

74 (D. VIII)

Nulla mi parve mai più crudel cosa
 di lei per cui servir la vita lago,
 ché 'l suo desio nel congelato lago,
 ed in foco d'amore il mio si posa. 4
 Di così dispietata e disdegnosa
 la gran bellezza di veder m'appago;
 e tanto son del mio tormento vago
 ch'altro piacere a li occhi miei non osa. 8
 Né quella ch'a veder lo sol si gira
 e 'l non mutato amor mutata serba,
 ebbe quant'io già mai fortuna acerba. 11
 Dunque, Giannin, quando questa superba
 convegno amar fin che la vita spira,
 alquanto per pietà con me sospira. 14

2. *lago*, «abbandono» (cfr. *Volgete li occhi*, v. 6), per rima equivoca col *lago seguente* (certo del cuore, *Inf.* I 20). È lezione dei manoscritti, dal Barbi corretta in «smago», «indebolisco» (cfr. *Doglia mi reca*, v. 124): con scarsa probabilità, perché questa parola (col medesimo oggetto *vita*) è in rima anche nella risposta del Quirini, contro l'uso chiaramente intenzionale degli altri versi. 7. *vago*: «desideroso», cfr. *Se vedi gli occhi*, v. 1. 8. Costruire: *altro non osa piacere*. Per *osa*, «può», cfr. *La dispietata mente*, v. 46. 9-10. *quella ecc.* (*Clizia*, figlia dell'Oceano ed amante del Sole, che, avendo per la sua gelosia provocato la morte di Leucotoe, fu dal Sole abbandonata e si trasformò in eliotropio o girasole, come narrano quelle *Metamorfosi* (IV 234-70) che tanto materiale mitico suggerirono a Dante, da Glauco a Piramo e Tisbe, dalle Piche ad Atamante e Learco. (Un lettore intelligente, l'Eliot, scrive che Dante «deve più a Ovidio che a Virgilio»). L'espressione ricalca l'ultimo esametro dell'episodio ovidiano: «vertitur ad Solem mutataque servat amorem». È importante notare, col Torraca, che un passo adiacente delle *Metamorfosi* (IV 192) è ricordato nell'epistola dantesca a Cino, § 7. 11. *fortuna acerba*: «sorte crudele». 12. *quando*: «poiché». 13. *convegno*: «devo per forza» (Maggini), secondo una costruzione personale frequente nell'antica lingua (così *Decameron*, VII 7: «Per certo io il convegno vedere»); *spira*: «ha un soffio».

21. Eugenio Montale: Mottetti

Lettura di Emilio Pasquini

La scelta dei *Mottetti*, a dare un'idea essenziale della poesia di Montale, deriva da almeno due ordini di ragioni. In primo luogo, questa breve serie di venti componimenti – prescindiamo dalla “preistoria”, che aiuta a riconoscere nel testo iniziale delle *Occasioni*, intitolato *Il balcone*, il ventunesimo “mottetto”, delegato a fungere da *incipit* grazie alla sua formula riassuntiva: “La vita che dà barlumi / è quella che sola tu scorgi...” – è l'unica in tutta l'opera poetica di Montale che abbia avuto la ventura di un commento puntuale, nel 1980 (a cura di Dante Isella). In secondo luogo, i *Mottetti* si collocano proprio al centro delle tre prime raccolte e consentono di guardare da un osservatorio privilegiato sia al prima sia al dopo, illuminando retrospettivamente il percorso degli *Ossi di seppia* e preannunciando insieme gli sviluppi della *Bufera*.

Diamo subito le coordinate spazio-temporali della serie. Essa fu composta fra il 1934 e il 1940 a Firenze per una qui innominata *Clizia/Iride* (pseudonimi di Irma Brandeis, la donna amata sopra ogni altra da Montale, insomma la sua Beatrice), ad eccezione dei primi tre numeri, ispirati da una donna di origine peruviana conosciuta a Firenze nel '29-'30, e del componimento proemiale delle *Occasioni* (appunto, *Il balcone*), scritto per una fanciulla morta prematuramente, l'Annetta o Arletta di altre poesie di *Ossi* e *Occasioni*, tra cui la celebre *Casa dei doganieri*. Quanto al titolo, esso è certo allusivo al genere omonimo, che ebbe maggiore sviluppo in campo musicale (fino ai vertici di Johann Sebastian Bach), ma precedenti anche più antichi sul versante letterario (Francesco da Barberino, Graziolo de' Bambaglioli ecc.), e alla sua struttura bipartita in due tempi brevi, con timbri o ritmi specifici e diversi. Quanto ai giudizi della critica, la definizione di Gianfranco Contini (“interiezioni”, “istantanee del fantasma che ti salva”) va integrata con il richiamo di Isella a

Eugenio Montale: Mottetti 253

una “concentratissima memoria poetica”; ma già Contini aveva rilevato la prevalenza dell’“allusione” sull’“impressione”, anche per gli scorci naturalistici, e di un’allusione “spesso culturale”.

Alla luce di questi referti, mi pare che i *Mottetti* si debbano riflettere sullo sfondo di uno scritto montaliano, *Tornare nella strada*, uscito sul “Corriere della Sera” del 28 maggio 1949, poi ripubblicato in *Auto da fé* (pp. 134-138), dove, partendo dal cosiddetto “divorzio fra l'arte odierna e il pubblico”, lo si giustifica con la distruzione della forma e dunque con il venir meno della “seconda vita dell'arte”, del suo penetrare nella coscienza collettiva o anche nella memoria individuale. Non è dunque strano che Montale, nel pieno di questa dichiarazione di poetica anti-informale, si offra come primo esempio di simile convergenza fra arte e vita, confessando le proprie memorie culturali più radicali e cogenti, veri diaframmi fra l'io profondo e la realtà fenomenica:

Io non posso vedere un codazzo d'indifferenti a un funerale né posso sentir soffiare la bora senza ricordarmi dello Zeno di Italo Svevo; non posso guardare alcune *merveilleuses* d'oggi senza pensare a Modigliani e a Matisse; non posso contemplare certi figli di portinaia o di mendicante senza che mi torni dinanzi il bambino ebreo di Medardo Rosso; non posso pensare a qualche strano animale – zebra o zebù – senza che si apra in me lo Zoo di Paul Klee; non posso incontrare chi so io – Clizia o Angela oppure... *omissis omissis* – senza rivedere arcani volti di Piero e del Mantegna e senza che un verso manzoniano (“era folgore l'aspetto”) mi avvampi la memoria; e neppure posso – se scendo di qualche gradino – individuare alcuni episodi dell'eterna lotta fra il diavolo e l'acqua santa senza sentirmi in cuore (con la voce di Rosina Storchio) l'avvolgente, felino miagolio dell'aria di San Sulpizio.

La citazione, di straordinario interesse per tutta la poesia montaliana (anche per quel suo mettere sullo stesso piano letteratura, arti figurative e musica, anzi l'amatissima opera lirica, qui la *Manon* di Massenet), diventa chiave eseggetica di perentoria valenza di fronte al *Mottetto X*, che ora è tempo di squadernare davanti agli occhi dei nostri lettori:

Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo
batte la coda a torcia sulla scorza.
La mezzaluna scende col suo picco
nel sole che la smorza. È giorno fatto.

A un soffio il pigro fumo trasalisce,
si difende nel punto che ti chiude.
Nulla finisce, o tutto, se tu folgore
lasci la nube.

Evidente, nel paesaggio evocato, il clima d'attesa per l'apparizione imminente di lei, che sembra indugiare ("tardi" è seconda persona del presente, rivolta alla donna, e tutta la poesia è dominata dal "tu"). Sta nascendo il giorno; e lo annuncia lo scoiattolo, battendo il suo suono di diana sulla scorza del pino con la coda fulva, quasi torcia di luce. Va tramontando la luna, con il suo corno che via via si spegne e svanisce nel fulgore del sole. Le nebbie della notte sembrano vibrare con il vento del mattino e in qualche modo resistere nel momento che ancora nasconde l'immagine di Clizia. Tutto si conclude (o nulla, data l'assenza reale di lei), se l'amata come una folgore scenderà dall'alto delle nubi.

Il senso è pieno, soddisfacente, a dispetto della formidabile concentrazione sintattica e di certe ambiguità semantiche; eppure, senza la rivelazione della prosa sopraccitata, nessun esegeta di Montale avrebbe mai potuto indovinare che dietro l'epiteto di "folgore" si nasconde, accanto al fascino enigmatico dei volti femminili di Piero della Francesca e di Mantegna, la fulminea sintesi manzoniana (sulla falsariga dei Vangeli sinottici) dell'apparizione dell'angelo alle donne sul sepolcro vuoto di Cristo. Al tempo stesso, da questo primo campione, emergono già con chiarezza i tratti caratteristici della ritmica montaliana (la sua predilezione per gli sdruccioli "scoiattolo", "folgore"), del suo magistero metrico - rime dissimulate ("scoiatto(lo)": "fatto") o interne ("scorza": "smorza", "trasalisce": "finisce") e assonanze ("torcia" / "scorza", "chiude" / "nube") -, infine dei suoi timbri fonosimbolici: per l'attesa della rivelazione ("lo scoiattolo... la... sulla...").

la mezzaluna... sole... la...") e per la resistenza della caligine notturna al fiammeggiare di Clizia-Iride ("soffio... trasalisce... si... finisce... se... lasci..."), da cui poi erompe quell'angelica presenza ("soffio... fumo... difende... finisce... folgore...").

Tutto insomma cospira a suggerire l'epifania di Clizia, nuovo "fantasma" salvifico, *Visiting Angel* assunto nel cielo metafisico dell'amore e della salvezza, l'assente-presente per eccellenza: cioè la giovane intellettuale ebrea Irma Brandeis costretta a rifugiarsi negli Stati Uniti per sottrarsi alle persecuzioni naziste. Spicca soprattutto l'importanza del nesso fra cultura e vita anche in rapporto alla genesi del mito di Clizia. Probabilmente il primo stimolo venne, per dichiarazione di Montale stesso (in varie circostanze, ma persino nella *Primavera hitleriana* entro la *Bufera*), dal sonetto, forse di Dante a Giovanni Quirini, *Nulla mi parve mai più crudel cosa*, che incrocia il mitema solare del girasole o eliotropio (in cui, secondo il racconto ovidiano delle *Metamorfosi*, IV 237-270, si trasformò Clizia, figlia dell'Oceano e amante del Sole) con quello glaciale ("congelato lago") di un'impetosa donna-pietra. Ma vi si aggiunsero la connessione con le donne dei due pittori rinascimentali e con l'angelo della *Resurrezione* manzoniana, nonché la forte allusività simbolica dell'epigrafe posta in occhiello ai *Mottetti*. Essa suona semplicemente "sobre el volcán la flor", ed è citazione esatta da un notevole poeta romantico spagnolo vissuto fra il 1836 e il 1870, Gustavo Adolfo Bécquer. Il verso appartiene a una quartina di *Las Rimas* (p. 27):

¿Como vive esa rosa que has prendido
junto a tu corazón
nunca hasta ahora contemplé en la tierra
sobre el volcán la flor?

È vero che il passo di Bécquer si risolve in un'agudeza, che è insieme un complimento galante alla donna amata (come è possibile che resti incolume una rosa posta sul tuo petto a contatto del tuo cuore impetuoso, se non allo stesso modo del fiore che sopravvive sulle pendici di un vulca-

no?); ma per la memoria di Montale come per quella di ogni europeo di qualche cultura sull'immagine del poeta spagnolo si sovrappone e sormonta la figura drammatica della Ginestra leopardiana, il fiore che ha resistito alla violenza eruttiva della lava. Sembra dunque prevalere, qui, un'icona solare, ignea, passionale: che però nella simbologia di Clizia – alla luce anche dei possibili modelli letterari – convive con il suo opposto. Non a caso Montale indulgeva, al modo di Petrarca, a scomporre e rietimologizzare emblematicamente il cognome della donna amata: Brand (radice germanica per "tizzone", che va con *brennen*, "ardere") + *eis* ("ghiaccio"); e lavorava pure sul nome, Irma, traendone l'altro *senhal* ("segnale", nel provenzale antico) o pseudonimo *Iride*: dunque, la messaggera degli dei, la portatrice del divino in terra.

Ne viene dunque una complessa icona simbolica, che associa l'idea di una divinità in terra a quella di un'energica compresenza di opposti, di un vitale ossimoro "fuoco" - "ghiaccio", passionalità e freddezza. Il che giustifica la convivenza di epiteti di segno opposto (fra "barbaglio" nel *Mottetto* VI e – nel XII – "Ti libero la fronte dai ghiaccioli / che raccogliesti traversando l'alte / nebulose...") per la protagonista dei *Mottetti*, che è poi anche la destinataria delle *Occasioni*, l'unica raccolta di Montale provvista di una dedica (A. I. B.), che per molti anni rimase indecifrabile. Così soprattutto nella *Buferia*, dove Clizia diventerà la "trasmigratrice Artemide ed illesa, / tra le guerre dei natimorti" (*La frangia dei capelli...*), anzi la Cristofora portatrice di luce e di coraggio nel buio sanguigno di quell'inferno terreno: "L'ora della tortura e dei lamenti / che s'abbattè sul mondo, / l'ora che tu leggevi chiara come in un libro / figgendo il duro sguardo di cristallo / bene in fondo..." (*L'orto*). → on era le at.

Non si tratta di ricondurre i *Mottetti* a una genesi meramente libresca, ma di isolarne l'abbozzo embrionale sviluppatosi sotto il riverbero di memorie letterarie e artistiche, o in genere culturali. È vero che non possediamo per gli altri *Mottetti* una dichiarazione puntuale e categorica quale si verifica per il X; solo un altro, il VI, si lega a una memorabile prosa autobiografica del 1950, che è anch'es-

sa una dichiarazione di poetica, intitolata *Due sciacalli al guinzaglio* (ora in *Sulla poesia*, pp. 84-87). Montale vi coniuga la tesi di un'apparente oscurità della poesia moderna (dovuta all'eliminazione di anelli logici e passaggi intermedi) con la rivelazione che quel giorno a Modena, del tutto casualmente, mentre egli pensava intensamente a Clizia lontana, gli apparvero "quei due riluttanti cuccioli color sciampagna": che egli non poté non associare magicamente a lei, quasi fossero un messaggio arcano che gli veniva d'oltreoceano.

Di là da ogni dichiarazione esplicita, tuttavia, altri segnali guidano inequivocabilmente a confermare questa tesi, di una vita filtrata attraverso le ossessioni della memoria culturale. Si legga l'attacco del *Mottetto* V, che rievoca la partenza di Clizia in treno, o meglio la rinnova come presente nell'assillo del ricordo:

Addio, fischi nel buio, cenni, tosse
e sportelli abbassati. È l'ora. Forse
gli automi hanno ragione...

e non si potrà non rilevare come in queste secche nervature dialogiche rifiorisca l'esordio della "barbara" *Alla stazione in una mattina d'autunno* ("Flebile, acuta, stridula fischia / la vaporiera da presso [...] E gli sportelli sbattuti al chiudere / paion oltraggi [...]": anche se in Montale "sportelli" sta per "finestrini"). È un caso unico, questo, di ripresa (forse inconsapevole, nel suo primo germinare) di un poeta, come il Carducci, poco amato da Montale, ma che gli uomini della sua generazione non potevano non avere assorbito nelle vene fin dai banchi di scuola. E tuttavia a questa memoria ancestrale si sposa nel secondo segmento del *Mottetto* una tipica movenza montaliana, quale l'associazione di aggettivi divaricati e contrastanti ("orrida" e "fedele"); mentre il traslato "carioca" ("danza popolare di origine brasiliana") rientra in un campo metaforico prediletto da Montale, specie per connotare la valenza orgiastica e funerea della guerra. Troviamo, così, nella sua terza raccolta: "e poi lo schianto rude, i sistri, il fremere / dei tamburelli sulla fossa buia, / lo scalpicciare del fan-

at. x avo altro campo metaforico

dango" (*La bufera*); e ancora: "Punge il suono d'una / giga crudele, l'avversario chiude / la celata sul viso" (*Nel sonno*); o infine (con allusione a una danza catalana): "quando spenta ogni lampada / la sardana si farà infernale / e un ombroso Lucifero scenderà su una prora" (*Piccolo testamento*).

Tale incrocio non è del resto isolato nei *Mottetti*, se nel XVI, alla mossa iniziale ("Il fiore che ripete / dall'orlo del burrato / non scordarti di me"), dettata da un lessema inconfondibilmente dantesco ("burrato" è in *Inf.* XII, 10 e XV, 114), si giustappone nella seconda microsequenza un prelievo anche ritmico-timbrico dal Carducci più memorizzato nelle scuole del Regno, quello dell'*Inno a Satana* ("Un bello e orribile / mostro si sferra..."), trasferito però in un registro di separazione e lontananza dall'amata: "Un cigolio ci sferra, ci discosta, / l'azzurro pervicace non ricompare. / Nell'afa quasi visibile mi riporta all'opposta / tappa, già buia, la funicolare".

In questa sapiente tessitura di intarsi letterari s'inserisce una singolarissima ripresa, nell'ultimo *Mottetto*, di altro autore poco importante per Montale intellettuale e poeta, ma certo entratogli nel sangue attraverso la memorizzazione scolastica, il Giacomo Zanella di *Sopra una conchiglia fossile* ("Sul chiuso quaderno / di vati famosi, / dal musco materno / lontana riposi, / riposi marmorea, / dell'onda già figlia, / ritorta conchiglia / [...] Riflesso nel seno / de' ceruli piani / ardeva il baleno / di cento vulcani"), contrattata efficacemente nei due versi centrali:

Nella valva che il vespero riflette
un vulcano dipinto fuma lieto [...].

→ *ritorno delle
divagazione*

Altra strada maestra si ritorna (e agli ingredienti danteschi presenti nelle citazioni che precedono) con altri *Mottetti* leggibili in chiave di letteratura-vita. Così il IX, strutturato in modi di catalogo nominale ("Il ramarro... la vela... il cannone... il cronometro..."), secondo la tendenza moderna alla "enumerazione caotica" (Spitzer) degli oggetti, si apre con l'immagine balenante:

Il ramarro, se scocca
sotto la grande fersa
dalle stoppie...

che, traendo l'impulso da uno straordinario correlato realistico di Dante (*Inf.* XXV, 79-81):

Come 'l ramarro sotto la gran fersa
dei dì canicular, cangiando sepe,
folgore par se la via attraversa...

prepara la serie dei segnali dell'epifania di Clizia ("Luce di lampo [...] / Altro era il tuo stampo"), culminante in una mossa ("invano può mutarvi in alcunché / di ricco e strano") ricalcata sulla *Tempesta* di Shakespeare, nella canzone di Ariete ("a sea-change into something rich and strange"), già mediata dal D'Annunzio del *Trionfo della Morte*, delle *Faville del maglio* e dell'*Allegoria dell'autunno*.

Il riverbero del modello dantesco, così importante per tutto Montale, fin dal celebre *Merigiare pallido e assorto* (del 1916, ora negli *Ossi*), è del resto assai più diffuso nei *Mottetti* di quanto qui si possa accennare. Si pensi al XVIII, che esordisce sulla scia di una formidabile metafora (quella delle "forbici del tempo") nel secondo canto di Cacciaguinda (*Par.* XVI, 9: "lo tempo va dintorno con le force"):

Non recidere, forbice, quel volto
solo nella memoria che si sfolla.

e si chiude con un preciso lessema di Dante (*Inf.* VII, 124), "belletta" per "fanghiglia", dopo aver incluso una bella reminiscenza del Pascoli di *The hammerless gun*, nei *Canti di Castelvecchio* ("una spoglia di cicala"):

E l'acacia ferita da sé scrolla
il guscio di cicala
nella prima belletta di Novembre.

S'aggiunga infine il *Mottetto* XIX, preparatorio alla svolta della *Bufera*, in quanto adombrante la conquista da

parte di Clizia di un ruolo demiurgico e salvifico (Cristofora, e non più solo messaggera alata), qui – ancora una volta – al culmine di una serie di oggetti naturali troppo aleatori:

La canna che dispiuma
mollemente il suo rosso
flabello a primavera;
la redola nel fosso, su la nera
correntia sorvolata di libellule;
e il cane trafelato che rincasa
col suo fardello in bocca,

oggi qui non mi tocca riconoscere;

cui si contrappone un più arduo percorso di “riconoscimento” dell’oggetto amato:

ma là dove il riverbero più cuoce
e il nuvolo s’abbassa, oltre le sue
pupille ormai remote, solo due
fasci di luce in croce.

E il tempo passa.

L’innovazione tematico-simbolica vi si sprigiona infatti da un groviglio di memorie dantesche, solo in parte sbrogliato da Isella: fra il momento dell’ascesa al terzo regno (Par. I, 63-65: “Beatrice tutta ne l’etterne rote / fissa con gli occhi stava; e io in lei / le luci fissi, di là sù rimote”), la contemplazione del Grifone da parte di Beatrice, nei cui occhi si riflette l’immagine di Cristo (Purg. XXXI, 121 ss.: “Come in lo specchio il sol, non altrimenti / la doppia fiera dentro vi raggiava”), ma soprattutto l’apparizione della croce nel cielo di Marte (Par. XIV, 95 ss.: “m’apparvero splendor dentro a due raggi / [...] il venerabil segno / che fan giunture di quadranti in tondo / quella croce [...]”).

Questo reticolato di memorie letterarie articolate con le “occasioni” della vita costituisce uno straordinario paradigma di “intertestualità”; cui deve sommarsi l’analogo e complementare ventaglio di connessioni interne al sistema stilistico e tematico di Montale (la cosiddetta “intratestua-

lità”). Né il fenomeno è ristretto al piano letterario, se nei *Mottetti* esplodono, in vere e proprie *intermittences du cœur* (Proust), memorie musicali non scontate neppure per un poeta che alla musica (e alla cultura tecnicamente connessa) era così legato: basti sfogliare quel libro affascinante (*Prime alla Scala*), che raccoglie molti suoi interventi giornalistici sulle rappresentazioni liriche del grande teatro milanese. Ed ecco nei *Mottetti* riemergere la canzone di Dappertutto, dai *Racconti di Hoffmann* di Offenbach (*La gondola che scivola*, XIII); o, nel XIV (*Infuria sale o grandine?*), la *Cathédrale engloutie* di Debussy e *Lakmé* di Delibes (Clizia era solita intonare l’“aria delle Campanelle”).

Che la simbiosi fra vita e arte sia totale (ma ben diversa dall’idea dannunziana di una vita da costruire come un’opera d’arte), nel senso che quest’ultima “sala il sangue” all’uomo-poeta e riaffiora nei “barlumi” decisivi dell’esistenza, è comprovato dal *Mottetto XVII*, più vicino (1938) allo scoppio della seconda guerra mondiale, in una vigilia livida e cupa che nella memoria montaliana aggrega l’immagine archetipica dei cavalieri dell’*Apocalisse*:

Con un soffio
l’ora si estingue: un cielo di lavagna
si prepara a un irrompere di scarni
cavalli, alle scintille degli zoccoli.

Una reminiscenza che era ancor più scoperta nella lezione precedente, rimasta sempre invariata fino all’ottava edizione delle *Occasioni* (1956):

un cielo di lavagna
si prepara all’irrompere dei tre
cavalieri. Salutali con me.

Concludendo, è dunque legittimo ribadire che i *Mottetti* danno il polso dell’intero libro, ne rappresentano il centro tematico o il registro di base. Non è un caso, insomma, che il XXI, *Il balcone*, sia stato sottratto alla serie per dislocarsi nella posizione di *incipit* programmatico, di preliminare dichiarazione di poetica. Ed è strano che la critica abbia un po’ lasciato nell’ombra quella matrice

CONCLUSIONE e DIFFERENZA
ZIONI TRUA CRITICA

proustiana (di "ricerca del segno perduto" discorreva Contini per i numeri I e VIII, segnalando l'insidia perpetua del vuoto, dell'oblio, o dell'"inferno certo"), ma soprattutto joyciana: in Joyce, infatti, è il richiamo alla *claritas-quidditas* di san Tommaso per quella sua *radianza*, da cui appunto si dirama la montaliana "vita che da barlumi". Non si tratta, per le *Occasioni* nel loro insieme, di sancirne soltanto la natura di fase intermedia tra *Ossi* e *Bufera*, anche per ciò che riguarda lo spostamento d'interesse dall'asse D'Annunzio-Pascoli all'asse Leopardi-Foscolo, per non dire dell'onnipresente (fin dalle zone più antiche) polo dantesco, con il conseguimento dei risultati supremi nel terzo libro. Vero è che esiste una certa evoluzione nella prassi intertestuale montaliana: ai modi allusivi degli *Ossi* succede gradualmente una fenomenologia di memoria involontaria, con modelli che "salano il sangue" (secondo la locuzione di Emilio Cecchi divulgata da Contini), assumendo quasi la valenza di ossessioni ritmico-timbriche prima che lessicali e tematiche. Tale tensione memoriale, che culmina nella *Bufera*, ha forse il suo ganglio decisivo proprio nei *Mottetti*; mentre con il quarto tempo – cioè l'ultimo Montale di *Satura* e successive appendici – i modi memoriali ridiventano volontari, prevalentemente "citationali" o addirittura parodici. Altra cosa era l'epigrafe dei *Mottetti*, se non altro come anello decisivo nella formazione del mito di Clizia.

evoluzione delle
prassi intertestuale di M.

Testi di riferimento

- E. Montale, *Mottetti*, a c. di D. Isella, il Saggiatore, Milano 1980.
 Id., *Sulla poesia*, a c. di G. Zampa, A. Mondadori, Milano 1976.
 Id., *L'opera in versi*, ed. critica a c. di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980.
 Id., *Auto da fé. Cronache in due tempi*, il Saggiatore, Milano 1966.
 Id., *Prime alla Scala*, a c. di G. Lavezzi, A. Mondadori, Milano 1981.
 G. A. Bécquer, *Rimas y Leyendas*, Espasa-Calpe Argentina S. A., Buenos Aires 1969²⁶.

- E. Bonora, *La poesia di Montale: dalle "Occasioni" alla "Bufera"*, Gheroni, Torino 1963.
 G. Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino 1974.
 G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, con presentazione di E. Montale, Garzanti, Milano 1971.
 G. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980.
 P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975.
 E. Pasquini, *Una "suite" romanzesca: "Dopo una fuga" in "Satura"*, in *Scrittura e società. Studi in onore di Gaetano Mariani*, Herder, Roma 1985, pp. 269-288.
 Id., *Agnizioni pirandelliane nella poesia di Montale*, in "Ariel", I, 3 (sett.-dic. 1986), pp. 52-58.
 Id., *La memoria culturale nella poesia di E. Montale*, Mucchi, Modena 1991.

Breviario dei classici italiani

Guida all'interpretazione di testi esemplari
da Dante a Montale

A cura di Gian Mario Anselmi,
Alfredo Cottignoli, Emilio Pasquini

Bruno Mondadori



DANTE ALIGHIERI
OPERE MINORI

VOLUME I · TOMO I

VITA NUOVA
RIME

A CURA DI
DOMENICO DE ROBERTIS
E GIANFRANCO CONTINI



RICCARDO RICCIARDI EDITORE
MILANO · NAPOLI