aggiunte a ridosso dell'uscita del libro (le due liriche che compongono la sezione finale saranno pubblicate per la prima volta in rivista solo nel biennio 1953-1954). Le *47 poesie* sono l'ultima tappa, a quanto ne sappiamo, prima dell'edizione Neri Pozza. L'anno dopo, nel 1957, il libro esce da Mondadori, che lo ripubblica regolarmente nel corso degli anni Sessanta e Settanta. La sezione dei *Madrigali privati* è ampliata nel 1961 dall'inclusione di *Se l'hanno assomigliato...*, cui si aggiungono altri due testi («*So che un raggio di sole...*» e «*Hai dato il mio nome a un albero?...*») nell'edizione di *Tutte le poesie* (Mondadori 1977).

2. Il titolo e la struttura

La prima parte del titolo *La bufera e altro* coincide con quello della poesia iniziale, a sottolineare così anche il ruolo germinale di *Finisterre*. L'immagine della *bufera* (già presente con un risvolto allegorico nelle *Occasioni*, nell'ultimo dei tre *Tempi di Bellosguardo*: «Il rumore degli émbriци distrutti / dalla bufera») richiamava immediatamente la guerra, fra i temi centrali della raccolta. Rispondendo nel 1965 a un questionario di Silvio Guarnieri, Montale aveva infatti dichiarato che la «*bufera* (la poesia iniziale) è la guerra, in ispecie *quella* guerra dopo *quella* dittatura (vedi epigrafe); ma è anche guerra cosmica, di sempre e di tutti» (AMS, p. 1516). Lo stesso vocabolo, col medesimo significato metaforico, era già stato impiegato da Montale nella recensione a *Qui non riposano* di Montanelli (1945), inclusa in *Auto da fé*: «figure farsesche che poco si comprende come oggi, dopo tanta *bufera*, il Montanelli abbia avuto l'animo di mettere al mondo» (*Una «Tragedia italiana»*, AMS, p. 44, corsivo mio). Il titolo contribuisce così anche a determi-

nare l'orizzonte storico del libro e, con questo, il punto d'inizio di un percorso attraverso gli eventi del dopoguerra. Tutta la continuità del filo storico, quanto la varietà e in un certo senso la discontinuità della materia trattata (e in tal senso è una premessa al titolo del quarto libro, *Satura*). In effetti, pur sviluppandosi a partire dalla guerra e dalle sue conseguenze, la "vicenda" che si snoda di sezione in sezione alterna alla dimensione storica quella privata, al registro tragico quello elegiaco e perfino quello comico-realistico. L'idea stessa di una corrispondenza morale tra i grandi avvenimenti e il destino del singolo sostenuto dalla virtù metafisica di una figura ispiratrice, che era il fondamento ideologico delle più alte liriche di Montale (da *Nuove stanze* a *Iride*), viene messo in discussione nelle ultime parti della *Bufera*.

Quest'evoluzione tematica si riflette nella struttura del libro, diversa da quella prevista nell'indice inviato a Giovanni Macchia. *Romanzo* sarebbe stato infatti diviso in cinque sezioni, così organizzate (cfr. Macchia 1983, pp. 305-6):

I. *Finisterre* (poesie per Clizia): *La bufera*, *Lungomare*, *Serenata indiana*, *Il giglio rosso*, *Nel sonno*, *Su una lettera non scritta*, *Gli orecchini*, *Il ventaglio*, *La frangia dei capelli...*, *Finestra fiesolana*, *Giorno e notte*, *L'arca*, *Personae separatae*, *Il tuo volo*, *A mia madre*;

II. *Dopo*: *Madrigali fiorentini* (I e II), *Da una torre*, *Ballata scritta in una clinica*, *Iride*;

III. *Intermezzo*: *Due nel crepuscolo*, *Dov'era il tennis...*, *Visita a Fadin*, *Nella serra*, *Nel parco*;

IV. *Col rovescio del binocolo*: *Verso Siena*, *La trota nera*, *Lasciando un Dove*, *Di un Natale metropolitano* [seguono due righe di punti di sospensione, per indicare che alla serie possono essere aggiunti altri elementi];

V. *L'angelo e la volpe*: *L'orto*, *Proda di Versilia*, *Ezekiel saw the Wheel*, *La primavera Hitleriana*, *Voce giunta con le foglie*, *Ombra di magnolia*, *L'anguilla*, *Il gallo cedrone*, [seguono due righe di punti di sospensione]; *Nel segno del trifoglio*: *So che un raggio...*, *Se t'hanno assomigliato...*, *Hai dato il mio nome...*, *Lampi d'afa sul punto...* [segue una riga di punti], *Mia volpe un giorno...* [segue una riga di punti]. THE END

Il dattiloscritto delle 47 poesie ricalca nella struttura generale lo schema di *Romanzo*, però con l'aggiunta e la dislocazione di qualche testo: per esempio, *Nella serra* e *Nel parco*, sottratti alla sezione *Intermezzo*, vengono collocati nella posizione che resterà definitiva anche nella *Bufera*.

Nel '56 il libro si presenta invece articolato in sette sezioni; nel loro assetto definitivo, raggiunto come si è detto con l'edizione del '77, le parti sono così composte:

- 1) *Finisterre*: *La bufera*, *Lungomare*, *Su una lettera non scritta*, *Nel sonno*, *Serenata indiana*, *Gli orecchini*, *La frangia dei capelli...*, *Finestra fiesolana*, *Il giglio rosso*, *Il ventaglio*, *Personae separatae*, *L'arca*, *Giorno e notte*, *Il tuo volo*, *A mia madre*.
- 2) *Dopo*: *Madrigali fiorentini* (I. «Suggella, Herma, con nastri e ceralacca...», II. «Un Bedlington s'affaccia, pecorella...»), *Da una torre* e *Ballata scritta in una clinica*.
- 3) *Intermezzo*: *Due nel crepuscolo*, *Dov'era il tennis...*, *Visita a Fadin*.
- 4) *'Flashes' e dediche*: *Verso Siena*, *Sulla Greve*, *La trota nera*, *Di un natale metropolitano*, *Lasciando un 'Dove'*, *Argyll Tour*, *Vento sulla Mezzaluna*, *Sulla colonna più alta*, *Verso Finistère*, *Sul Llobregat*, *Dal treno*, *Siria*, *Luce d'inverno*, *Per un 'Omaggio a Rimbaud'*, *Incantesimo*.
- 5) *Silvae*: *Iride*, *Nella serra*, *Nel parco*, *L'orto*, *Proda di Versilia*, *'Ezekiel saw the Wheel...'*, *La primavera hitleriana*, *Voce giunta con le foglie*, *L'ombra della magnolia...*, *Il gallo cedrone*, *Languilla*.
- 6) *Madrigali privati*: «So che un raggio di sole (di Dio?) ancora...», «Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco...», «Se t'hanno assomigliato...», *Le processioni del 1949*, *Nubi color magenta...*, *Per album*, *Da un lago svizzero*, *Anniversario*.
- 7) *Conclusioni provvisorie*: *Piccolo testamento*, *Il sogno del prigioniero*.

Rispetto all'indice del '49, le differenze più rilevanti consistono nell'aggiunta della sezione conclusiva e nella ripartizione delle liriche di *L'angelo e la volpe* nelle parti quinta e sesta della *Bufera*, cioè *Silvae* e *Madrigali privati*. (Del resto, i punti di sospensione tra *Il gallo cedrone* e la serie *Nel segno del trifoglio*, inseriti nel progetto di *Romanzo*, suggerivano già una divisione.) Montale modifica anche i titoli delle sezioni, sostituendo 'Flashes' e dediche a *Col rovescio del binocolo* e soprattutto lascian-

do cadere una formula fin troppo eloquente come appunto *L'angelo e la volpe*. I nuovi titoli, e la compiuta bipartizione, rendono anche meno paradigmatico il confronto tra i due archetipi femminili; in tal senso, le modifiche appaiono più coerenti con la relazione dinamica tra le due figure, che prestano l'una all'altra alcuni tratti caratteristici.

3. Il manierismo montaliano

La storia e l'organizzazione della *Buferà* implicano un alto grado di coscienza da parte di Montale, confermata anche dagli autocommenti che si succedono soprattutto a partire dalla metà degli anni Quaranta, cioè all'inizio e durante l'elaborazione della *Buferà*. Il più famoso è *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, del 1946, in cui Montale fissa alcune questioni essenziali della propria poetica, illustrandone lo sviluppo dagli *Ossi* alle *Occasioni*, fino alle liriche più recenti come la serie di *Finisterre* e *Iride*.

Le *Occasioni* erano un'arancia, o meglio un limone a cui mancava uno spicchio: non proprio quello della poesia pura nel senso che ho indicato prima, ma in quello del *pedale*, della musica profonda e della contemplazione. Ho completato il mio lavoro con le poesie di *Finisterre*, che rappresentano la mia esperienza, diciamo così, petrarchesca. (AMS, pp. 1482-83)

Il libriccino, con quell'epigrafe di d'Aubigné, che flagella i principi sanguinari, era impubblicabile in Italia, nel '43. Lo stampai perciò in Svizzera e uscì poco prima del 25 luglio. Nella recente ristampa contiene alcune poesie «divaganti». In chiave, terribilmente in chiave, tra quelle aggiunte, c'è *Iride*, nella quale la sfige delle *Nuove stanze*, che aveva lasciato l'oriente per illuminare i ghiacci e le brume del nord, torna a noi come continuatrice e simbolo dell'eterno sacrificio cristiano. (ivi, p. 1483)

Le poesie che entreranno nella *Buferà*, costituendone i cardini sul piano dei temi e dello stile, sono presentate da Montale come sviluppi e complementi delle *Occasioni*, o poste in corrispondenza ideale con le grandi liriche di quel libro (come nel caso del nesso *Nuove stanze-Iride*). Certo, l'*Intervista immaginaria* precede di dieci anni l'uscita della *Buferà* e la storia del libro nel '46 è appena all'inizio; anche per questo è inevitabile

che Montale, dovendo presentare le poesie successive alle *Occasioni*, faccia ancora riferimento a quella sua seconda raccolta, uscita qualche anno prima. Ciononostante, i paralleli suggeriti nell'*Intervista immaginaria* forniscono una prospettiva valida per l'intera *Buferà*, all'epoca ancora *in fieri*. Mentre affida all'autocommento una riflessione e una sintesi della propria poetica, Montale sta infatti componendo, in quegli stessi mesi e anni, le liriche del futuro libro. Se il pensiero e la scrittura procedono affiancati, non è sbagliato ritenere che Montale abbia concepito a priori *La bufera* con il costante riferimento delle *Occasioni*. Ciò non vuol dire che il terzo libro ripeta il secondo; il rapporto è piuttosto di rincaro e quasi di complicità metaletteraria. In questo senso, si può parlare della *Buferà* come di un'opera manierista (cfr. Scaffai 2015, pp. 70-72). La relazione di Montale con la grande poesia europea tra Cinque e Seicento è stata ben illustrata sul piano della poetica e delle fonti (in particolare da Gigliucci 2005 e, specificamente per *La bufera*, da Campeggiani 2015). Ma il termine "manierismo" va inteso qui come categoria stilistica più che storica, in contrasto cioè con il termine e il concetto di "classicismo" (moderno e paradossale) riferito alle raccolte precedenti (cfr. Casadei 1992, pp. 11-25; de Rogatis 2002; Simonetti 2002). In questo senso, tratti manieristici sono l'*amplificazione*, che interessa per esempio il macrotesto della *Buferà*, più esteso e complesso rispetto a *Ossi* e *Occasioni*; l'*adesione allusiva* a un modello colto; la *codificazione* di lessico e immagini già presenti nelle *Occasioni* e recuperati consapevolmente nella *Buferà* come elementi di un linguaggio lirico interno alla poesia montaliana.

Il riferimento a modelli letterari alti non è una peculiarità della *Buferà*; già nelle *Occasioni* si delineava una sorta di moderno stilnovismo, giusta anche la concomitanza tra l'uscita di quel libro e l'edizione continiana delle *Rime* (Einaudi 1939). Ciò che caratterizza *La bufera* è appunto il più alto grado di allusività, che arriva fino all'esplicitazione (e perfino all'esibizione) degli stessi modelli che nelle *Occasioni* restavano più impliciti. È nel terzo libro, per esempio, che l'ispiratrice riceve il nome ovidiano-dantesco di Clizia, in una poesia (*La primavera hitleriana*) che ha in epigrafe una diretta citazione (pseudo)dantesca («Né quella ch'a vedere lo sol si gira...») prolun-

gata all'interno del testo da un altro inserto dalla stessa fonte: «tu / che il non mutato amor mutata serbi». L'esempio della *Primavera hitleriana* illustra un'ulteriore caratteristica della *Buferà*, cioè l'adozione di soggetti tipici del mito e della tradizione come spunti allegorici per connotare e "travestire" l'esperienza dell'io. Nelle *Conclusioni provvisorie*, per esempio, Montale esprime in negativo una posizione etico-politica (la presa di distanza dalle ideologie di massa) e una condizione esistenziale attraverso maestosi scenari di maniera. L'*Apocalisse* biblica e il *Paradise Lost* di Milton, *Les Tragiques* di Agrippa d'Aubigné, *La vida es sueño* di Calderón o le *Operette* leopardiane, più che fonti o riferimenti intertestuali, sono materiali di un grande repertorio, cui Montale attinge per portare in scena l'«ombroso Lucifero» di *Piccolo testamento* e rappresentarsi nelle vesti gotico-romantiche del *Sogno del prigioniero*. D'altra parte, i riscontri non riguardano solo il terreno della letteratura illustre; altri campi da esplorare, come si dirà nel commento, sono la narrativa e il cinema contemporanei (ancora e specialmente per *La primavera hitleriana* e *Il sogno del prigioniero*). La varietà produce talvolta simultaneità: vale a dire, compresenza di tessere non immediatamente gerarchizzabili, attratte dalla consonanza tematica. Può avvenire, infatti, che il riferimento più consistente a un testo (letterario o di altro genere) attivi un processo di aggregazione di pseudofonti culturalmente più aristocratiche. In questi casi, lo scopo del commento non consiste solo nel registrare i contatti più probabili, ma anche e soprattutto nell'illustrare la funzione complessiva della memoria letteraria, diretta o rielaborata. Nella *Buferà*, infatti, quella memoria è il principio ispiratore del regime mitopoietico che presiede alla costruzione tematica della raccolta, e in parte anche al suo stile.

Il terzo elemento manierista della *Buferà* si apprezza proprio al livello stilistico, specialmente in certi elementi del "codice" lessicale. Ciò avviene attraverso la ripresa dalle *Occasioni* di vocaboli semanticamente connotati, come «segno», che definisce una prerogativa magico-sacrale del *visiting angel*: dal mottetto 8 («Ecco il segno; s'innerva / sul muro che s'indora»), lo stigma dell'epifania si trasferisce nelle *Conclusioni provvisorie* («Giusto era il segno», in *Piccolo testamento*). Le occorren-

ze così circoscritte non sono sempre significative e possono ridursi a generiche consonanze di vocabolario; in questi casi è evidentemente superfluo darne conto nel commento. Il loro rilievo, cioè la loro effettiva natura di ripresa intratestuale, è ipotizzabile in base al contesto tematico in cui tali occorrenze si verificano; per esempio, sono da considerare connessioni tra *Occasioni* e *Buferà* soprattutto le voci che riguardano la fenomenologia del personaggio femminile (spesso in accordo con il repertorio della forma-canzoniere). Le parole legate al volo, immagine privilegiata dell'ispiratrice montaliana, permettono infatti di seguire il filo di una corrispondenza: espressioni come il «lungo / viaggio per il sentiero fatto d'aria» e le «fronti d'angiole / precipitate a volo...» dell'*Orto* richiamano così il tema del mottetto «Ti libero la fronte dai ghiaccioli...», istituendo con questo anche una forma di continuità narrativa. Un caso simile è quello che riguarda la coppia di parole *amuleto/portafortuna*: la prima in *Dora Markus I* («forse / ti salva un amuleto che tu tieni / vicino alla matita delle labbra»), la seconda in *Piccolo testamento* («Conservane la cipria nello specchietto... Non è un'eredità, un portafortuna / che può reggere all'urto dei monsoni»). In entrambi i casi, l'oggetto magico appartiene alla dotazione del personaggio femminile; ma l'associazione assume un connotato narrativo quando si considerano i distinti contesti in cui l'oggetto ricorre: privato ed esistenziale nelle *Occasioni*; storico-apocalittico nella *Buferà*. Ne consegue anche un diverso effetto stilistico: in *Dora Markus* la matita delle labbra o il piumino sono assunti nel campo del dicibile lirico, in grazia di un processo di estensione del lessico poetico agli oggetti "poveri" o quotidiani (cfr. Blasucci 2002, in particolare pp. 49-70); nel *Piccolo testamento*, gli stessi oggetti poveri (lo specchietto per la cipria) entrano in attrito con uno scenario culturalmente sostenuto e in qualche misura artificiale. Il commento dovrà dar conto di questi fenomeni sia attraverso i rimandi puntuali nelle note, sia attraverso i cappelli introduttivi, in cui andranno spiegati i rapporti di allusività tra una lirica della *Buferà* e il suo antecedente. Quest'esigenza, se non è specifica della *Buferà*, è però qui più avvertibile di quanto non lo fosse per *Le occasioni*.

In una lettera a Guarnieri del febbraio 1966, Montale scrive che la sua «poesia non è vera, non è vissuta, non è autobiografica; non serve a nulla identificare questa o quella donna perché nelle mie cose il tu è istituzionale»; ma aggiunge subito dopo che nei suoi versi convergono «esperienze che vengono da tutte le parti della mia vita e spesso sono inventate» (AMS, p. 1520). Per un libro come *La bufera* e altro, queste affermazioni perentorie possono suggerire anche delle prospettive sui temi e le figure più rilevanti. Nella terza raccolta, più ancora che nelle precedenti, Montale infatti dà spazio alla dimensione autobiografica e ai diversi ambiti dell'esperienza personale; tuttavia, per dar corpo alle vere presenze della sua storia familiare o sentimentale, le proietta contro lo sfondo della Storia e le avvolge nel «tessuto mitico» (Contini 1974, p. 92) che sostiene e orienta la materia del libro. I due grandi temi della *Bufera*, cioè l'attraversamento della vicenda storica e l'evoluzione parallela del rapporto con un tu (non sempre) istituzionale, appaiono perciò insieme personali e universali. Dal loro intreccio dipende anche il doppio regime del libro: da un lato, la riconfigurazione dell'esperienza attraverso la forma del «canzoniere», mediata anche dai tratti manieristici messi prima in evidenza; dall'altro, l'inclusione della realtà, sotto forma di eventi e date, luoghi e situazioni, parole, formule e soprattutto personaggi. La presenza di elementi portanti della forma-canzoniere, come la promozione etico-ideologica del tema d'amore, sono interpretabili quali segni di una tensione ideale della poesia intesa come selezione e controllo del reale storico.

Tuttavia la complessità della *Bufera* risiede proprio nel fatto che in quel reale il protagonista sceglie di calarsi, allargando l'ambito dell'esperienza oltre gli stretti confini delle situazioni liriche tradizionali. Per far questo, forza il sistema canonico dei personaggi di un canzoniere d'amore, dando spazio, oltre a Clizia, ad altre figure femminili come quella di Volpe (cui si affiancano Arletta, recuperata dalle memorie di gioventù, e G.B.H.). La figura di Volpe va ben oltre il ruolo di «donna dello schermo» o di «Antibeatrice» (come pure la definisce lo stesso Montale: AMS, p. 1519); la sua presenza, soprattutto

nel *Madrigali*, è legata alla quale tende anzi a sovrapporsi, attraverso la figura di Clizia, con la condivisione di simboli e *senthus*. Cessata l'emergenza storica (la guerra), venuta dunque meno anche la necessità di una compensazione ideale attraverso l'intervento metafisico della donna-angelo, il protagonista sembra arrendersi alla «prosa del mondo», rinunciando a trovare nella propria vicenda la chiave per interpretare i destini universali: «il dono che sognavo / non per me ma per tutti / appartiene a me solo» (così in *Anniversario*, ultima poesia dei *Madrigali privati*). Ma è a quel punto che Montale compie una mossa strategica, attuata grazie all'aggiunta delle *Conclusioni provvisorie*. Costatata l'impossibilità di applicare alla realtà un filtro ideale, viene formulato l'auspicio che il *visiting angel* ritorni, sì, ma in un punto fuori dal tempo, in uno spazio metafisico: «L'attesa è lunga, / il mio sogno di te non è finito», sono le parole conclusive del libro. L'oscillazione fra canzoniere e autobiografia, tragico e comico, Clizia e Volpe, non viene risolta; ma quegli ultimi versi danno al libro un finale in battere, senza esaurire i temi ma garantendogli la completezza strutturale in cui Montale stesso individuava la cifra distintiva dei suoi primi tre libri: *Ossi, Occasioni* e *Bufera*, dirà il poeta a Maria Corti in un'intervista del '71, «obbedivano al concetto del canzoniere, erano quello che in gergo letterario si dice "canzoniere", una raccolta che tende a una specie di completezza anche formale, senza buchi, senza intervalli, senza nulla di trascurato» (AMS, p. 1700).

Questo disegno strutturale cerca ancora di dare un ordine, un'ipotesi di senso, ai fatti storici e personali che fermentano nel libro. Proprio la Storia, come si accennava, è l'altra grande area tematica del libro; se il titolo *La bufera* è un'evidente allusione alla Seconda guerra mondiale, l'eco del conflitto risuona continuamente, ora più intenso (come nella *Primavera hitleriana*), ora più debole. La sezione *Dopo* si riferisce, già nel titolo, alla fine della dittatura; in particolare, *Ballata scritta in una clinica* e il secondo «madrigale fiorentino» rievocano, con diverso registro, la Liberazione della città, in cui Montale viveva in quegli anni. Più avanti, tra i *Madrigali privati*, i versi di *Le processioni del 1949* richiamano il rito della *Peregrinatio Mariae*, cioè le processioni dell'immagine della Madonna che alla fine de-

gli anni Quaranta ebbero vasta eco e diffusione, anche sul piano politico in funzione anticomunista. Infine, nelle *Conclusioni provvisorie*, emerge lo scetticismo di Montale nei confronti del «modello di civiltà anonima, massificata e meccanizzata» (Luperini 2006, p. 171) affermatosi nel dopoguerra; in *Piccolo testamento*, Montale prende le distanze dalle opposte ideologie dei «chierici rossi e neri» e dà forma alle ansie apocalittiche di un'epoca ormai entrata nel clima della Guerra Fredda; le «purghe» e le «abiure» evocate nel *Sogno del prigioniero* alludono del resto al regime staliniano (mentre i forni, nella stessa poesia, richiamano forse i campi di sterminio).

Nel rappresentare in chiave realistica o allegorica gli eventi del Novecento, *La bufera* si volge anche al passato personale. Il tema larico (Macri 1996), ossia la memoria degli affetti familiari, attraversa la raccolta da *Finisterre* (*L'arca e A mia madre*) a *Voce giunta con le folaghe* (nelle *Silvae*): qui il poeta si rivolge al padre («eccoti fuor dal buio / che ti teneva, padre, erto ai barbagli, / senza scialle e berretto»), dal quale lo conduce l'ombra di Clizia, assimilata ormai anche lei a un ricordo. Dal passato riemergono anche il «festoso e orecchiuto» cane Piquillo (*Da una torre*), e le sorelle («due bianche farfalle») di *Dov'era il tennis...*; in questa prosa, legata per soggetto e ambientazione a *Donna Juanita* e altri racconti di *Farfalla di Dinard*, Montale rievoca la Liguria dell'infanzia e della prima gioventù, da cui proviene anche la figura di Arletta, che ricompare trasfigurata in *Ezekiel saw the Wheel...*. È in questa prospettiva che si spiega anche il *repêchage* di un testo molto più antico degli altri, come *Due nel crepuscolo*.

Il tema della memoria, anzi della sua labilità, è cruciale nell'opera montaliana fin dagli *Ossi di seppia*; qui nella *Bufera* la sua presenza più evidente è in *Verso Siena*: «Ohimè che la memoria sulla vetta / non ha chi la trattenga». Tuttavia la sezione a cui la poesia appartiene (*Flashes* e *dediche*) non parla del timore dell'oblio, ma della possibilità di rielaborare le circostanze del passato, le immagini fissate come da un «flash» fotografico, alla luce del presente. Nella serie, tali immagini si riferiscono per lo più a paesi visitati e descritti da Montale nei suoi reportage per il «Corriere della Sera»: l'Inghilterra (*Reading*, Londra, la cattedrale di Ely), la Scozia (*Glasgow*, Edimburgo).

la Siria, la Bretagna, la Catalogna. I toponimi che punteggiano quei testi o le loro epigrafi non hanno di base una funzione evocativa ma diaristica; senonché la sfida alla memoria consiste proprio nel ricondurre le occasioni reali (i «flash», appunto) sotto l'influenza ideale di una dedicataria (di qui la parola *dediche* nel titolo della sezione) che v'imprime a posteriori la sua presenza. La dinamica non è così lontana da quella illustrata, in chiave paradossale, nei *Madrigali privati*, soprattutto in *Per album* («Ho cominciato anzi giorno / a buttar l'amo per te») e *Anniversario* («Dal tempo della tua nascita / sono in ginocchio, mia volpe»), in cui il poeta reinterpreta anche le epoche passate della propria vita nel segno di Volpe.

5. Nel segno di Volpe

Del resto la persona reale che ha ispirato la figura femminile nell'una e nell'altra sezione (*Flashes* e *Madrigali*) è in molti casi la stessa: Maria Luisa Spaziani, incontrata per la prima volta da Montale nel gennaio del 1949 (cfr. Spaziani 2011). Referente biografico del personaggio chiamato «Volpe», Maria Luisa ebbe con Montale un legame che ha lasciato il segno nella *Bufera*. Il poeta comincia infatti concretamente a progettare e allestire il libro proprio nel periodo più intenso della relazione sentimentale; anche per questo, le lettere di Montale alla donna, conservate nel Fondo Spaziani presso il Centro manoscritti di Pavia e ancora inedite nel loro complesso (ma si vedano Grignani 1998 e Polimeni 1999), sono un importante ausilio per la collocazione e l'interpretazione dei testi della *Bufera*. Si capisce, per esempio, come la parziale sovrapposizione lirica tra Clizia e Volpe trovi riscontro nel dialogo personale tra Montale e Spaziani. «Ti dirò solo che fino a qualche tempo fa» scrive il poeta l'11 febbraio 1952 «tu eri per me mezzo Clizia e mezzo Mandetta di Tolosa, anzi di Torino, cioè un angelo sovrapposto per fotomontage a un altro angelo forse più reale.»

Delle lettere, direttamente consultate presso il Centro manoscritti, si è dato conto quando risultano utili per l'interpretazione di alcuni testi e la comprensione di immagini particolari. Numerosi sono infatti i riflessi delle poesie montaliane

(molti dei quali segnalati in Grignani 1998) che diventano un codice tra i due corrispondenti. Vivere «nel segno» della destinataria è promessa ricorrente nelle lettere. Come si è visto, il titolo provvisorio dei futuri *Madrigali privati*, nell'indice inviato a Giovanni Macchia, era proprio *Nel segno del trifoglio*; e si è detto anche che la parola *segno*, già nei *Mottetti*, torna con un particolare rilievo in *Piccolo testamento*. Nella lettera del 28 giugno 1951 si ritrova invece l'immagine della poesia *Sulla colonna più alta*: «Tu stai in cima alla colonna più alta ma io guardo dall'alto delle piramidi». Montale arriva a citare i propri stessi versi, lasciandone intravedere a posteriori l'antefatto referenziale; è il caso di *Anniversario*, citata nella lettera del 19 settembre 1952 («"Resto in ginocchio" ... con quel che segue...»). Lo stesso vocabolo *bufera* torna allusivamente, anche se il suo referente non è qui la guerra ma la vicenda personale: «È troppo ovvio che la vita con te dovrà essere e sarà un glorioso ricominciamento di tutto; oltre la bufera. Soprattutto, la bufera non deve esistere per te» (lettera del 6 luglio 1949).

Nel complesso, l'epistolario fa comprendere quanto i temi dell'assenza e della prigionia esistenziale non siano solo motivi letterari, ma anche condizioni necessarie alla maturazione della poesia in forma di libro, e per questo cercate o alimentate dallo stesso poeta. Ciò sia detto non per indagare la "psicologia" dell'autore, ma per metterne meglio a fuoco le dinamiche compositive. Vale in parte anche per *La bufera* ciò che è stato pienamente dimostrato per *Le occasioni* (cfr. Genetelli 2009), cioè che le circostanze biografiche (in particolare, il *pathos* dell'irrealizzabile) incidono sui tempi creativi di Montale e sulle sue accelerazioni progettuali. Infatti, se molte poesie poi incluse nella raccolta precedono l'incontro con Maria Luisa Spaziani, i primi indici e abbozzi del terzo libro nascono però già «nel segno del trifoglio», cioè a partire dalla fine del 1949. Quando Montale ha osservato che l'arte è «la forma di vita di chi veramente non vive: un compenso o un surrogato» (AMS, p. 1476) avrà forse voluto dire anche questo, che i suoi libri sono stati concepiti in condizioni di estrema tensione sentimentale e di censurata vitalità.

6. Le forme

Come nelle due raccolte precedenti, anche in *La bufera e altro* si alternano sezioni composte da liriche di misura media o ampia (*Silvae*, *Conclusioni provvisorie* e, in parte, *Finisterre*) e serie di poesie mediamente più brevi (*Flashes* e *dediche* e *Madrigali privati*). Al *décalage* formale si accompagna spesso uno scarto nel tono e nei temi: in linea di massima, alle misure maggiori corrispondono un registro tragico e contenuti universali (spesso suscitati dal tema della guerra: «quella guerra» ma anche la «guerra cosmica, di sempre e di tutti»); a quelle brevi un registro elegiaco, con escursioni verso il comico-realistico, e contenuti ispirati da memorie private di luoghi e situazioni spesso direttamente evocati nel testo (o sulle soglie: titoli ed epigrafi).

Se quest'alternanza accomuna le prime tre raccolte, altri elementi meno estrinseci mettono in luce le peculiarità della *Bufera*, su cui lo stesso autore ha richiamato l'attenzione. Rispondendo a Silvio Guarnieri, Montale precisa per esempio che «i flashes hanno intonazione madrigalistica, diversissimi in ciò dai Mottetti e dagli Ossi» (AMS, p. 1520). L'affermazione invita a considerare la gestione delle forme da parte di Montale alla luce della funzione che queste assumono nel macrotesto. L'«intonazione madrigalistica», per esempio, alluderà alle minori solennità e centralità nella raccolta dei *flashes* rispetto alle serie formalmente omologhe degli «ossi brevi» e dei *Mottetti* nelle *Occasioni*. La differenza dipende anche dalla diversa struttura generale del terzo libro, articolata come si è detto in un numero maggiore di sezioni.

Tra queste, *Dopo* e *Intermezzo* spiccano rispetto alle altre non solo per il minor numero di testi, ma anche per l'eterogeneità formale; nella prima sono inclusi due brevi madrigali, una lirica composta da tre quartine e una lunga ballata; nella seconda un componimento ripartito in due lunghe lasse e una coppia di prose. La presenza di queste due «sezioni di passaggio», che dividono idealmente il libro «in due parti diseguali» (Luperini 2006, p. 116), caratterizza ulteriormente *La bufera* rispetto ai due libri precedenti. Le sezioni degli *Ossi di seppia* e delle *Occasioni* sono infatti più omogenee sul piano della forma. Nella *Bufera* invece disparità ed eterogeneità sottolineano

il venir meno dei criteri validi nei primi due libri a favore di una più esplicita progressione seminarrativa. Non è necessario, in altre parole, che ogni sezione sia concepita per condurre a uno sviluppo tematico autonomo, come accade per esempio negli *Chios per Monteggi e ombre* e nelle *Occasioni* per i *Mottetti* e la quarta parte. Nel terzo libro, lo sviluppo dev'essere seguito attraverso le varie sezioni, sollevate dall'obbligo dell'equivalenza tematica e dell'omogeneità formale. A questo si lega forse anche l'«accentuato ridimensionamento» della quartina (Bozzola 2006, p. 35), modulo ricorrente nei primi due libri, che contribuiva alla serialità degli assetti strofici specialmente nelle sezioni di testi brevi.

Il manierismo della *Bifera* agisce anche attraverso il recupero di moduli metrico-strofici della tradizione, che vengono rielaborati, imitati o anche solo evocati. La prima sezione del libro, *Finisterre*, contiene per esempio quattro sonetti elisabettiani, formati cioè da tre quartine e un distico finale a rima baciata (come i *Sonnets* di Shakespeare, alcuni dei quali furono inclusi da Montale nel suo *Quaderno di traduzioni*). I sonetti di *Finisterre* alterano il modello eliminando gli spazi interstrofici, sostituendo le rime incrociate a quelle alternate (in *La frangia dei capelli...*) e introducendo la rima imperfetta. Come ha osservato Bozzola 2006 (p. 50), infatti, «nel momento in cui Montale adotta una struttura chiusa e fortemente vincolante come il sonetto, ne viola le partizioni dilatando versi e implicite partizioni strofiche con le inarcature; e scioglie la rigidità delle rime». Alude a una forma metrico-strofica anche la *Ballata scritta in una clinica*, che «forse una ballata non è» (OV, p. 950), come ammise lo stesso poeta. In effetti la *Ballata* non riprende lo schema canonico, ma lo reinterpreta in una struttura scalare e simmetrica: la prima e l'ultima unità sono formate da un solo verso (che vuol essere forse un ricordo della ripresa di una «vera» ballata), la seconda e la penultima da tre, la terza e la terzultima da quattro; e così via, fino alla strofa centrale e più ampia, la sesta, che misura sette versi. Infine, il genere del madrigale è evocato da Montale tanto nei *Madrigali fiorentini*, quanto nel titolo della penultima sezione, *Madrigali privati*. I primi possono ricordare il madrigale cinquecentesco per la brevità, la misura dei versi (endecasillabi e settenari) e la presenza di rime; nel caso dei

Madrigali privati, invece, il termine andrà inteso più in senso tematico-funzionale che non propriamente metrico. La loro stessa eterogeneità impedisce di trovare un denominatore formale comune. Con il titolo *Madrigali privati*, Montale avrà voluto sottolineare soprattutto «l'aspetto erotico-individuale» (Lupe-riani 2006, p. 164) di quei testi. Il riferimento al madrigale potrebbe adombrare l'opposizione tra l'ispiratrice dei *Mottetti* e la nuova deuteragonista (cfr. Scaffai 2002, p. 191): i generi musicali del mottetto e del madrigale sono infatti formalmente simili ma funzionalmente distinti, essendo il secondo «corrispondente profano» del primo (Mila 1963, p. 66).

L'alternanza di misure brevi e ampie si riflette in parte nella varietà di stile delle diverse sezioni. *Finisterre* è una sezione monostilistica, in cui Montale ha operato una selezione in senso alto, tragico, del registro e in particolare del lessico (anche per questo, nell'*Intervista immaginaria*, l'ha definita un'«esperienza, diciamo così, petrarchesca», AMS, p. 1483). Nella sezione successiva, i *Madrigali fiorentini* sono invece marcatamente pluristilistici, tanto da ammettere non solo la presenza di forestierismi «riflessi» (come *Trinity Bridge*, cioè il ponte di S. Trinita a Firenze) e di un vocabolo come *Bedlington* (nome proprio di una specie canina, ma anche di elementi del lessico basso («topi di chiavica») e di localismi fortemente connotati in senso comico-volgare (come nell'espressione «MORTE A BAFFO BUCO»). La sezione delle *Silvae*, in cui liriche come *Iride* raggiungono il vertice della complessità anche in grazia di uno stile oscuro e cifrato (e fitto di dantismi che contribuiscono al registro mistico del linguaggio e dell'*imagery*: si pensi a *La primavera hitleriana*), è preceduta da *Flashes* e *dediche* e seguita da *Madrigali privati*, due serie di testi più composti specialmente sul piano del lessico. Nei *Flashes* sono numerosi i toponimi, che richiamano i luoghi visitati da Montale per i suoi reportage; tuttavia, diversamente da quanto accade nelle prose giornalistiche, i nomi compaiono svincolati dall'occasione biografica e acquistano perciò un valore evocativo, coerente con il registro della lirica anziché della cronaca. Anche l'*incipit* dichiaratamente «giornalistico» di *Dal treno* («Le tortore colore solferino / sono a Sesto Calende per la prima / volta a memoria d'uomo. Così annunziano / i giornali») mette in evidenza un fenomeno,

un'apparizione assoluta rispetto al contesto. Si può dire, semmai, che in questo caso l'epifania montaliana è stata addomesticata e ridotta al rango di semplice curiosità. D'altra parte, in un "flash" come *Di un natale metropolitano* (nel cui titolo risalta già l'uso della minuscola demistificante) si concentrano elementi di lessico medio-colloquiale («lavandino», «santini», «un po' alla svelta», «bicchierini», «bucce», «gradini automatici»), legati alla situazione antilirica rappresentata nella poesia. Proprio l'antilirismo, che nei *'Flashes'* e ancor più nei *Madrigali privati* fa intenzionale attrito con le tracce residue del sublime, è lo strumento stilistico attraverso cui Montale esprime l'evoluzione realistica e l'osmosi tra l'Angelo e la Volpe, che come si è visto è alla base della struttura tematica e simbolica della *Buferà*. Emblematici sono i versi di *Vento sulla Mezzaluna*, in cui la condizione lirica del "fedele d'amore" tollera, e anzi forse richiede, l'umiliazione dello stile: «T'avrei raggiunta anche navigando / nelle chiaviche, a un tuo comando».

I medesimi elementi si ritrovano nei *Madrigali privati*, caratterizzati però dalla presenza di "spie" lessicali (il «trifoglio», l'«albero che ha il mio nome», il «nocciolo»), formalmente neutre sul piano dello stile, ma emblematiche sul piano funzionale: quegli stessi vocaboli (o altre immagini e sinonimi ispirati dai medesimi referenti) ricorrono infatti anche nelle comunicazioni epistolari tra Montale e Maria Luisa Spaziani ("nominata" attraverso l'espeditore dell'acrostico – unico caso nella poesia montaliana – in *Da un lago svizzero*).

I registri della poesia montaliana, a quest'altezza, sono influenzati da un idioletto che prolunga la sua influenza anche nelle *Conclusioni provvisorie*, che se da un lato si riavvicinano allo stile alto di *Finisterre* e *Silvae*, dall'altro preludono alla stagione di *Satura*. In particolare, nel *Sogno del prigioniero* si coglie un tratto che anticipa lo stile di *Satura*, cioè il trattamento in falsetto di una tematica seria; vi contribuisce in particolare l'uso di parole prelevate dalla sfera culinaria («girarrostiti», «mestolo», «pâté», «buccellati», la coppia «farcitore/farcito»), materia comica per eccellenza. Tale scelta può essere ricondotta a un sentimento d'insoddisfazione e contestazione ideologica, espresso attraverso l'accentuazione del registro realistico in chiave ironica.

7. La critica

«Considero *La bufera e altro* come il mio libro migliore sebbene non si possa penetrarlo senza rifare tutto il precedente itinerario. Nella *Buferà* è vivo il riflesso della mia condizione storica, della mia attualità d'uomo»: così Montale parlava del terzo libro, nella premessa alla traduzione svedese delle sue *Poesie* (1960, ora in AMS, pp. 1496-97). Nell'autocommento, come al solito testimonianza della grande consapevolezza di Montale nei riguardi della propria scrittura, sono delineate in sintesi le questioni intorno a cui si è concentrata la critica: da un lato, il legame tra *La bufera* e i libri precedenti (in particolare, *Le occasioni*); dall'altro, la posizione storico-ideologica dell'autore, che emerge in forma più diretta ed eloquente rispetto alle altre raccolte.

Già Contini, nello scritto su *Montale e la "Bufera"*, uscito in «Letteratura» alla fine del 1956, comincia chiedendosi se «una sincera novità, *La bufera e altro*, o è una semplice appendice» (Contini 1974, p. 82). L'analisi di Contini, che per prima fissa le coordinate di lettura della *Buferà*, mette in rilievo «l'ausilio che il terzo [libro] offre per una comprensione retrospettiva della poesia montaliana in generale» (ivi, p. 94). La dialettica tra la conferma dei valori esistenziali e il loro rinnovamento alla luce della Storia è il fulcro dello scritto che Pasolini dedica alla *Buferà* in *Passione e ideologia* (Milano, Garzanti 1960). La continuità rispetto alle opere precedenti è evocata anche da Scrivano 1966, che però suggerisce di lasciare in sospeso un problema già spesso evocato, per rivolgere l'attenzione al libro in sé, dotato di maggiore «concentrazione» e «profondità» rispetto agli altri, come esito di una poetica pienamente matura. La lettura di Scrivano, che resta una delle più ampie e organiche sul libro, ha tra gli altri il merito di mettere in luce l'importanza e la complessità delle *Conclusioni provvisorie*, senza ridurle a un contenuto ideologico pur rilevante.

Altre letture della *Buferà* insistono proprio su quel contenuto, a cominciare da Carpi 1971, tra le analisi migliori. Anche se per Carpi l'ideologia montaliana «in termini politici è reazionaria», «solo un'equazione semplicistica potrebbe arrivare a un giudizio sbrigativamente negativo» sulle *Conclusioni provvisorie* (p. 81). L'atteggiamento di Montale davanti al fascismo

e alla guerra, giudicati come forme di violenza irrazionale (e associati infatti a immagini apocalittiche di scatenamento bestiale), rivelerebbe – secondo Carpi – un limite di prospettiva, più di classe che individuale. Su queste basi, il critico sottolinea gli snodi tra le diverse sezioni, illustrando così lo svolgimento tematico di un libro che, al netto del dissenso politico-ideologico, emerge come opera emblematica per tutto il pieno Novecento. Anche per Lupérini 2006 (ma la prima edizione del volume è del 1986), «*La bufera e altro* è il libro più ricco, più mosso e densamente articolato che Montale abbia scritto» e segna il passaggio dalla struttura chiusa delle *Occasioni* a un regime più complesso, anche sul piano delle forme (al «tendenziale monolinguisimo» del libro precedente «segue un plurilinguismo inquieto», p. 109). Nel capitolo quarto della sua *Storia di Montale (L'ultimo «romanzo», ovvero il viaggio dell'anguilla)* Lupérini mette in luce proprio quell'articolazione e complessità, descrivendo l'andamento seminarrativo del libro, la cui struttura e organizzazione macrotestuale è stata in seguito studiata da Scaffai 2002. Tra i saggi complessivi sulla *Bufera*, si segnala inoltre l'*Esegesi del terzo libro di Montale* (1968) in Macri 1996, che si ferma su immagini e simboli della raccolta, mettendolo in relazione non tanto con la poesia precedente, quanto con *Satura* (in particolare con gli *Xenia*).

La difficoltà e in certi casi l'oscurità delle grandi liriche della *Bufera* hanno rappresentato un terreno di prova per i diversi metodi di *close reading*. È così che alcune analisi condotte sui testi del terzo libro montaliano possono essere considerate tout court come saggi esemplari di analisi del testo poetico. Tra questi si segnalano: lo studio semiotico su *Gli orecchini* (1965) di d'Arco Silvio Avalle (in Avalle 1970, pp. 9-90); la lettura della *Primavera hitleriana* (1977) di Franco Croce (in Croce 1997, pp. 69-101); l'*Esercizio esegetico su una lirica di «Finisterre»: «A mia madre»* (1978) di Luigi Blasucci (in Blasucci 2002, pp. 185-202); la lettura di *Iride* di Siti 1983 e quella dell'*Anguilla* di Zambon 1994. Tra gli studi più recenti su singole liriche, si vedano: Tiziana de Rogatis *Personae separatae. L'ambivalenza dell'incarnazione* (2004, poi in de Rogatis 2012, pp. 101-45); Scaffai 2007 su *L'arca* e Scaffai 2012 su *Il sogno del prigioniero* (poi in Scaffai 2015, pp. 81-101); Testa 2013 su *Proda di Versilia*.

Per gli aspetti stilistici, oltre all'imprescindibile *Da D'Annunzio a Montale* in Mengaldo (1996, pp. 11-115), sono di riferimento Lonardi 1980, Blasucci 2002 e Bozzola 2006.

Per i riferimenti alle circostanze biografiche, e in particolare alla figura di Volpe/Maria Luisa Spaziani, sono già stati citati nel par. 5 il catalogo delle lettere (Polimeni 1999), Grignani 1998 (in particolare il cap. III: *Nel segno del trifoglio*, pp. 91-140) e il saggio autobiografico di Spaziani 2011.

Il primo commento integrale alla raccolta, privo di testi, è stato curato da Marica Romolini (Romolini 2012). Negli anni precedenti erano usciti letture e commenti della sola sezione *Finisterre*: Rovegno 1994 e soprattutto l'edizione a cura di Dante Isella (Einaudi, Torino 2003). Nel commento che qui si offre si è tenuto conto di questi lavori, così come della storia degli studi sulla *Bufera* rapidamente delineata in questo paragrafo.

Quando un'opera viene sottoposta all'esercizio del commento, e quando questo vuole rivolgersi a un pubblico consapevole ma non per forza specialistico, quell'opera può dirsi davvero un *classico*. Tale è, secondo la celebre definizione di Italo Calvino, un libro «che non ha mai finito di dire quel che ha da dire». Se è così, annotare un libro che ha raggiunto quello status non vuol dire esaurirne i significati, ma fissare dei dati e sciogliere dei nodi, per rinnovarne l'interpretazione e riconsegnare l'opera ai lettori, così che possano continuare a guardarla ma sotto una luce un po' diversa e un po' più chiara. Ci auguriamo che il commento a *La bufera e altro* possa raggiungere questo obiettivo.

Niccolò Scaffai

Nota

Il presente commento si basa sul testo di *La bufera e altro* stabilito in E. Montale, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi 1980 (riprodotto anche in E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori 1984). Quest'edizione, la prima che include tutti i testi della *Bufera* introdotti e annotati, completa la serie dei commenti alle opere montaliane inaugurata nel 2003 nella collana degli Oscar, ripresa e proseguita di recente nello «Specchio».

Il lavoro è frutto della collaborazione e del dialogo costanti tra i curatori. In particolare, si deve a Ida Campeggiani il commento alle sezioni *Finisterre*, *Dopo*, *Intermezzo*, *'Flashes'* e *dediche*, *Silvae* e *Madrigali privati*; Niccolò Scaffai, responsabile del coordinamento e della revisione generali, ha curato la sezione *Conclusioni provvisorie* e l'Introduzione.

Nel dare alle stampe il libro, i curatori desiderano ringraziare: Daniela Brogi, Alberto Casadei, Luca D'Onghia, Clelia Martignoni, Guido Mazzoni, Giuliana Petrucci, Elisabetta Risari, Cesare Salami.

Un ringraziamento particolare va a Luigi Blasucci, primo interlocutore e, come sempre, eccezionale e generoso lettore montaliano.

I.C.-N.S.

La bufera e altro

FINISTERRE

La prima sezione di *La bufera e altro* ha un titolo apocalittico allusivo alla fine del mondo, riferito alla guerra. La parola *Finisterre* ha quindi un senso storico, ma inizialmente, nella poesia *Su una lettera non scritta*, è usata come toponimo e indica il promontorio della Galizia situato alla fine delle terre abitate, a picco sull'oceano Atlantico.

Le quindici liriche qui riunite furono composte nei primi e più terribili anni del conflitto mondiale, tra il 1940 e il 1942, e costituiscono una sorta di cupo proseguimento delle *Occasioni*. Il "tu" è ancora in primo piano, ma è lontano e trasfigurato, «proiettato [...] sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre, senza scopo e senza ragione» (SM II, pp. 1482-83). Partita definitivamente nel 1938, l'ispiratrice delle *Occasioni* è ormai sottoposta a un inesorabile processo di smaterializzazione dal quale esce rafforzata, non più donna ma «nube, angelo o procellaria» (*ibid.*). Per paradosso, quindi, la sua assenza nella realtà determina una straordinaria intensificazione della sua presenza poetica e dei suoi poteri.

Sin dalla lirica iniziale, *La bufera*, le viene assegnato il compito di rappresentare il principio del bene, contrapposto alle forze oscure scatenate dall'emergenza storica. A questa lotta metafisica si associa uno stile nuovo, diverso da quello essenzialmente metonimico delle *Occasioni*, dove l'amore innervava l'esistenza trasformandola in un'attesa dell'istante privilegiato; qui comincia un uso simbolico delle immagini, talvolta fluido e ambiguo (alla bufera e alla grandine, per esempio, si contrappongono il ghiaccio e il lampo, ossia i non meno distruttivi *senhals* di lei). I simboli compaiono già nel titolo dei

testi, dalla bufera agli orecchini, dalla frangia dei capelli al giglio rosso, dal ventaglio all'arca al volo. Il linguaggio simbolico e il registro aulico si accompagnano a loro volta a schemi metrici prestigiosi, come il sonetto elisabettiano (*Nel sonno, Gli orecchini, La frangia dei capelli...*, *Il ventaglio*), o comunque a forme strofiche chiuse (*Lungomare, Su una lettera non scritta, Serenata indiana, Il giglio rosso*), e in questo virtuosismo non è difficile scorgere un disperato tentativo di resistere all'urto della bufera, insieme storico e metafisico.

Una lucida compostezza permette di non cedere al *pathos* neppure nei testi ispirati dal lutto, quelli dedicati ai cari defunti (come *L'arca, A mia madre* e a suo modo *Personae separatae*, dove il pensiero di Irma lontana e la tragedia della guerra si uniscono in una riflessione esistenziale a tratti filosofica).

Nel corso della sezione questi componimenti ragionativi e visionari si alternano ad altri più esplicitamente orientati sul "tu" femminile, non sempre rubricabili come semplici "poesie d'amore" (talvolta della donna emerge un volto fragile, rinunciatario e sinistro: *Lungomare, Serenata indiana*; oppure l'amore non è celebrato ma semplicemente rimpianto, con nostalgia e senso di impotenza: *Su una lettera non scritta, Finestra fiesolana*). Forse questa alternanza tematica, sia pure assorbita da una prospettiva compatta e da un marcato monostilismo, si deve alla scelta di disporre i testi secondo l'ordine della loro composizione o della loro prima apparizione a stampa, ossia con un andamento in qualche modo biografico (poche le eccezioni, tra le quali spicca *La bufera*, posta in apertura). È una scelta che nelle future sezioni del libro sarà sostanzialmente replicata e confermata, e che è alla base del suo carattere narrativo.

La bufera

La lirica d'apertura di *La bufera e altro*, apparsa su «Tempo», a. V, n. 89, febbraio 1941, dà il nome all'intera raccolta, e figura in sede proemiale sin dalla prima edizione di *Finisterre*. Nella sua pubblicazione sul settimanale, il testo recava in epigrafe un verso spagnolo tratto da una romanza di Valery Larbaud, «Porque sabes que siempre te he querido» (*La rue Soufflot*, v. 14), che non avrebbe attirato l'attenzione della censura fascista; esso fu sostituito nella *plaque* del 1943, come noto stampata a Lugano, dai versi di *Les Tragiques* di Agrippa d'Aubigné, che evocano i moderni principi della guerra e impostano da subito una tonalità raggelante, scevra di romanticismo (il poema di d'Aubigné è forse influente sulla struttura stessa del terzo libro montaliano: cfr. Romolini 2012, p. 6; Scaffai 2015, p. 94).

In una lettera del 29 novembre 1965, Montale fornì a Silvio Guarnieri le seguenti spiegazioni: «La bufera (la poesia iniziale) è la guerra, in ispecie *quella* guerra dopo *quella* dittatura (vedi epigrafe); ma è anche guerra cosmica, di sempre e di tutti. [...] I suoni di cristallo [v. 4]: la grandine. Il luogo è imprecisabile, ma lontano da me. Marmo manna e distruzione [vv. 12-13] sono le componenti di un carattere: se tu le spieghi ammazzi la poesia. Più che l'amore [v. 15] NON è riduttivo. Lo schianto ecc. [vv. 16 ss.]: immagini di guerra. 'Come quando' [v. 19]: separazione come per esempio nelle Nuove stanze. Sgombra la fronte [vv. 20-21]; ricordo realistico. Il buio [v. 22] è tante cose; distanza separazione, neppure certezza che lei fosse ancora viva. Il tu è per Clizia» (OV, p. 939).

Con il nome poetico di "Clizia" – che in realtà sarà dato alla donna solo più avanti, nella *Primavera hitleriana* – Monta-

le si riferisce naturalmente a Irma Brandeis. È lei la figura sal-
vifica cui sono dedicate già le ultime poesie delle *Occasioni* e
a lei si rivolgeva il poeta in *Notizie dall'Amiata*, durante la sua
veglia solitaria, turbata dall'arrivo di un temporale (vv. 9-10
e 18: «e ti scrivo di qui, da questo tavolo / remoto [...]. Fuo-
ri piove»). Ora la pioggia si accampa al centro della scena ed
è una potente allegoria della Seconda guerra mondiale. Il te-
sto si apre infatti sulla cupa tempesta primaverile, presagio di
apocalisse, e Irma è già lontana: compare nella seconda strofa,
che la ritrae addormentata nel suo rifugio americano (*nido*) e
che, posta tra parentesi, quasi la ripara dallo scroscio sempre
più incalzante della grandine. Con una simultaneità inquietante
tra luoghi lontani, i chicchi la raggiungono e la *sorprendono*
con i «suoni di cristallo» prodotti picchiando sui vetri
della sua stanza. Qui, forse nel college dov'era tornata a inse-
gnare dopo aver lasciato l'Italia, l'oro del tramonto si spegne
sul mogano dei mobili e sulle rilegature dei libri che la circon-
dano e la confortano nel suo dolce assopimento. Eppure lei
sola può affrontare la bufera e domarla, perché il suo *carattere*
(enigmaticamente definito dalla serie «marmo manna / e di-
struzione») ha la stessa durezza del ghiaccio e la stessa spie-
tata inflessibilità del lampo.

I suoi connotati non consentono più un contatto umano:
il procedimento di trasfigurazione avviato negli ultimi gran-
di testi delle *Occasioni* giunge qui a un livello inaudito, che la
innalza al di sopra del mondo terreno e persino delle sue ca-
tastrofi. Irma può attraversare la tempesta e allontanarsi dalla
danza infernale di coloro che, perduti, vengono inghiottiti dal-
la «fossa fuia»; può congedarsi – con eleganza insieme divina
e reale («sgombra / la fronte dalla nube dei capelli») – per en-
trare in un *buio* che nega per sempre il suo ritorno come don-
na e segna la fine della poesia di barlume, sospesa e intimistica,
delle *Occasioni*. D'ora in poi, la futura Clizia sarà investita
di un altissimo ruolo esoterico di salvatrice, che reca una spe-
ranza al suo fedele e a tutta l'umanità.

I sintagmi nominali che scandiscono il testo – «La bufera
che sgronda», «il lampo che candisce», «lo schianto rude», «i
sistri», «il fremere / dei tamburelli», «lo scalpicciare del fan-
dango» e «qualche gesto che annaspa» – fungono da soggetti

«di un predicato che non c'è» (Bozzola 2006, p. 73) e che non
corrisponde a un evento imminente o mancato: la sospensione
della sintassi ricalca piuttosto l'incalzare di eventi storici sotto
forma di «addendi meteorologici» (Isella 2003, p. 3), danze ma-
cabre e gesti impotenti. Da questi stessi gesti prende forma, ri-
solutivo, il saluto di lei. La separazione dal «tu» è irrevocabile,
evoca un'«*imagery* sepolcrale» (Scaffai 2002, p. 145) e proietta
Irma su lontananze che la trasfigurano: ormai, lei potrà essere
solo un simbolo, «sullo sfondo di una guerra cosmica e terre-
stre, senza scopo e senza ragione» (AMS, p. 1483).

I molti procedimenti sospensivi giungono al culmine del-
la tensione con l'ultima inarcatura, innescata da «Come quan-
do» e risolta infine da «mi salutasti – per entrar nel buio», ver-
so isolato posto a segnare il momento del distacco.

METRICA La poesia si compone di quattro strofe (la prima,
di soli tre versi, è seguita da tre strofe di sei versi ciascuna) e
da un verso isolato conclusivo. Prevalgono gli endecasillabi
(il v. 19 è spezzato in un settenario e in un quaternario), al-
ternati solo a due settenari (vv. 3 e 10) e a un quinario (v. 9).
Sdruciolli i vv. 3, 9 e 16 e molte parole interne (*sorprendono*,
mogani, *zucchero*, *alberi*). Le rime *tuoni* : *suoni*, *quella* : *sorella*,
cui si lega imperfettamente *tamburelli* : *capelli*, *manna* : *condan-
na* e le quasi rime *foglie* : *magnolia*, *oro* : *ancora* : *amore*, *istante*
: *schianto*, *fuia* : *buio*, *fandango* : *quando*, *gesto* : *rivolgesti* rivela-
no un tessuto fonico elaborato. Le frequenti inarcature sotto-
lineano una tensione drammatica, cui contribuiscono anche
le incidentali (in special modo la lunga parentetica della se-
conda strofa), il crescendo paratattico sottolineato dai pun-
tini sospensivi (v. 19) e la similitudine finale, che non istitui-
sce un vero paragone ma protrae la sintassi del testo fino al
limite estremo del *buio*.

za dello sguardo, il *crystallo* è il *senhal* della donna (cfr. *L'orto*, v. 30: «il duro sguardo di crystallo»). *nido / notturno*: riparatore interno americano, dove l'amata sta dormendo. Alla veglia del poeta corrisponde il sonno di lei, secondo la logica dei fusi orari; la situazione è già sperimentata in *Notizie dall'Amiata*, vv. 55-56, dove alla «mia veglia», ossia a uno stato d'insonnia mattutina, prima dell'alba, corrisponde il «tuo profondo / sonno». *dell'oro... rilegati*: l'oro è la luce dorata del tramonto, fusa con «il colore caldo dei preziosi mobili di mogano e le non meno raffinate legature dei libri della sua biblioteca» (Isella 2003, p. 5). Mogani e libri rilegati evocano una civiltà raffinata e protetta dalla minaccia distruttiva della bufera. *brucia... palpebre*: «si consuma, perdurando nella sua dolcezza» (Isella 2003, p. 5), perché Irma si è appena addormentata e quindi conserva negli occhi la luce residua del tramonto, ultimo barlume del giorno e simbolo di resistenza (cfr. il «tenue bagliore strofinato» di *Piccolo Testamento*, v. 29). *L'oro* è dunque «dolce come una grana di zucchero» (Beniscelli 2010, p. 65). In «Tempo» al posto di «una grana» si leggeva «un pimento» (termine già usato in *Il ritorno*, vv. 6-7: «il pimento / dei pini»), che propriamente indica una spezia aromatica ma che Montale usava con ogni probabilità in riferimento allo sciogliersi dello *zucchero* e perciò in senso figurato, come «fraganza»; più prossimo a «chicco» o «granello», e più realistico, il successivo *grana*. Dunque un altro tenace *crystallo*, fatto di zucchero, si contrappone ai duri chicchi di ghiaccio della grandine, ed è custodito nel «guscio / delle tue palpebre» (cfr. «gli occhi nel lor guscio» in Pascoli, *Suor Virginia I*, v. 22: Lavezzi 1981, p. 48).

10-15. il *lampo*: segue la *bufera* nel catalogo nominale ed è un dettaglio realistico del temporale; è anche un altro *senhal* di Irma: cfr. «Nulla finisce, o tutto, se tu fólgoe / lasci la nube» (*Perché tardi?* *Nel pino lo scoiattolo...*, vv. 7-8); «Il lampo delle tue vesti è sciolto / entro l'umore dell'occhio che rifrange nel suo / crystallo altri colori» (*Elegia di Pico Farnese*, vv. 59-61); «il lampo del tuo sguardo» (*Nuove stanze*, v. 21); «i desiderî / porto fin che al tuo lampo non si struggono» (*Gli orecchini*, vv. 7-8); «e ancora / il tuo lampo mutava in vischio i neri / diademi degli sterpi» (*Sulla colonna più alta*, vv. 9-12). *candisce*: «imbianca abbagliando»; cfr. «come si fece subito e candente / a li occhi miei che, vinti, nol soffrì!» (*Par. XIV*, vv. 77-78). Il verbo «candire» è raro (solo un esempio di Galileo in *GDLI II*, p. 6262). In merito osserva Mengaldo: «l'assunzione del prezioso aggettivo poetico, di tradizione carducciano-dannunziana, *candente*, in *Fine dell'infanzia*, 28 («la faccia candente del cielo») resta come tale isolata, ma apre una catena potenzia-

le in cui si situano più tardi *candisce* (*Bufera, La bufera*, 10: «il lampo che candisce | alberi e muri») e *canditi* (*ibid.*, *Luce d'inverno*, 2: «propilei canditi», con forte alternativa semantica rispetto all'uso comune) (Mengaldo 1966 [1996], p. 110); nella forma sostantivata, cfr. «nimba di candore» (*Cave d'autunno*, v. 2). *sorprende*: la lezione di «Tempo» era *sospende*, sostituita da *sorprende* a partire da Fin¹; quest'ultima opzione riprende il *sorprendono* del v. 5 e ne rincarà l'effetto, perché al rumore improvviso della grandine si somma ora l'abbacinante fulgore del fulmine. Con la variante Montale ha conservato pressoché intatta la sostanza fonica dell'espressione, pur mutandone il significato. *in quella / eternità d'istante*: la rivelazione improvvisa del lampo è anche metafisica: cogliendo di sorpresa «alberi e muri», ne fissa l'essenza assoluta; l'ossimoro si deve quindi alla natura stessa del fulmine, in grado di eternare solo per un istante. Nell'incartatura, veicolo di una tensione quasi epifanica, si avverte forse l'eco leopardiana del sintagma spezzato «questa / immensità» dell'*Infinito* (Lonardi 2011, p. 31). Una variante dell'ossimoro compare già in una recensione del 1925 «Il Volto Santo» di Enrico Pea: «eternità d'attimi» (Romolini 2012, p. 13 e già Nosenzo 1995-1996, p. 18). Una coincidenza tra le due misure opposte di *eternità* e *istante* si profila poi in *Giorno e notte*, vv. 9-10 («risorgere eguali / da secoli, o da istanti»), e mostra come il tempo in *Finisterre* sia indifferente all'istante privilegiato, perché l'assenza della donna svuota l'"occasione" (Scaffai 2015, p. 76); per un'analogia «equivalenza disforica tra la durata e l'istantaneità» (ivi, p. 77) cfr. *Sogno del prigioniero*, v. 30: «nel fondo dove il secondo è il minuto». *marmo manna / e distruzione*: «sono le componenti di un carattere: se tu le spieghi ammazzi la poesia» (OV, p. 939); queste componenti, allineate in un'«enumerazione irrelata» (Bozola 2006, p. 61), fungono da correlativi oggettivi della durezza incorruttibile di Irma, della sua potenza insieme vitale e distruttrice. La «triade simbolica» (Romolini 2012, p. 13) è parsa riconducibile alla dottrina giudaico-cristiana di Jacob Frank, di cui Irma sarebbe stata seguace (De Caro 1999, p. 59). Ad ogni modo, i presupposti di questa trasfigurazione si trovano in alcuni testi della quarta sezione delle *Occasioni*: cfr. per esempio «occhi d'acciaio» (*Nuove stanze*, v. 32); «specchi il piumaggio della tua fronte senza errore / o distruggi le nere cantafavole» (*Elegia di Pico Farnese*, vv. 39-40). La *manna* biblica, in quanto sostanza zuccherina, si associa alla «grana di zucchero» della strofa anteriore e consolida anche per questa via il suo intimo legame con Irma. Formalmente, la serie di tre elementi è affine a «voce, leggenda o destino...» (*Dora Markus*, v. 60) e verrà ripresa in *deminito* in «SABBIA SODA

SAPONÈ» (*Per album*, v. 16). *ch'entro te scolpita / porti per tua condanna: l'oggetto è l'«eternità d'istante», che Irma porta duramente (scolpita) dentro di sé e che è lo stigma del suo destino sacrificale di Cristofora («per tua condanna»). più che l'amore: «NON è riduttivo», specificava Montale a Guarnieri; si tratta di un legame più forte dell'amore umano, e fondato evidentemente su una preliminare rinuncia al rapporto reale e veridico; cfr. «non era amore quello / era come oggi e sempre / venerazione» (*Cizia nel '34*, vv. 8-10). Il sintagma era nel titolo di una tragedia dannunziana (*Più che l'amore*) – dove è inteso già in senso positivo – e ricorre nel *Fuoco* (Zollino 2008, p. 109); ma può essere ricondotto a un modulo antico, sperimentato in *Lettera levantina*, vv. 112-19: «più che il senso / che ci rende fratelli degli alberi e del vento; / più che la nostalgia del terso / cielo che noi serbammo nello sguardo; / questo ci ha uniti antico / nostro presentimento / d'essere entrambi feriti / dall'oscuro male dell'universo» (Romolini 2012, p. 14); anche dal punto di vista semantico è notevole la vicinanza a questi versi giovanili, dove la comunione con il “tu” si realizzava sullo sfondo di un “pessimismo” leopardiano. *strana sorella*: tra il poeta e Irma, uniti dal destino di rinuncia e sacrificio (*condanna*), v'è un'afinità spirituale (*strana* vale “unica”, “singolare”, ma forse anche «estrane[a] alla precedente esperienza di vita, tanto da suscitare turbamento»: *GDLI XX*, p. 288¹¹). Il vincolo sororale potrebbe rinviare alla Bibbia, dove *sorella* designa anche la consorte. Il riconoscimento di una sfumatura parabelfica è incoraggiato dalla lettera che Irma scrisse a Luciano Rebay nella quale illustra l'importanza delle proprie origini ebraiche per la poesia di Montale: «I tell you this so you will avoid the mistake of reading Montale's references to Palestine or Canaan or the East as colorful background rather than as awareness of a two thousand year old blood heritage – and there with a confraternity which deserves more thought than I think it has had» (Rebay 1983, p. 304). Proprio nella *confraternità* De Caro avverte risonanze teosofiche (De Caro 1999, p. 122). Una simile intimità di spirito, ma in chiave non disforica, unirà la donna all'anguilla in *L'anguilla*, vv. 26-30: «l'iride breve, gemella / di quella che incastonano i tuoi cigli / e fai brillare intatta in mezzo ai figli / dell'uomo, immersi nel tuo fango, puoi tu / non crederla sorella?».*

16-21. *schianto rude*: la lezione di «Tempo» era «scroscio vasto», corretta a favore di «schianto rude», che prepara la deflagrazione delle danze infernali. Cfr. «Udii gli schianti secchi, vidi attorno» (*Bisfalo*, v. 17) anche per l'identico andamento ritmico del verso (Isella 2003, p. 6); per la valenza bellica dello *schianto*, cfr. «se rimbomba

improvviso il colpo che t'arrossa / la gola e schianta l'ali» (*Giorno e notte*, vv. 14-15; Romolini 2012, p. 14). Cfr. inoltre «È scorsa un'ala rude» (*Brina sui vetri...*, v. 11) dove una «aile rude» baudelairiana sancisce il destino di una figura femminile in tempo di guerra (cui nel mottetto alludono «la bomba ballerina» e «i notturni giuochi / di Bengala»). *i sistri*: strumenti musicali che producono un tintinnio argentino e spettrale. Nell'antico Egitto erano impiegate durante le pratiche del culto della dea Iside, ma si trovano anche nella danza orgiastica della *Nave* dannunziana (cfr. Mengaldo 1966 [1996], p. 43). Cfr. i «sistri d'argento» (Pascoli, *L'assiolo*, v. 20) e l'aria *Les tringles des sistres tintaient* nell'atto II della *Carmen* di Bizet (cfr. il rimando anche qui sotto). *il fremere / dei tamburelli*: per l'uso sostantivato di *fremere* in punta di verso cfr. almeno «il fremere / de' turbini verticilli» (Pascoli, *Ad una rocca*, vv. 39-40). I suoni dei sistri e quelli sincopati dei tamburelli accompagnano oscure danze infernali e dunque sono associati metaforicamente al presagio della guerra o a sinistri rituali di preparazione bellica. Una possibile fonte operistica che riunisce entrambi gli strumenti è il libretto della *Carmen* di Bizet (testo italiano di de Lauzières) II 1: «All'udir dei sistri il suon [...]. In tocchi allegri il tamburel!» (Aversano 1984, p. 63); ma sistri e cembali suonano insieme anche alla fine dell'atto I della *Giovanna d'Arco* di Verdi (Riccardi 2004 [2014], p. 136). Non trascurabile Pascoli, *La vendemmia*, II 4, v. 11, dove «tamburelli vani...» rima con «annaspando con le mani»: cfr. qui «qualche gesto che annaspa...» al v. 19. Resta valido quanto osservato da Mengaldo 1966 [1996], p. 43: «è probabile che qui Montale recuperi nel complesso la situazione centrale ed emblematica della tragedia dannunziana ad essa legata (i sistri, lo scalcipiatore, i gesti che annaspando, rivalutandola in un esemplare “correlativo” della guerra». *sulla fossa fuia*: la terra divenuta un baratro infernale, che “ruba” le persone. Il sintagma è già nella *Nave* di D'Annunzio («Sotto l'argine irsuto si sprofonda la Fossa Fuia [...]. Or dici se dobbiamo / tutti morire nella Fossa Fuia»: Mengaldo 1966 [1996], p. 43); ma l'aggettivo *fuia* rimonta ovviamente a Dante (è un «sagace dantismo»: Contini 1968, p. 827) e pare adoperato nel senso di “ladra”, come in «anima fuia» (*Inf.* XII, v. 90) e «anciderà la fuia» (*Purg.* XXXIII, v. 44), non perciò nel senso di “occulta” e “oscura”, come nell'altra occorrenza dantesca: «nulla / voglia di sé a te puot'esser fuia» (*Par.* IX, vv. 74-75). Per Rovigno invece la fossa è «buia [...] più che ladra» (Rovigno 1994, p. 33), ma cfr. «la casa / vertiginosa inghiotte ancora vittime» (*Il ventaglio*, vv. 9-10), dove la fossa si caratterizza proprio per il suo furto di uomini. *lo scalcipiatore del fandango*: passi del *fandango*, danza secentesca di ori-

gine andalusa generalmente rapida, modulata su un ritmo ternario, accompagnata da tamburelli (cfr. v. 17) o castagnette. Il *fandango* rappresenta la prima di una serie di danze infernali ricorrenti nella *Bufera* (cfr. *giga, trescone, sardana*). Lo *scalpicciare* è un segnale inquietante di pascoliana memoria: cfr. per esempio «un parlottare ed uno scalpicciare» (*L'Avemaria* III, v. 2) e «ma senti a un tratto scalpicciare intorno» (*I filugelli*, I 6, v. 4); qui è legato esplicitamente all'esecuzione del ballo mortifero. Si aggiungono possibili memorie operistiche, tra cui l'aria di Cherubino nell'atto I delle *Nozze di Figaro*: «Ed invece del fandango / una marcia per il fango» (Lonardi 2003, p. 93). Un uso metaforico del *fandango* si trova nella drammatica lettera a Irma del 23 giugno 1939 («Non posso scrivere a mano perché le mani ballano il fandango», cit. da Romolini 2012, p. 15). *e sopra / qualche gesto che annaspa...*: è il gesto estremo degli uomini che agitano le mani impotenti mentre sprofondano nella fossa; l'avverbio *sopra* è da intendere rispetto alla fossa o forse in rapporto alla prospettiva «dal basso» da cui Montale descrive la scena; e le mani sono simili a quelle, già infere a tutti gli effetti (cfr. «di giù»), di *Gli orecchini*, vv. 12-14: «La tua impronta / verrà di giù: dove ai tuoi lobi squallide / mani, travolte». In qualche misura il *fandango* si proietta anche su questo *gesto* perché la danza prevede che i passi siano accompagnati dal maneggio di strumenti a percussione; e cfr. le impressioni auditive all'ingresso nella voragine infernale: «voci alte e fioche, e suon di man con elle» (*Inf.* III, v. 27). *Come quando*: nesso utile a introdurre il momento topico della *separazione* (*OV*, p. 939), del distacco tra il poeta e la donna che è sottolineato anche dalla spezzatura del verso a scalino. Il *come* imposta una similitudine irrelata, poiché di fatto non può istituire alcuna analogia tra i gesti dei dannati e il saluto di Irma; crea però un parallelo tra vicenda pubblica e vicenda privata, egualmente dolorose: allo sprofondamento dei dannati nella fossa fa riscontro l'ingresso della donna nel buio. Romolini rammenta che «il processo di sublimazione verso una natura divina ha dunque come condizione pregressa l'attraversamento del mondo ctonio, secondo un itinerario già percorso dal Cristo dei Vangeli apocrifi e del canto XII dell'*Inferno* dantesco, o, anche, secondo il principio mistico di risalita professato dalla dottrina frankista (cfr. De Caro 1999: 50)» (Romolini 2012, p. 9). *ti rivolgesti e con la mano*: Irma abbandona l'inferno-in-terra e si volta a salutare il poeta (per la possibile variazione sul mito di Orfeo ed Euridice, cfr. Bàrberi Squarotti 1974, p. 213 e Lonardi 1980, p. 34, ma va tuttavia messo in chiaro che la donna non sta entrando nella fossa infernale, a differenza di Euridice). Per «con la mano» cfr. forse *A Silvia*, vv. 61-63:

«tu misera cadesti: e con la mano / la fredda morte ed una tomba ignuda / mostravi di lontano»; sarebbe replicato anche l'iperbato tra complemento («con la mano») e verbo («mi salutasti»), come in Leopardi *mostravi*, con effetto rallentante. *sgombra / la fronte dalla nube dei capelli*: ablativo assoluto, o forse accusativo di relazione; *sgombra* è participio passato forte; *la frangia* è un altro *senhal* di Irma: cfr. «la tua frangia d'ali» e «il piumaggio della tua fronte senza errore» (*Elegia di Pico Farnese*, vv. 37 e 39) e qui in *Finisterre* «La frangia dei capelli che ti vela / la fronte puerile» (*La frangia dei capelli...*, vv. 1-2); «Anche una piuma che vola può disegnare / la tua figura» (*Giorno e notte*, vv. 1-2); «sul tuo ciuffo» e «biondo / cinerei i capelli / sulla ruga» (*Il tuo volo*, v. 2 e vv. 15-17); ma è anche un «ricordo realistico» di Irma, come scrive Montale a Guarnieri. Ancora in *La nave* di D'Annunzio cfr. «per liberar la fronte dalla nube dei capelli» (cfr. Lavezzi 1981, p. 49).

22. *mi salutasti – per entrar nel buio*: il buio avvolge Irma e ne decreta la sparizione; è «distanza separazione, neppure certezza che lei fosse viva» (Montale a Guarnieri). Entrando nelle tenebre la donna abbandona dunque la vita terrena. L'immersione nel buio è dolorosamente necessaria per la sua rinascita alla vita come istanza metafisica, angiola, «trasmigratrice Artemide» (cfr. *La frangia dei capelli...*, v. 9). Per la *iunctura* «entrar nel buio» sono possibili alcuni influssi dannunziani da *Asterope e Il fuoco* (cfr. Zollino 2008, pp. 111-12); più in generale, per la sparizione della donna, si avvertono analogie con il finale di *A Silvia* (cfr. *supra* e Lonardi 1980, p. 34).