

SUI COMMENTI MONTALIANI Stato dei lavori e qualche proposta

Nel panorama della sterminata bibliografia montaliana, che spazia dalle indagini metriche e lessicali al riordinamento dei supporti esegetici forniti dallo stesso poeta e che di continuo rinnova la ricerca dei rapporti filosofico-letterari con autori italiani e stranieri, ancora rare sono le prove di commento sistematico a una raccolta considerata nella sua interezza. Nonostante la disponibilità di testi filologicamente accertati dall'edizione critica curata da Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini¹ e la superfetazione degli studi sulle fonti, gli sforzi ermeneutici articolati in una puntuale analisi dei versi sembrano piuttosto volti a proporre letture di singole liriche. La questione, di frequente suggerita *en passant* nell'auspicio di un lavoro che si confrontasse con la misura più ampia e complessa del libro², fu apertamente affrontata al convegno organizzato dall'Università di Siena e da quella di Pavia nel 1996 grazie agli interventi poi riuniti, nella pubblicazione del 1998, nella sezione programmaticamente intitolata *Il problema del commento*³. La precisione dei criteri metodologici offerti si basava su una previa sintesi delle peculiarità tematiche e stilistiche montaliane, in modo da permettere di calibrare le supposte esegesi in relazione alle specifiche difficoltà di ciascuna raccolta⁴.

¹ Eugenio Montale, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980.

² Ricorriamo qui al termine *libro* seguendo il suggerimento di Niccolò Scaffai, *Montale e il libro di poesia* (Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro), Lucca, Pacini Fazzi Editore, 2002. Nel volume viene, infatti, evidenziata l'importanza del macrotesto nato dalla volontaria e arbitraria disposizione *a posteriori* delle liriche da parte dell'autore.

³ Ci riferiamo agli scritti confluiti in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di Maria Antonietta Grignani e Romano Luperini, Bari, Laterza, 1998.

⁴ L'intervento di Luigi Blasucci, *Appunti per un commento montaliano* (*ivi*, pp. 11-32), si incentra sulla complementarità di esplicazione e interpretazione, sulla preponderanza – anche se non esclusività – della distanza culturale su quella crono-geografica, sull'evoluzione della tecnica figurale lungo la parabola creativa dell'autore e sulla ricchezza sia estensiva che tonale della lingua. Francesco Zambon, in *Il problema del*

Al momento del convegno la sola pubblicazione con cui si potesse stabilire un confronto era quella del commento di Dante Isella ai *Mottetti*, edita a Milano nel 1980 da Il Saggiatore ; e infatti vi fanno riferimento sia Francesco Zambon, che scorge un'insufficiente rielaborazione della copia di rimandi intertestuali ed extratestuali che riconducono il significato delle unità compositive a un quadro narrativo superiore, sia Luigi Blasucci, che dichiara l'ascendenza continiana del modello bipartito e registra una certa apertura verso le lezioni delle varianti. Da allora lo scenario si è arricchito con l'estensione, uscita nello stesso 1996⁵, dell'analisi di Isella all'intero ciclo delle *Occasioni* e con i recenti volumi di Tiziana Arvigo e di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely sugli *Ossi di seppia*⁶. L'impostazione del commento di Isella prevede due fasi concettualmente e graficamente separate : un cappello introduttivo, cui è riservata l'interpretazione, con giudizio critico e compendio del significato generale della poesia, e un apparato di note a piè di pagina, dove si fornisce un'esegesi più letterale, accompagnata dalla segnalazione delle fonti e di eventuali varianti. L'attenzione alla diacronia compositiva si riflette nella breve ma completa storia delle edizioni in rivista – e delle redazioni manoscritte o dattiloscritte, quando siano possedute – riportata, insieme alla datazione appuntata *ad*

commento montaliano (*ivi*, pp. 121-127), ricordando i rischi di una fedeltà eccessiva ai modelli strutturalisti, pone in primo piano gli aspetti romanzeschi e narrativi dei primi libri montaliani. Anche Rosanna Bettarini, in *Sacro e profano* (*ivi*, pp. 33-46), ribadisce la centralità della « volontà strutturante » del poeta (*ivi*, p. 34) che impedisce di considerare le liriche come monadi autosufficienti e crea un *continuum* persino al di là dei confini delle singole opere, sottolineando inoltre le complicazioni legate alla polisemia e talvolta all'ambiguità grammaticale dei testi. Circoscritti a zone più ristrette della produzione montaliana sono invece gli interventi di Franco Nosenzo, *Saggio di un commento a Finisterre 1945 : [I.II] Lungomare* (*ivi*, pp. 73-94), sulla *plaque* originaria di *La bufera e altro* ; di Francesco De Rosa, *Scansioni dell'ultimo Montale* (*ivi*, pp. 47-72), sulla distinzione da operare all'interno dell'ultimo Montale tra *Satura* e *Diario del '71 e del '72* da un lato e *Quaderno di quattro anni* e *Altri versi* dall'altro ; di Roberto Orlando, « *O maledette reminescenze !* ». Per una tipologia della citazione distintiva nell'ultimo Montale (*ivi*, pp. 95-120), sulla costruzione tripartita e paralogistica e sul significato paradossale e oppositivo della citazione a partire da *Satura*.

⁵ E. Montale, *Le occasioni*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1996.

⁶ Tiziana Arvigo, *Guida alla lettura di Montale : «Ossi di seppia»*, Roma, Carocci, 2001 e E. Montale, *Ossi di seppia*, a cura di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely, Milano, Oscar Mondadori, 2003.

annum da Montale nell'*Indice*⁷, a testimoniare la dimensione stratigrafica del libro. Le coordinate cronologiche, benché collocate *in limine*, nell'*incipit* o *explicit* dell'introduzione, solo di rado risultano isolate dal discorso, giustapposte in qualità di semplice informazione addizionale, funzionando spesso da punto di avvio per notazioni concettuali legate alle strategie dispositive che regolano la successione delle liriche o alle evoluzioni che hanno progressivamente delineato la forma definitiva. La discrasia tra l'anno di composizione e la posizione all'interno della raccolta, ad esempio, indirizza la ricerca delle ragioni dell'alterazione nel campo delle simmetrie metriche e tematiche (che si manifestano o come esplicitazione o come occultamento delle parentele) o, al contrario, di studiati contrasti.

L'accento alle relazioni che le poesie intessono reciprocamente viene inoltre approfondito nelle note, dove l'esame delle intertestualità si precisa nei rimandi lessicali e nell'indicazione di luoghi montaliani affini all'interno delle stesse *Occasioni* o, esorbitando dai limiti del libro, soprattutto degli *Ossi di seppia* e della *Buferà e altro*. Tuttavia il rilevamento concerne in special modo le ricorrenze di vocaboli e sintagmi, le connessioni tra le unità compositive, piuttosto che il loro rapporto con il sistema macrotestuale e lo svolgimento di logiche narrative⁸. Si potrebbe comunque controbattere che una siffatta organizzazione è in un certo senso legittimata, se non dalla struttura⁹, dalla natura della raccolta, dominata dall'attesa dell'istante prodigioso e liberatore, dalle epifaniche *intermittences* che salvano il precario, dalla pluralità di taumaturgici oggetti-amuleti. La prospettiva della frammentarietà, con le appendici del

⁷ Per l'usanza di corredare i testi di date e per l'evoluzione del significato di questa abitudine di raccolta in raccolta cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *L'«Opera in versi» di Eugenio Montale*, in *Letteratura italiana. Le opere*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1995, vol. IV, t. I, poi in P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, quarta serie, Torino, Bollati Boringhieri, 2000 e infine come introduzione al commento di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely a E. Montale, *Ossi di seppia* cit., pp. XV-XVI.

⁸ Come già accennato, questa è in sostanza la critica rivolta al commento di Isella ai *Mottetti* da F. Zambon, *Il problema del commento montaliano* cit. La questione, sollevata da numerosi studiosi, è ripresa in sede teorica (nella premessa metodologica) e affrontata nella pratica della lettura dei testi da N. Scaffai, *Montale e il libro di poesia* (*Ossi di seppia*, *Le occasioni*, *La bufera e altro*) cit.

⁹ L'operazione demiurgica di una configurazione *a posteriori* non può infatti essere obliterata. L'organicità delle *Occasioni* è stata inoltre chiarita e dimostrata su più livelli da P. V. Mengaldo, *L'«Opera in versi» di Eugenio Montale* cit., pp. XVI-XX.

decentramento paesaggistico¹⁰, dell'«ansia nomenclatoria»¹¹ che non sempre si trasmuta in fruizione della grazia, dell'elencazione ellittica di addendi senza sviluppo sintattico¹², rende insomma meno imprescindibile l'adozione di parametri che sarebbero invece necessari per un'esegesi della *Bufera e altro*, sintomaticamente progettata con il titolo rematico *Romanzo*. Si può inoltre aggiungere che, dove l'opportunità dell'operazione era oggettivamente patente, ossia nelle *pièces* estreme, di raccordo con i libri limitrofi¹³, le introduzioni di Isella rendono conto dei *traits d'union* ideologici, degli sviluppi dei nuclei fondanti, del rinnovamento delle cellule mitopoietiche dell'autore¹⁴. Al centro dei cappelli trova spazio il momento più propriamente interpretativo, che spesso si avvale di testimonianze epistolari (*in primis* i carteggi con Contini, Einaudi e Bazlen) e di citazioni tratte da saggi critici che mostrano una netta preferenza per le conclusioni di Contini, Solmi, Rebay, Bettarini e Cambon¹⁵.

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. XXXI.

¹¹ Gianfranco Contini, *Dagli Ossi alle Occasioni*, [1938], in *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974, p. 37.

¹² Cfr. Angelo Jacomuzzi, *Nota sul linguaggio di Montale: l'elencazione ellittica*, in *Sulla poesia di Montale*, Bologna, Cappelli, 1968, pp. 11-25.

¹³ Per la genesi delle opere montaliane da una *plaque* inizialmente concepita come appendice della raccolta precedente cfr. R. Bettarini e G. Contini, *Nota dei curatori*, in E. Montale, *L'opera in versi* cit.

¹⁴ Si vedano le presentazioni delle poesie di più bassa datazione delle *Occasioni*, soprattutto del trittico del 1939 composto da *Elegia di Pico Farnese*, *Nuove stanze* e *Palio*, in cui avviene la numinosa metamorfosi di Clizia in *Visiting Angel*, presagita già in *Notizie dall'Amiata*, composta tra la fine del 1938 e i primi mesi del 1939 (mentre la lirica postrema, *Il ritorno*, scritta nel 1940 e inserita pertanto nella seconda edizione, sebbene sia influenzata dai toni cupi della coeva *suite Finisterre*, è dedicata ad Arletta e alla memoria di Monterosso). Per quanto riguarda invece i componimenti di apertura delle *Occasioni*, si sottolinea piuttosto – per *Buffalo* e per *Keepsake* – la novità dello stile asciutto rispetto a certo descrittivismo esornativo degli *Ossi di seppia*.

¹⁵ Il colloquio serrato con la saggistica continiana è dovuto al ruolo centrale che il critico ebbe nella vita di Montale, occupandosi tra l'altro delle trattative per la pubblicazione delle *Occasioni* presso Einaudi e di *Finisterre* presso i tipi luganesi di Bernasconi e partecipando con consigli e osservazioni al *labor limae* sulle opere (cfr. *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1997). Isella fa riferimento agli interventi riuniti in *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale* cit. per le letture di specifiche poesie, concordando nell'inquadrare il rinnovamento del secondo libro sotto i segni di una metafisica assenza, del passaggio dall'inerzia all'attesa, della *quête* dell'istante salvifico tramite l'epifania mnestica. Ma di matrice continiana sono

È tuttavia indubbio che la specola privilegiata del commento di Isella sia stilistica. I richiami intertestuali interni ed esterni informano sulla stratificazione del significato tramite i nessi che un'opzione terminologica instaura con analoghi stilemi d'autore o di modelli. Per il campo lessicale nelle note sono segnalati gli *hapax*¹⁶, i registri linguistici (aulicismi, tecnicismi) e le aree di provenienza (anglismi, francesismi, ligurismi, toscanismi). La cifra espressionistica e la connotazione marcata promuovono l'analisi delle proprietà foniche, che vengono attentamente vagliate mettendo in relazione assonanze e consonanze, allitterazioni e omoteleuti con il messaggio della lirica. Lo studio del livello microtestuale tramite una minuziosa scomposizione dei versi in insiemi di cellule sonore valorizza la motivazione del significante, concepito come diretto latore del significato, concretamento materiale dell'idea. Si individuano inoltre alcuni tratti stilistici peculiari della raccolta, spitzerianamente caricati di responsabilità psicologiche: la lineetta di sospensione che spezza l'endecasillabo in corrispondenza con l'*akmé* della situazione o la traslazione da una serie di imperfetti alla puntualità del perfetto che introduce la momentaneità salvifica nella catena indistinta degli eventi. Dettagliata è la descrizione metrica che conclude la premessa espositiva elencando le partizioni strofiche, le misure versali e le rime (da quelle grammaticali a quelle ipermetre), con una particolare cura nell'evidenziare le scale timbriche, i cumuli di geminate, gli aggregati 'aspri e chiocci' e nell'inserirli nella struttura d'insieme. Dalle stesse risonanze lessicali si parte per rintracciare le fonti, seguendo un criterio di selezione nondimeno rispettoso dell'ampiezza della gamma su cui agisce la memoria montaliana. I nomi più citati sono quelli consacrati dalla tradizione critica, con Pascoli, D'Annunzio, Dante, Gozzano *in primis* (la presenza di Leopardi è meno appariscente poiché prevale una più sotterranea condivisione escatologica, raramente riassumibile in riscontri specifici¹⁷), accostati ad autori stranieri

anche la struttura del commento, la registrazione delle varianti e l'attenzione ai rilievi stilistici e lessicali quale accesso favorito al testo.

¹⁶ L'eccezionale tasso di variabilità del vocabolario montaliano, che predilige le innovazioni alle conservazioni, fa sì che gli *hapax* costituiscano la metà del lessico (cfr. Vittorio Coletti, *L'italiano di Montale*, in *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, a cura della Fondazione Mario Novaro, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 137-139).

¹⁷ Cfr. Giorgio Zampa, *Introduzione*, in E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. XIV e pp. XIX-XX e Anna Dolfi, *Montale secondo Leopardi: un caso limite di intertestualità*, in «Italiès», 1999, 15.

tra cui spiccano i simbolisti francesi¹⁸. La preponderanza dell'investigazione stilistica pone in secondo piano le ascendenze filosofiche, le tangenze ideologiche capaci di conferire ulteriore spessore a quelle formali, rischiando così di depauperare anche i rimandi letterari della sinsemantività rivendicata da Bonora¹⁹. Al particolare orientamento di questa impostazione andrà inoltre aggiunta la proliferazione di studi che negli ultimi anni ha accresciuto in modo esponenziale la bibliografia montaliana e che ha conosciuto un momento particolarmente fecondo in occasione del centenario della nascita del poeta, ossia proprio nel biennio 1996-1998 immediatamente successivo alla pubblicazione del commento. L'odierno lettore delle *Occasioni* avrà pertanto a disposizione nuovo materiale per operare un'integrazione che accolga le proposte interpretative dell'ultimo decennio.

Più recente è invece il volume degli *Ossi di seppia* curato da Pietro Cataldi e Floriana d'Amely, che ha un precedente nel commento di Tiziana Arvigo edito da Carocci nel 2001. Il rapporto che intercorre tra i due interventi segue la logica dell'analisi-sintesi, poiché la *Guida alla lettura di Montale* dell'Arvigo si dirama in plurime direzioni, intenta a esaminare tutti i gangli della rete sottesa a un testo, ampliando le già numerose suggestioni disponibili e mirando all'asintoto dell'eshaustività, mentre il commento di Cataldi e d'Amely (in virtù della diversità tipologica e di destinazione) riassume, trasceglie, convoglia le linee critiche principali puntando all'essenzialità. La peculiarità dell'edizione Carocci, dove per necessità imposte dai diritti d'autore si succedono schede di analisi prive dell'accompagnamento delle liriche, lascia notevole spazio al lavoro del critico, che deve in qualche modo esaurirsi in sé, raggiungere uno stadio di completezza senza appoggiarsi alla concreta presenza dell'oggetto dell'indagine. Si ribalta insomma la chiave di volta della definizione di Segre, per il quale :

¹⁸ È tuttavia rilevante anche la frequenza con cui compare il nome di Carducci, solitamente trascurato dalla critica delle fonti montaliane.

¹⁹ Cfr. Ettore Bonora, *Le metafore del vero. Saggi sulle «Occasioni» di Eugenio Montale*, Roma, Bonacci Editore, 1981, p. 60. Già Avalle avvertiva che in Montale «la grande maggioranza delle immagini, frasi e parole giunte nella sua poesia da altri testi porta evidenti tracce di un previo, profondo processo di vocabolarizzazione» che le riduce a «categorie lessicali» slegate dall'originario ambito di appartenenza (D'Arco Silvio Avalle, *Tre saggi su Montale*, Torino, Einaudi, 1970, p. 35).

[...] il commento è un apparato di illustrazioni verbali destinate a rendere più comprensibile un testo. Questo apparato ha senso esclusivamente in rapporto col testo : preso in sé non ha valore di testo perché privo di autonomia comunicativa. Si può dire che il commento si inserisce tra emittente e ricevente come decrittatore del messaggio²⁰.

secondo un'ottica che conferisce al commento una « posizione di assoluta subordinazione e servilità rispetto al testo²¹ ». Perdendo, anche se solo per motivi editoriali, l'immediata funzione di introduzione alla voce di primo grado dell'autore, la raccolta di dati attuata dall'Arvigo diviene centrale e si organizza in una « corolla di micro-saggi²² », suggellati da una rassegna di rilevamenti metrici.

La cura filologica nel ripercorrere la formazione delle poesie degli *Ossi di seppia* si dispiega soprattutto nel resoconto delle problematiche relative alla ricostruzione della data di composizione e dell'*humus* degli eventi biografici che ne costituiscono l'occasione. L'interesse per il laboratorio del poeta si focalizza dunque sulla genesi, sulla fase incipitaria del *work in progress*, con la conseguente scelta di occuparsi delle testimonianze lasciate a proposito dallo stesso autore e delle indicazioni reperibili dai manoscritti piuttosto che delle tappe redazionali successive (anteriori o posteriori alla stampa). Eppure la storia degli *Ossi di seppia* si articola in ben quindici edizioni²³, probabilmente anche in virtù della primogenitura, che comporta sia un più convulso lavoro di selezione e di scarto (di cui sono prova le *Poesie disperse* giovanili) dovuto alla minore sicurezza degli esordi²⁴, sia un più ampio lasso di tempo per la

²⁰ Cesare Segre, *Per una definizione del commento ai testi*, in *Il commento ai testi*. Atti del Seminario di Ascona, 2-9 ottobre 1989, a cura di Ottavio Besomi e Carlo Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkäuser Verlag, 1992, poi in C. Segre, *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993, p. 263.

²¹ Adelia Noferi, *La posta in gioco del commento*, in *Retorica e interpretazione*, a cura di Anna Dolfi e Carla Locatelli, Roma, Bulzoni, 1994, p. 135.

²² T. Arvigo, *Guida alla lettura di Montale : «Ossi di seppia»* cit., p. 11.

²³ La raccolta presenta il numero più alto di edizioni (Gobetti, Ribet, Carabba, Einaudi, Mondadori) precedenti quella definitiva, anche se la critica non è concorde nel considerare l'edizione Carabba del 1941 come la quarta, poiché non fu autorizzata dall'autore e si limita comunque a una ristampa anastatica della precedente del 1931 (cfr. G. Zampa, *Note ai testi*, in E. Montale, *Tutte le poesie* cit., p. 1077).

²⁴ «Parsimonia e grande sicurezza» della scrittura caratterizzano invece *Le occasioni* e *La bufera e altro* (P. V. Mengaldo, *L'«Opera in versi» di Eugenio Montale* cit., p. XI).

sedimentazione e la rielaborazione *a posteriori*. Nonostante le molteplici modifiche introdotte fino al 1961²⁵, la *Guida alla lettura* di Tiziana Arvigo non si sofferma sulle varianti, benché – come avverte Blasucci – sia utile tener conto della «fruibilità dell'apparato correttorio a scopi esplicativi»²⁶. D'altra parte la ricchezza documentaria sugli *Ossi di seppia* concerne il discreto numero di versioni manoscritte e di fascicoletti donati ad amici e dedicatari che raccolgono sezioni del libro, mentre per *Le occasioni* il carteggio tra Montale e l'amico e critico privilegiato Gianfranco Contini²⁷ permette di seguire più agevolmente i retroscena degli interventi mutatori.

In ogni caso, il perno del commento dell'Arvigo risiede nel sondaggio delle fonti, per cui l'interpretazione si correda di rimandi su un largo spettro che alla letteratura italiana (comunque scandagliata dai classici alla triade *fin du siècle*, dai fermenti primonovecenteschi alla linea ligure) affianca quella francese, inglese e russa. In particolare si verifica una concreta apertura verso la prosa (Dostoevskij, Tolstoj, Pirandello, Proust) e la speculazione filosofica (Bergson, Boutroux, Schopenhauer, Nietzsche, Šestov), con la quale si ricercano concordanze allo stesso tempo concettuali e terminologiche (come nel caso del *leitmotiv* della «catena» e degli «anelli» derivato allo stesso tempo da Leopardi e da Schopenhauer). Accogliendo tanto le «citazioni e riprese allusive» quanto le «semplici “agnizioni”»²⁸ si equilibrano le componenti linguistiche e di pensiero, approfondendo la formazione culturale e rispettando il *milieu* ideologico da cui si trae la suggestione. Anche l'esame stilistico, ubicato in un'area conclusiva e separata a calco dello schema canonico del commento, procede in direzione analitica, con grande perizia metrica e retorica, che tuttavia tende a rimanere in sé conclusa, senza coadiuvare l'interpretazione.

« Rivolto prevalentemente a un pubblico di lettori non specialisti²⁹ », il commento agli *Ossi di seppia* di Cataldi e d'Amely si propone invece di

²⁵ Data dell'edizione definitiva : E. Montale, *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 1961.

²⁶ L. Blasucci, *Appunti per un commento montaliano* cit., p. 27.

²⁷ Eusebio e Trabucco. *Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini* cit.

²⁸ Per Blasucci infatti «sarà forse necessario, nell'ottica di un commento, distinguere tra citazioni e riprese allusive da un lato, e riprese non allusive o semplici “agnizioni” dall'altro : da valutarsi ciascuna volta per volta». Le prime faranno parte della vera e propria esplicazione, le seconde di una più generale documentazione culturale (L. Blasucci, *Appunti per un commento montaliano* cit., p. 19).

²⁹ Pietro Cataldi e Floriana d'Amely, *Nota*, in E. Montale, *Ossi di seppia* cit. Il lavoro è infatti pensato soprattutto per le scuole.

seguire da vicino il testo, con una spiegazione quanto più possibile fedele e letterale. Le glosse sono pensate innanzi tutto per esplicitare i passaggi del ragionamento poetico, i nessi sintattici e i vocaboli che si discostano dalla *langue*. La destinazione didattica comporta un atteggiamento didascalico che riduce all'essenziale i riferimenti esterni e che si fa carico di sciogliere i nodi ermeneutici all'interno di una struttura volutamente semplificata, di immediata decifrabilità. Di conseguenza tutto ciò che esorbita dalla comprensione del messaggio è sottoposto a una cernita che seleziona le fonti più importanti, citate quando siano di sostegno all'esegesi o quando siano utili a collocare la lirica nel contesto culturale (ripetuta è infatti la sottolineatura del programmatico distacco da D'Annunzio), e che limita le segnalazioni inerenti al lessico alla valenza denotativa. Pari è il prosciugamento delle intertestualità montaliane, che vengono sintetizzate in pochi richiami esemplari e, comunque, con l'intento principale di completare la spiegazione.

L'organizzazione recupera la consueta bipartizione, con un cappello introduttivo che inquadra la lirica riportando la data di composizione, informa sul significato globale della poesia, ripercorre le 'vicende' descritte e accenna ai modelli sottesi al testo. Segue una sezione metrica, adibita alle misurazioni strofiche e versali e alla catalogazione delle rime, mentre alla 'traduzione' letterale e a concordanze più puntuali sono dedicate le note. Le questioni su cui maggiormente si insiste – e che quindi vengono suggerite come cardini attorno ai quali ruota la prima opera montaliana – sono la concezione dell'esistenza come succedersi di frammenti irrelati espulsi dal *continuum* temporale (così come i particolari sono irriducibili a un modello ordinato di spazio³⁰) e l'insanabile frattura che divide l'infanzia, caratterizzata da un armonico rapporto io-mondo garantito dalla simbologia marina, dalla maturità, dove domina il contrasto, il sentimento di estraneità e di inappartenenza e la scelta etica della terra³¹. La centralità della riflessione sul tempo, imprescindibile in un periodo rivoluzionato dall'affermazione della filosofia bergsoniana, era evidenziata anche dall'Arvigo, che tuttavia si sofferma piuttosto sull'antinomica compresenza di un tempo lineare, di derivazione eleatica, angosciante per la sua irreversibilità, e di un eracliteo tempo circolare, paralizzante per

³⁰ Cfr. P. Cataldi e F. d'Amely, *Introduzione*, in E. Montale, *Ossi di seppia* cit., p. CXVIII.

³¹ Cfr. *ivi*, p. CXVI.

l'insensatezza del sempre uguale e per la logica deterministica che lo imprigiona³².

Nell'attesa della pubblicazione delle altre opere montaliane per gli Oscar Mondadori, già annunciata nella quarta di copertina del volume degli *Ossi di seppia*, possiamo intanto tracciare un quadro d'insieme sullo stadio degli studi relativi al terzo libro. Nata come *plaquette*-appendice di quindici componimenti che miravano a completare, pur nella novità dell'ispirazione petrarchesca, *Le occasioni*³³, *La bufera e altro* presenta una lunga gestazione che contribuì a generare un clima di aspettazione e quindi una ricezione immediata piuttosto contrastata. La raccolta infatti, a cui Montale assegnerà in seguito la sua preferenza, infittisce la complessità delle precedenti per la concentrazione lirica raggiunta e per il pervasivo «rapporto tra il dato fisico e la sua significazione metaforica» che «tende a essere mediato culturalmente, a divenire indiretto e allusivo». La «tecnica figurale» adottata si declina nella *Bufera* in senso allegorico³⁴, permettendo la coesistenza di più livelli referenziali. La dimensione privata e la componente esistenziale dominanti negli *Ossi di seppia* e nelle *Occasioni* si intrecciano pertanto al piano storico che non estromette dall'universo poetico gli eccezionali accadimenti contingenti, a patto tuttavia di rielaborarli costantemente in una superiore riflessione metastorica: la guerra concretizza drammaticamente il male cosmico da sempre sentito insito nelle cose. Da tempo si sente dunque la necessità di un commento a *La bufera e altro*, ma il concentrarsi della critica sugli aspetti generali della raccolta, sull'incidenza dei riferimenti religiosi o sul 'trasumanar' di Clizia spesso esula da un confronto diretto con la difficoltà di specifici versi, così come le proposte di lettura di singole poesie restano sforzi isolati che

³² A questo tema si intreccia infatti l'altro grande nucleo su cui insiste Tiziana Arvigo, ossia il rapporto tra necessità e libertà che si articola nella contrapposizione tra la consapevolezza della ferrea legge deterministica che regola la catena degli eventi e la speranza di intravedere una «maglia rotta», di assistere alla rivelazione epifanica dell'«anello che non tiene».

³³ Cfr. E. Montale, *Intenzioni (intervista immaginaria)*, in *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976, pp. 567-568. Sul petrarchismo di Montale si veda Giuseppe Savoca, *Sul petrarchismo di Montale*, in AA. VV., *Per la lingua di Montale*. Atti dell'incontro di studio, Firenze 26 novembre 1987, a cura di Giuseppe Savoca, Firenze, Olschki, 1989, pp. 53-70.

³⁴ L. Blasucci, *Appunti per un commento montaliano* cit., p. 25.

delineano un panorama frammentario proprio per il libro per il quale vale più che altrove la qualifica di ‘romanzo’³⁵.

Considerando l’addensarsi di significati, sovrassensi, allusioni letterarie e ricerche formali, un lavoro sulla *Bufera* non potrebbe sostenersi su un solo binario, sull’elezione di una specola dominante, bensì dovrebbe potenziare entrambi i campi – «retorico» ed «ermeneutico»³⁶ – su cui solitamente indaga il commentatore³⁷. Del resto una dissociazione tra i valori denotativi e quelli connotativi risulterebbe fittizia e adulterante, essendo necessaria un’integrazione reciproca delle due sfere³⁸. Innanzi tutto non andrà trascurata la costruzione stratigrafica del libro³⁹: il ricorso alle

³⁵ In realtà Nosenzo, nel *Saggio di un commento a «Finisterre» 1945: [I.II] Lungomare* cit., fa riferimento all’esegesi da lui condotta sul nucleo originario, nonché sezione esordiale, della *Bufera*, definendola quale «prima *tranche* portata a conclusione, nel quadro del progetto, ben più vasto e periglioso, d’un commento integrale del terzo libro montaliano» (*ivi*, p. 74). Tuttavia, a quanto ci risulta, questo lavoro nato come tesi di dottorato non è stato pubblicato.

³⁶ Nel suo *excursus*, in cui si analizzano i possibili comportamenti dell’esegeta rispetto all’*auctor* e al destinatario, nonché i meccanismi di *voluptas* e di violenza che animano il processo di rimozione dell’*integumentum*, Adelia Noferi distingue due principali tipologie di commento: quello «retorico della *littera*» e quello «prevalentemente ermeneutico del sovrassenso» (A. Noferi, *La posta in gioco del commento* cit., p. 144).

³⁷ Concordiamo infatti con De Robertis sull’opportunità di una «totalità dell’approccio» che qualifica il commento rispetto al saggio (Domenico De Robertis, *Commentare la poesia, commentare la prosa*, in *Il commento ai testi*. Atti del Seminario di Ascona, 2-9 ottobre 1989, a cura di Ottavio Besomi e Carlo Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser Verlag, 1992, p. 172).

³⁸ Cfr. C. Segre, *Per una definizione del commento ai testi* cit., p. 268.

³⁹ Il primo incunabolo della *Bufera* uscì con il titolo di *Finisterre* nel 1943 a Lugano, a causa delle allusioni al conflitto e dell’epigrafe antitirannica tratta da Agrippa d’Aubigné che rendevano l’opuscolo impubblicabile nell’Italia fascista. Venne ristampato a Firenze nel 1945 con una preliminare suddivisione in sezioni e con l’aggiunta di due prose e quattro poesie. Soltanto nel 1956 vide la luce presso i tipi veneziani di Neri Pozza *La bufera e altro*, che riuniva liriche composte lungo l’ampio arco cronologico del 1940-1954. La storia della raccolta, attraverso i pochi manoscritti e dattiloscritti superstiti, le edizioni in riviste e periodici e infine le stampe, è ricostruita minuziosamente da Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini nell’appendice a E. Montale, *L’opera in versi* cit. e da Giorgio Zampa in E. Montale, *Tutte le poesie* cit. L’indicazione temporale che *La bufera e altro* reca come sottotitolo nella versione definitiva – ossia 1940-1954 – è in realtà da ampliare: al 1926 risale la prima stesura di *Due nel crepuscolo*, mentre nel 1961 viene inserita, ad aprire la sezione dei *Madrigali privati*, *Se t’hanno assomigliato* e nel 1977 si aggiungono *So che un raggio di sole (di Dio?) ancora* e *Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco*.

varianti dovrebbe servire a chiarire, tramite una visione allargata alla diacronia compositiva, il significato di certi passaggi o l'accezione dei termini tramite il confronto con le opzioni scartate del medesimo asse paradigmatico. Anche la disposizione delle liriche, che rapporta le unità all'organizzazione macrotestuale che le racchiude secondo una precisa progettualità che regola la struttura interna dell'opera, può fornire una chiave interpretativa. L'irruzione degli eventi esterni conferisce una durata al mondo istantaneo delle *Occasioni*⁴⁰, sviluppando una logica narrativa che implica una predilezione per l'ordinamento cronologico dei testi, ma che non esclude significative eccezioni soprattutto nelle aree di confine – l'*incipit* e l'*explicit* delle singole sezioni – e nell'inserzione di '*Flashes*' e *dediche*. Nell'ottica del 'romanzo' andrebbero studiate le intertestualità⁴¹, inquadrando le scelte lessicali nel contesto creato dalle occorrenze pregresse, per recuperare – secondo le leggi dell'incremento semantico parallelo al procedere della scrittura – l'intera gravidanza dei vocaboli, senza per questo omettere di valutare di volta in volta un possibile processo di transcodificazione⁴².

Come avverte Luigi Blasucci⁴³, la distanza che l'esegeta dovrà colmare nella *Buferà* è di tipo sia storico che culturale, poiché l'urgenza degli eventi bellici e postbellici si trasfigura in mito⁴⁴, che a sua volta spesso si inverte in simbologie religiose vetero e neotestamentarie. Al centro di

⁴⁰ Cfr. G. Contini, *Montale e La bufera*, [1956], in *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale* cit., p. 80.

⁴¹ Le intertestualità sono sempre significative in Montale dato l'alto tasso di variabilità del lessico, che tende a mutarsi costantemente, a ricercare la precisione, il tecnicismo, lo specifico rapporto biunivoco con l'oggetto da designare e che pertanto privilegia di norma l'innovazione, caricando di un peso speciale le ripetizioni, legate a concetti chiave.

⁴² Cfr. Angelo Marchese, *Visiting angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, Torino, SEI, 1977, pp. 130-133. Marchese, proponendo una nuova lettura di *Gli orecchini* a partire dalle strutture spaziali, rimprovera ad Avalle di aver ricondotto tutta la produzione montaliana ai nuclei degli *Ossi di seppia*, non tenendo conto del processo semiotico di transcodificazione che invece obbliga a interpretare le isotopie attraverso i campi semantici peculiari della raccolta.

⁴³ Cfr. L. Blasucci, *Appunti per un commento montaliano* cit., p. 13. Nell'intervento Blasucci si avvale delle tre tipologie di distanza – storica, geografica e culturale – che caratterizzano il rapporto col testo secondo C. Segre, *Per una definizione del commento ai testi* cit. A queste aggiunge un quarto tipo che riguarda la tecnica figurale di un autore, ossia la strategia espressiva prescelta con cui comunicare i significati (cfr. *ivi*, pp. 24-25).

⁴⁴ Cfr. G. Contini, *Montale e «La bufera»* cit., p. 81.

questa *Stimmung* mistica campeggia la figura di Clizia, *lux ex tenebris* e creatura *salutare* già dalle *Occasioni*, ma inabissata ora come donna per risorgere nelle vesti angelicate di messaggera divina, fino a metamorfosarsi nella *figura Christi* di Iride. Il terzo libro si apre infatti con l'« entrar nel buio » di Clizia, che rende *La bufera e altro* un canzoniere *in absentia*, costellato di apparizioni numinose che deflagrano le barriere tra vita e morte e che contraggono l'effigie dell'amata *de lonh* nei campi metonimici dello sguardo e dei gioielli, in un progressivo processo di scorporazione⁴⁵. L'elaborazione di una *Visiting Angel* « trasmigratrice » dell'« oltrecielo », ipostasi dell'estrema speranza di perseguire una salvezza per tutti, non si prospetta dunque come un assunto dato *a priori*, ma si sviluppa *in itinere*, attraverso un processo di trasfigurazione sacrale. Un commento dovrebbe tenere conto della parabola della trasformazione di Clizia, seguirne le tappe, ricercarne i riverberi nella disseminazione di cellule foniche che evocano Irma tramite forme anagrammatiche, giochi allitterativi e *faux-exprès*, o grazie a una serie di rimandi semantici e cromatici al fuoco e al ghiaccio⁴⁶. Né in nome di questa sublimazione è possibile limitare l'interpretazione di colei « ch'a veder lo sol si gira » a una mera astrazione eterea, poiché il poeta nestoriano non può disgiungere nella Cristofora il divino dall'umano ; come per il modello dantesco la cifra allegorica non ottunde la *littera*, della quale è significato complementare ma non *in toto* sostitutivo⁴⁷. L'epifania di Clizia, nonostante l'opposizione manichea tra il polo negativo della guerra e quello positivo da lei incarnato, si manifesta quindi sotto molteplici

⁴⁵ Partendo dal genotesto e seguendo la psicosemiologia Marchese registra la sostanziale assenza del corpo di Clizia, sostituito da indizi metonimici come quelli afferenti al campo semantico dello «sguardo-occhio-sopraccigli-cigli-palpebre-pupille-iride» (cfr. A. Marchese, *Visiting angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale* cit., pp. 150-154. Si cita da p. 153).

⁴⁶ Cfr. Luciano Rebay, *Montale, Clizia e l'America*, in *La poesia di Eugenio Montale*. Atti del Convegno Internazionale, Milano-Genova 12-15 settembre 1982, Milano, Librex, 1983, pp. 290-291 ; G. Contini, in «Antologia Vieusseux», 1981, 64, pp. 13-18 ; Maria Antonietta Grignani, *Sviluppi romanzeschi sull'onda del Nome*, in *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale, con una prosa inedita*, Ravenna, Longo, 1987, pp. 26-27.

⁴⁷ Sulla convergenza tra la concezione figurale dantesca e la pluralità dei piani di lettura del terzo libro montaliano si soffermano Giovanna Ioli, *Eugenio Montale. Le laurier e il girasole*, con introduzione di Marziano Guglielminetti, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987 e Gilberto Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980.

sfumature⁴⁸, fino a terminare, una volta fallita la missione soterica, lasciando spazio a un controcanto « più feriale e sliricato⁴⁹ », condotto da un'altra donna, che è anche *donnola* e che deriva da Char il nome di Volpe. Tuttavia, ferma restando l'antitesi tra il codice mitologico della Beatrice-Clizia e quello terrestre dell'Antibeatrice-Volpe⁵⁰, la « rifrazione dell'immagine femminile⁵¹ » nella *Bufera* non si limita a delineare una semplice bipartizione del canzoniere, bensì si allarga a comprendere figure preparatorie come GBH⁵², a introdurre la versione comico-infernale e parodica dell'amore con Mosca o a evocare l'antico fantasma di Arletta, in una profusione di *senhals* e di sotterranee interferenze tra i personaggi muliebri in virtù di analoghi attributi loro conferiti. Ma – per concludere soltanto uno degli aspetti più studiati della *Bufera* – accanto a queste conclamate protagoniste, a queste proiezioni dell'*eros*, andrebbero considerate altresì le ombre dei familiari defunti, che creano un sistema di « luoghi larici », spesso accompagnati da scorci di memoria infantile che

⁴⁸ E queste sfumature hanno portato anche a opinioni divergenti sull'individuazione delle dedicatorie delle poesie. Ad esempio, Nosenzo sostiene che la donna che compare in *Lungomare* non sia Clizia, bensì un suo controcanto più concreto (cfr. F. Nosenzo, *Saggio di un commento a Finisterre 1945: [I.II]* Lungomare cit., pp. 79-85), mentre Scaffai non vede contraddizione nella rappresentazione di un rapporto conflittuale che ammette tratti talvolta inquietanti, demoniaci, liberando la deuteragonista di *Finisterre* da un alone univocamente luminoso (cfr. N. Scaffai, *Montale e il libro di poesia* (Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro) cit., pp. 149-151).

⁴⁹ P. V. Mengaldo, *L'«Opera in versi» di Eugenio Montale* cit., p. xxxiv.

⁵⁰ Cfr. G. Lonardi, *Beatrice e Antibeatrice*, in *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale* cit., p. 64.

⁵¹ Prendiamo in prestito l'espressione da A. Dolfi, *La rifrazione dell'immagine femminile nella Bufera (riflessioni in margine alla poesia eponima)*, in *Strategie di Montale. Poeta tradotto e traduttore, con una appendice su Montale in Spagna*. Atti del seminario internazionale di Barcellona su «La costruzione del Testo in Italiano», 8-9 e 15-16 marzo 1996, a cura di María de Las Nieves Muñoz Muñoz e Francisco Amella Vela, Firenze-Barcellona, Cesati-Universitat de Barcelona, pp. 143-159.

⁵² «Con le poesie "inglesi", scritte tra il '47 e il '48 per un'altra donna, segnalata con la sigla GBH, impiegata in un'agenzia turistica di Londra, Montale segnala lo spegnersi delle cifre solari di Clizia e anticipa l'avvento di "Volpe"» (Giovanna Ioli, *Montale*, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 110-111). Per l'analisi dei testi inglesi e per la presenza di GBH in *La trota nera* cfr. Laura Barile, *Un ocapì allo zoo di Londra*, in *Montale, Londra e la luna*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 59-87.

induce una sovrapposizione tra l'ineffabilità delle donne angelicate e l'archetipo materno⁵³.

L'esame stilistico resta in ogni caso una chiave privilegiata per l'accesso alla poesia montaliana, vista l'oltranza verbale che la contraddistingue e che ha le premesse nell'aderenza all'oggetto, nel bisogno di esattezza, con il rifiuto, come corollario, di una *medietas* standardizzata sottoposta all'automatismo della percezione. Nella *Bufera* la rarità è perseguita sfruttando le riserve linguistiche di tutti gli ambiti, ricorrendo in particolare alle forme dotte di tradizione letteraria e ai tecnicismi, ma senza obliterare i dialettismi tipici degli *Ossi di seppia* e i forestierismi germinati nelle *Occasioni*. Come nota Mengaldo, in Montale :

[...] il plurilinguismo tende sempre a comporsi in un altrettanto marcato monostilismo ; le capacità del poeta di amalgamare stilisticamente ciò che è tonalmente e registralmente diverso nella lingua sono non meno che straordinarie, riposando su un mirabile senso formale [...]. E forse questa coesistenza di registri differenti con l'unità amalgamante dello stile corrisponde a puntino alla formula con cui, molto rapidamente, si potrebbe definire il mondo poetico di Montale nel suo assieme : una grande apertura "fenomenologica" verso la varietà dell'esistente corretta da un soggettivismo potentemente centripeto, anzi introiettata e compressa entro questo⁵⁴.

Infatti, se alcuni critici hanno giustamente sottolineato il ruolo di cerniera che il terzo libro assume nei confronti delle cosiddette due maniere montaliane, dando risalto anche alle modalità più quotidiane che si incuneano nelle ultime sezioni e ai lemmi in comune con *Satura*⁵⁵, l'assunzione di vocaboli più colloquiali o 'bassi' nella *Bufera* rientra ancora in un generale tono solenne, densamente lirico e unificante, in una tipologia di scrittura caricata, tensiva, di grado forte, orientata verso l'alto. Gli studi finora eseguiti sullo stile della *Bufera* rivelano che lungo l'asse

⁵³ Cfr. G. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale* cit., pp. 57-64 (si cita da p. 57). Sull'osmosi tra Clizia e la figura materna in *Voce giunta con le folaghe* si veda G. Savoca, *L'ombra viva della bufera*, in *La poesia di Eugenio Montale* cit., pp. 385-411 ; sul tema del lare e dei morti si veda Oreste Macrí, *Esegesi del terzo libro di Montale*, [1968], in *La vita della parola. Studi montaliani*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 199-202.

⁵⁴ P. V. Mengaldo, *L'«Opera in versi» di Eugenio Montale* cit., p. LXIII.

⁵⁵ Tra questi critici ricordiamo lo stesso Mengaldo (cfr. *ivi*, pp. XXXIV-XXXV) e V. Coletti, *L'italiano di Montale* cit., p. 138.

‘sintagmatico’ della successione dei componenti la struttura metrica si evolve verso forme aperte, con una conseguente liberalizzazione delle strofe e con una rastremazione delle rime a favore di più dissimulate rispondenze foniche⁵⁶. Lungo l’asse ‘paradigmatico’ delle varianti si osserva invece una tendenza al potenziamento timbrico tramite un fitto tessuto di allitterazioni, assonanze e consonanze⁵⁷. Sul piano delle categorie grammaticali permane la consuetudine a rafforzare il verbo, evidenziato espressivamente grazie alla collocazione o alla selezione di inusitate forme denominali, parasintetiche, piegate a inconsueti usi transitivi o intransitivi. Il decremento degli aggettivi e la preferenza per una disposizione postnominale a partire dalle *Occasioni* risponde all’esigenza di prosciugare l’esornatività a favore di una funzione maggiormente oggettiva e informativa⁵⁸. La sintassi propone spesso incalzanti successioni di frasi che rilanciano il discorso, generando serie di subordinate che procrastinano incessantemente il sostegno e la conclusione logica della principale, adattando l’«elencazione ellittica» delle *Occasioni* alla «prospettiva temporale»⁵⁹ e al periodare della *Bufera*. Le scelte stilistiche andrebbero quindi esplicitate, verificate in rapporto alla specificità delle liriche e soprattutto interpretate in relazione ai nuclei generativi della raccolta⁶⁰.

Nel tessuto lessicale rientrano anche le citazioni e i prestiti linguistici: il serbatoio dell’eredità letteraria è uno dei più usati da Montale per rintracciare termini inusitati, marcati e precisi. Per questo in un commento sarebbe necessario distinguere i casi in cui la ripresa si limita a una *memoria formale*, che si appropria del lemma rielaborandolo autonomamente dal contesto d’origine, da quelli in cui il calco trascina con sé altri elementi (ricostruendo, ad esempio, un’atmosfera da *Inferno*

⁵⁶ Cfr. Mario Martelli, «La bufera e altro», in *Eugenio Montale. Introduzione e guida allo studio dell’opera montaliana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1982, pp. 93-95.

⁵⁷ Cfr. Gianfranca Lavezzi, *Occasioni variantistiche per la metrica delle prime tre raccolte montaliane*, in «Metrica», 1981, pp. 159-172.

⁵⁸ Cfr. V. Coletti, *L’italiano di Montale* cit., pp. 146-149.

⁵⁹ A. Jacomuzzi, *Nota sul linguaggio di Montale: l’elencazione ellittica* cit., p. 22 e p. 23.

⁶⁰ Così come Giachery ravvisa nell’ossimoro una condizione esistenziale (cfr. Emerico Giachery, *Figure di Montale: l’ossimoro*, in *Per la lingua di Montale* cit., pp. 45-52) e Coletti, nella «strategia del ritardo» della sintassi e nella separazione di elementi solitamente contigui, «un climax concettuale e prosodico» atto a intensificare la drammaticità degli eventi (V. Coletti, *L’italiano di Montale* cit., p. 160).

dantesco), fino allo stabilirsi di una concordanza concettuale. Al di là del vasto materiale critico sull'argomento, l'indagine del dialogo che si instaura con gli autori presi a modello potrebbe servirsi di strumenti quali le liste di concordanze⁶¹ e i rimari, oppure trarre ulteriori suggerimenti dalle letture del poeta elencate nel *Catalogo del Fondo Montale*⁶². Il commentatore di *La bufera e altro* avrebbe infatti di fronte una non scarsa documentazione, così che il lavoro dovrebbe comunque trovare un punto di partenza nel recupero degli indizi disseminati negli innumerevoli scritti su Montale e nella collazione degli sforzi ermeneutici già compiuti, per passare poi all'elaborazione dei suggerimenti e dei nuovi dati provenienti dalle ultime pubblicazioni quali l'edizione del 2006 delle *Lettere a Clizia* a cura di Rosanna Bettarini, Gloria Manghetti e Franco Zabagli⁶³.

Marica ROMOLINI

⁶¹ Cfr. *Vocabolario della poesia italiana del Novecento. Le concordanze delle poesie di Govoni, Corazzini, Gozzano, Moretti, Palazzeschi, Sbarbaro, Rebora, Ungaretti, Campana, Cardarelli, Saba, Montale, Pavese, Quasimodo, Pasolini, Turoldo*, a cura di Giuseppe Savoca, Bologna, Zanichelli, 1995.

⁶² Il volume redatto dalla Biblioteca Comunale di Milano, *Catalogo del Fondo Montale*, a cura di Valerio Pritoni, Milano, 1996 elenca gli oltre tremila libri e fascicoli di periodici appartenuti al poeta, mentre il montaliano *Quaderno di traduzioni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948 testimonia lo stretto rapporto con la cultura europea.

⁶³ E. Montale, *Lettere a Clizia*, a cura di Rosanna Bettarini, Gloria Manghetti e Franco Zabagli, con introduzione di Rosanna Bettarini, Milano, Mondadori, 2006. Benché Montale invii alla sua medievalista d'oltreoceano le liriche arrivate sostanzialmente al *ne varietur*, il volume fornisce nuove indicazioni su tempi ed eventi che costituiscono il sostrato di *Occasioni* e *Bufera*, poiché ripercorre le alterne vicende della relazione tra il poeta e Irma dall'incontro al Gabinetto Vieusseux al definitivo abbandono del *progetto americano* e all'imperversare della guerra.