



CONFIGURAZIONI 5 (2024)

Montale e i paradisi d'infanzia: il paesaggio del Levante ligure dalle prime raccolte alla produzione poetica senile.

Ida Duretto
Kyoto University

Abstract ITA: L'articolo analizza il ruolo del paesaggio ligure, già protagonista delle poesie delle prime raccolte, nella produzione senile di Montale. Attraverso l'esame di luoghi, simboli e immagini ricorrenti — dal canneto di Monterosso alla Punta del Mesco — il contributo evidenzia come Montale recuperi memorie autobiografiche e paesaggi dell'infanzia, rielaborandoli con una nuova consapevolezza. La Liguria diviene così uno spazio privilegiato della memoria, dove elementi naturali e figure del passato sono fissati in immagini capaci di resistere all'oblio. L'articolo mostra come la poesia montaliana tarda si configuri come un atlante personale di luoghi perduti, nel quale il paesaggio non è nostalgia, ma materia viva di identità e sopravvivenza.

Keywords: Eugenio Montale; Paesaggio; Poesia Italiana del Novecento; Liguria; Memoria.

Abstract ENG: The article examines the role of the Ligurian landscape, a central presence in the first poems, within Montale's late production. Through the analysis of recurring places, symbols, and images — from the reed thicket of Monterosso to Punta del Mesco — the study highlights how Montale retrieves autobiographical memories and childhood landscapes, reshaping them with renewed awareness. Liguria thus becomes a privileged space of memory, where natural elements and figures from the past are preserved in images able to resist oblivion. The article shows how Montale's late poetry takes shape as a personal atlas of lost places, in which landscape is not nostalgia but the living substance of identity and survival.

Keywords: Eugenio Montale; Landscape; Italian Poetry of the 20th century; Liguria; Memory.

Ida Duretto, "Montale e i paradisi d'infanzia: il paesaggio del Levante ligure dalle prime raccolte alla produzione poetica senile".
Configurazioni N° 5, 2024, pp. 84-103.
<https://riviste.unimi.it/index.php/configurazioni>
DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/30086>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License
ISSN 2974-8070



Montale e i paradisi d'infanzia: il paesaggio del Levante ligure dalle prime raccolte alla produzione poetica senile¹

1. Introduzione

Prendendo in esame la propria produzione lirica, Montale identifica due fasi distinte: un *recto* e un *verso*, con caratteristiche opposte e complementari.² Nel ‘rovescio’ della sua poesia l’autore sovente ritorna sui temi chiave della sua prima stagione, si autocita, si riscrive, in un processo che non risulta mai ridondante, ma anzi introduce interessanti elementi di novità. È il caso, in particolare, di quanto accade nell’ultimo libro del suo canzoniere: *Altri versi* (1980). Qui l’ambientazione ligure, così importante nelle prime raccolte, ritorna centrale. Riappaiono i luoghi dell’infanzia ormai cari al lettore, come l’orto con il cannello di Monterosso (cfr. *Il cannello rispunta i suoi cimelli...*, OS) o il promontorio del Mesco (cfr. *Punta del Mesco*, OC), e insieme a essi rivivono anche le immagini della più sublime lirica montaliana, talvolta associate a nuovi significati o ripensate con più matura consapevolezza.

«Il ricordo non è gerarchico» (*I pressepapiers*, QQ) ed è senza un vero motivo che alcune figure restano ‘incrostate’ nel «cavo della memoria» (*Realismo non magico*, SA); così, nell’ultima stagione poetica, riaffiorano nuclei autobiografici

¹ L’articolo è una versione aggiornata e ampliata di Duretto 2023b. I testi montaliani si citano da Montale (1980, 2006, 1995=PR, 1996a=SM1, 1996b=SM2). Altre sigle utilizzate sono: OS=Ossi di seppia; OC=Le occasioni; BU=La bufera e altro; SA=Satura; DI=Diario del ’71 e del ’72; QQ=Quaderno di quattro anni; AV=Altri versi; PD=Poesie disperse.

² Cf. Montale SM1: 724: «Ho scritto un solo libro, di cui prima ho dato il *recto*, ora do il *verso*».



antichi, più volte rielaborati, che trovano la loro definitiva collocazione: vengono rievocati persone e luoghi ormai scomparsi, vivi soltanto nella memoria dell'autore e presto destinati a svanire da quella collettiva. Tesaurizzati all'interno del testo e fissati in immagini intense, i frammenti di questo mondo perduto assumono densità di significato e divengono capaci di opporsi e resistere all'azione erosiva del tempo.

2. «Senza nessuna nostalgia»

Montale definì gli *Altri versi* come «qualcosa che sta a mezza strada tra un libro nuovo e un commento ai libri precedenti»;³ in questo quadro il paesaggio assume una funzione importante: il ritorno dei luoghi antichi – e della musa abitatrice di questi spazi – con autocitazioni, talora marcate, dagli *Ossi di seppia*, dalle *Occasioni* e dalla *Bufera e altro*, si accompagna all'affiorare di temi inediti. L'autore ricombina continuamente le tessere memoriali, alla ricerca di accostamenti sempre nuovi, finché giunge a cristallizzarle in immagini sublimi, nella convinzione che soltanto alla lirica spetta il privilegio di preservare dall'oblio persone e luoghi cari, destinati, altrimenti, a scomparire con lui. Quello che è in gioco è la sopravvivenza della memoria – e quindi dell'identità – di quel paesaggio, ma anche e soprattutto di chi l'ha vissuto, del poeta stesso. Non si tratta, insomma, di rimpiangere il passato, che non è oggetto di nostalgia da parte di Montale (cfr. *Luni e altro*, AV: «E ripartimmo | senza nessuna nostalgia» vv. 10-11), ma di raccontarlo, affidando al lettore una preziosa eredità di profumi, musiche, colori, sensazioni di intensa bellezza. Il testo che inaugura gli *Altri versi*, *cupole di fogliame da cui sprizza...*, appare emblematico da questo punto di vista: una effimera quanto indimenticabile istantanea ligure, che evoca due dei simboli chiave della poetica montaliana del *recto*:

³ In una lettera a Rosanna Bettarini del 31 marzo 1980, cfr. Bettarini 2009: 122.



Verso Tellaro

...cupole di fogliame da cui sprizza
una polifonia di limoni e di arance
e il velo evanescente di una spuma,
di una cipria di mare che nessun piede
d'uomo ha toccato o sembra, ma purtroppo
il treno accelera...

Montale si trova su un treno diretto «verso Tellaro», una località ligure nei pressi delle Cinque Terre, e si sofferma a contemplare il paesaggio fuori dal finestrino. Quella che gli si offre è una visione fugace e meravigliosa: un lido di sabbia fine quanto la cipria e intatta, carezzata appena dalla spuma del mare; il tutto incorniciato, come un quadro, dalle fronde degli alberi di agrumi, le ‘*domes of leaves*’ del poeta gallese Dylan Thomas (*In Country Sleep*, v. 28), o i «domi verdicupi» delle *Occasioni* (*Nel parco di Caserta*) o, ancora, «i dòmi arruffati degli olivi» della *Lettera levantina* (PD), che sembrano fondere i loro colori in un concerto sublime («una polifonia di limoni e di arance», v. 2). Questa rapida epifania del paesaggio ligure e la sinestesia che trasforma il colore in suono richiamano il manifesto poetico degli *Ossi di seppia*, con il ritorno della sua pianta-simbolo: i limoni, che inebriano di vitalità i sensi con la loro musica solare:

Quando un giorno da un malchiuso portone
tra gli alberi di una corte
ci si mostrano i gialli dei limoni;
e il gelo del cuore si sfa,
e in petto ci scrosciano
le loro canzoni
le trombe d'oro della solarità (vv. 43-49).

In questo modo, Montale dona agli *Altri versi*, ultimo libro e, come tale, ideale ‘rovescio’ del primo, *Ossi di seppia*, una funzione conclusiva e riassuntiva della propria produzione, a consolidare l’organismo dell’*Opera in versi*.



Il senso di questo ritorno alle origini si comprende bene considerando un riferimento che resta implicito all'interno del testo: il viaggio «Verso Tellaro» rimanda infatti al poema *Sailing to Byzantium*, o «Verso Bisanzio», nella traduzione di Montale: ricerca senile di un luogo mitico, sacro e fuori dal tempo; così all'oro, colore simbolo della città cantata da William Butler Yeats («As in the gold mosaic of a wall» v. 18; «as Grecian goldsmiths make | Of hammered gold and gold enamelling» vv. 27-28; «Or set upon a golden bough to sing» v. 30), corrisponde la tinta solare dei limoni liguri («le trombe d'oro della solarità»).

La condizione di senilità non preclude la gioia estatica della visione edenica, che, svelandosi all'improvviso, genera lo stesso incanto di sempre. In questo *locus amoenus* è impensabile la presenza dell'uomo: la spiaggia è intatta, o almeno così pare: «e il velo evanescente di una spuma, | di una cipria di mare che nessun piede | d'uomo ha toccato o sembra» (vv. 3-5). I puntini che incorniciano il frammento amplificano la sensazione di sospensione quasi onirica che accompagna la manifestazione della natura nella sua lussureggiante potenza. Si tratta di uno spazio sacro, che può essere soltanto osservato, ma mai raggiunto. La fine sabbia viene paragonata alla ‘polvere di Venere’, quasi evocando una presenza femminile invisibile, divina. La cipria è, come i limoni, un richiamo simbolico chiave della poesia di Montale, questa volta della *Bufera*:

Solo quest'iride posso
lasciarti a testimonianza
di una fede che fu combattuta,
d'una speranza che bruciò più lenta
di un duro ceppo nel focolare.
Conservane la cipria nello specchietto
quando spenta ogni lampada
la sardana si farà infernale
e un ombroso Lucifero scenderà su una prora
del Tamigi, dell'Hudson, della Senna
scuotendo l'ali di bitume semi-
mozze dalla fatica, a dirti: è l'ora (vv. 8-19).



In *Piccolo testamento* la cipria rimanda all’immagine polifonica di pluralità indistinta, di certezze ridotte a nulla («ma una storia non dura che nella cenere | e persistenza è solo l’estinzione» vv. 23-24). Consegnando alle stampe l’*Opera in versi*, nella conclusione che sa essere definitiva del suo canzoniere, Montale intende dunque richiamare al lettore non soltanto l’esordio della sua poesia, ma anche quelle che ne sono state le *Conclusioni provvisorie*, e che furono in effetti la conclusione della stagione del *recto*.

La possibilità di godere a lungo dello spettacolo è negata bruscamente alla fine del testo: il treno non arresta la sua corsa, anzi corre sempre più veloce. Il tempo fugge e, con esso, la possibilità di riscatto che sembra offrirsi agli occhi ancora meravigliati del passeggero. La situazione è simile a quella descritta in molte prose montaliane dedicate alla Liguria. In uno degli *Scritti sull’arte*, datato 1970 e intitolato *La riviera di Ciceri (e la mia)*, ad esempio, si legge: «Il treno che portava a Monterosso fermava a tutti i caselli, impiegava alcune ore. [...] dopo Sestri Levante le lunghe gallerie non permettevano che visioni fulminee della parte più rocciosa del paesaggio» (SM2: 1455-1456). Rispetto alle prose, nella poesia l’immagine del treno si carica di un significato ulteriore, introducendo l’idea del tempo e del suo incontrolabile, rapinoso corso, tema chiave di tutti gli *Altri versi*. La struttura metrica del componimento, con l’ultimo verso più breve: un quinario sdruciolato (clausola frequente dell’ultimo Montale) rafforza la percezione incalzante del tempo in fuga («ma purtroppo / il treno accelera...», vv. 5-6).⁴

Se già con la prima poesia si assiste dunque a un ritorno al passato, è soprattutto la seconda sezione della raccolta, ricca di liriche di ambientazione ligure, a costituirsì come vero e proprio ‘libro della memoria’. Alla ricomparsa dei luoghi familiari si associa un riemergere di nuclei autobiografici antichi, che talvolta si saldano a temi nuovi, caratteristici del quinto Montale. È così in *Tergi gli occhiali appannati...*, dove ricompare, significativamente, l’immagine del treno che accelera in chiusura:

⁴ L’immagine del treno in corsa è frequente all’interno della poesia montaliana, cfr. *L’Arno a Rovezzano* (SA): «La tua casa era un lampo visto dal treno» (v. 12) e *Accelerato* (OC).



Tergi gli occhiali appannati
se c'è nebbia e fumo nell'aldilà,
e guarda in giro e laggiù se mai accada
ciò che nei tuoi anni scolari fu detto vita.
Anche per noi viventi o sedicenti tali
è difficile credere che siamo intrappolati
in attesa che scatti qualche serratura
che metta a nostro libito l'accesso
a una più spaventevole felicità.
È mezzogiorno, qualcuno col fazzoletto
ci dirà di affrettarci perché la cena è pronta,
la cena o l'antipasto o qualsivoglia mangime,
ma il treno non rallenta per ora la sua corsa.

In questo testo, l'ambientazione monterossina e il riaffiorare di una antica reminiscenza autobiografica, legata a una consuetudine di famiglia più volte narrata in prosa, si connettono al ricordo della moglie defunta di cui si immagina un avventuroso viaggio nell'oltrevita. Per comprendere la poesia, e soprattutto il finale così oscuro, è necessario infatti tornare al viaggio in treno alle Cinque Terre. La lirica è dedicata a Drusilla Tanzi, morta nel 1963, di cui gli occhiali costituiscono un attributo evocativo.⁵ La donna è esortata a compiere un gesto spontaneo, come se fosse ancora in vita: pulire le lenti annebbiate dal fumo, per poter osservare i misteri di un luogo precluso allo sguardo umano. L'immagine degli occhiali offuscati dalla fuliggine si ritrova nel già citato *La riviera di Ciceri (e la mia)*: «Il treno che portava a Monterosso fermava a tutti i caselli, impiegava alcune ore. Era un treno più fumogeno degli altri per via delle molte gallerie. Bisognava indossare un plaid e portare occhiali scuri» (SM2: 1455-1456). Il riferimento diviene più chiaro e interessante per l'interpretazione di *Tergi gli occhiali appannati...*, se lo si avvicina a un altro appunto autobiografico, nel racconto *La casa delle due palme*:

⁵ Cfr. i «grossi / occhiali di tartaruga» nella *Ballata scritta in una clinica* (BU) o i «tre o quattro occhiali» dei *Nascondigli* (DI).



Il treno stava per giungere. Tra un tunnel e l'altro, in un breve squarcio – un batter d'occhio se il treno era un diretto e un'eternità se si trattava di un omnibus o di un trenino operaio – appariva e spariva la villa, una pagoda giallognola e un po' stinta, vista di sbieco, con due palme davanti, simmetriche ma non proprio eguali. [...] Sul lato di ponente, in cima a una scaletta mascherata da una siepe di pitòsfori era d'uso che qualcuno (madre o zia o cugina o nepote) agitasse un asciugamani per salutare chi giungeva e soprattutto (se dal treno si rispondeva agitando il fazzoletto) per affrettarsi a mettere in pentola gli gnocchi di patate (PR: 37).

Le lenti appannate di Mosca altro non sono che la trasfigurazione ultraterrena degli occhiali scuri, indispensabili a chi affrontasse la litoranea ferroviaria verso le Cinque Terre. In questo modo trovano giustificazione l'immagine finale del treno in corsa e, soprattutto, il riferimento al fazzoletto sventolato per chiamare a tavola i commensali. Il frammento memoriale del viaggio a Monterosso ritorna con insistenza alla mente del poeta, citato in interviste e conversazioni, rievocato all'inizio della prosa narrativa per andare infine a saldarsi, grazie alla sintesi poetica, al ricordo della moglie scomparsa, di cui ora si descrive l'avventurosa esplorazione dell'aldilà.

Il topos della vita come viaggio si personalizza così, in Montale, attraverso la rimembranza delle estati a Monterosso: l'esperienza esistenziale, ineffabile e inconoscibile, è raffigurata mediante le immagini domestiche, estratte dalla memoria d'infanzia. Alla nebbia ultraterrena, in cui è immersa Mosca, corrisponde il fumo della locomotiva nel tunnel. L'approssarsi della fine del percorso e, fuor di metafora, della morte è descritto con riferimento al fazzoletto sventolato. Gli ‘gnocchi’ del frammento autobiografico si trasformano in un difficilmente identificabile ‘mangime’: una delle tante poltiglie commestibili degli *Altri versi*, come il ‘caciucco’ della *Prosa per A. M.* (v. 14), la ‘buridda’ (voce del dialetto ligure) di *Si può essere a destra...* (v. 7). Se Mosca è libera di dedicarsi a un'esplorazione dell'Etere, i vivi o «sedicenti tali» sono ancora in una condizione sospesa, simile alla prigionia – descritta anche nella già citata *Nell'attesa*: «Stiamo attendendo che si apra | la prima delle sette porte» (vv. 1-2) – preda di dubbi e incertezze. Il percorso è quasi giunto al termine, il poeta crede di scorgere i segnali che annunciano l'approssarsi della meta: un *foulard* sventola



a indicare che tutto è ormai pronto, «ma il treno non rallenta per ora la sua corsa» e il passeggero dovrà ancora attendere.

3. Un atlante di luoghi perduti

Nel libro della memoria, sono molte le località legate al passato ormai perduto, attingibile solo dall'autore e serbate nella raccolta-reliquiario, *Altri versi*. È il caso, ad esempio, del caffè-concerto genovese in cui è ambientata *Al Giardino d'Italia* («Ci incontrammo al Giardino d'Italia | un caffè da gran tempo scomparso») o della serra delle *Piante grasse* di Monterosso («Oggi non esistono più | le serre le piante grasse e i visitatori | e nemmeno il giardino dove si vedevano | simili mirabilia»), già citata nella *Bufera (Dov'era il tennis...)*). Così accade anche, per restare nell'ambito dei ricordi più antichi e del paradiso dell'infanzia, il Levante ligure, nel caso di *Ottobre di sangue*:

Nei primi giorni d'ottobre
sulla punta del Mesco
giungevano sfiniti dal lungo viaggio
i colombacci; e fermi al loro posto
con i vecchi fucili ad avancarica
imbottiti di pallettoni
uomini delle mine e pescatori
davano inizio alla strage di pennuti.
Quasi tutti morivano ma il giorno che ricordo
uno se ne salvò che già ferito
fu poi portato nel nostro orto.
Poteva forse morire sullo spiedo
come accade a chi lotta con onore
ma un brutto gatto rognoso
si arrampicò fino a lui e ne restò
solo un grumo di sangue becco e artigli.
Passione e sacrificio anche per un uccello?
Me lo chiedevo allora e anche oggi nel ricordo.



Quanto al Mesco e alla Punta non ne è traccia
nel mio atlante scolastico di sessant'anni fa.

Il testo è ambientato a Punta del Mesco, promontorio di Monterosso, nei pressi del quale si trova la villa dove il poeta, da ragazzo, era solito trascorrere le estati: sito evocativo, che compare frequentemente nelle liriche montaliane, dalle *Occasioni* con l'omonima *Punta del Mesco*, alla *Bufera* con *A mia madre* e *L'orto*. Alla memoria del luogo è associato il tema della caccia, anch'esso assai ricorrente in Montale, come già in *Punta del Mesco*, dove la conclusione è accompagnata dal suono degli spari. È autunno, stagione del passaggio degli uccelli migratori, qui non le auliche «coturnici» di *A mia madre* («rotta | felice schiera in fuga verso i clivi | vendemmiati del Mesco», vv. 2-4), ma ben più prosaici «colombacci», la cui uccisione da parte dei cacciatori è rappresentata come una «strage», che tinge di rosso il ricordo del mese di ottobre.

Nella rievocazione, l'interesse si sposta dall'eccidio degli uccelli di passo alla figura isolata di un colombo ferito, che rimanda immediatamente all'antenato, più nobile, *Il gallo cedrone*. Diversamente da quanto accade nella poesia della *Bufera* («sento nel petto la tua piaga» v. 9), ora non c'è identificazione tra il poeta e l'animale e il coinvolgimento emotivo risulta ridimensionato. Come il gallo, anche il colombaccio evoca la passione e il sacrificio di Cristo, divenendo una figura quasi sacra e nobilitandosi nella sofferenza. L'uccello assurge a simbolo di una lotta che si concretizza, nella memoria, in quell'unica parola, probabilmente 'sproporzionata' se riferita a un animale, ma mai causa di vergogna, destinata a concludere, forse troppo enfaticamente, il testo.⁶ Ecco infatti come si presentava, nella prima redazione, la parte finale della lirica (vv. 17-20):

Non assistei al sacrificio; ma quando lo ricordo
una parola sola forse sproporzionata
mi viene alla memoria in lettere capitali

⁶ Il titolo evoca il nome di altra più celebre strage, che coinvolse decine di partigiani varesini, i primi di ottobre del 1944, denominata appunto «Ottobre di sangue». In questo senso, la «passione» e il «sacrificio» possono forse essere letti non soltanto in chiave cristologica, ma anche politica, sotto la guida del riferimento implicito nel titolo.



e non me ne vergogno; ed è
LA PASSIONE.⁷

Questa conclusione, solenne, metteva in evidenza il tema della poesia e il significato simbolico attribuito all'episodio, che, nella versione definitiva, è affidato all'interrogativa: «Passione e sacrificio anche per un uccello?», mentre, con effetto di sordina, i versi finali sono dedicati a una precisazione geografica. Nell'ultima stesura, infatti, una modifica interviene a stemperare i toni e la poesia termina con una indicazione riguardo alla Punta del Mesco, che assume le caratteristiche mitiche di un luogo fuori dallo spazio, impossibile da ritrovare nei vecchi atlanti scolastici, ma vividamente impresso nella memoria («Quanto al Mesco e alla Punta non ne è traccia | nel mio atlante scolastico di sessant'anni fa»).

L'immagine dell'atlante ricorre già in *Satura*, nell'*Eufrate*: «Lui stesso non ne sa nulla, | le vie che segue sono tante e a volte | per darsi ancora un nome si cerca sull'atlante» (vv. 11-13), dove raffigura lo strumento di una ricerca finalizzata a non smarrire quanto resta della propria identità. Iscrivere questi spazi all'interno del proprio personale atlante poetico significa innanzitutto dare consistenza a un'identità, quella del poeta, che appare costantemente minacciata, sempre a rischio di essere smentita.

Da questo punto di vista, significativo appare il ritorno di un altro luogo ‘perduto’, dove alla memoria del paesaggio si associa quella della prima musa di Montale, Annetta. Siamo ancora negli *Altri versi II*, nel testo intitolato *I nascondigli II*:

I
Il canneto dove andavo a nascondermi
era lambito dal mare quando le onde erano lunghe
e solo la spuma entrava a spruzzi e sprazzi
in quella prova di prima e dopo il diluvio.

⁷ Cfr. Bettarini 2009: 224-225.



Larve girini insetti scatole scoperchiate
e persino la visita frequente (una stagione intera)
di una gallina con una sola zampa.
Le canne inastavano nella stagione giusta
i loro rossi pennacchi; oltre il muro dell'orto
si udiva qualche volta il canto flautato
del passero solitario come disse il poeta
ma era la variante color cenere
di un merlo che non ha mai (così pensavo)
il becco giallo ma in compenso esprime
un tema che più tardi riascoltai
dalle labbra gentili di una Manon in fuga.
Non era il flauto di una gallina zoppa
o di altro uccello ferito da un cacciatore?
Neppure allora mi posì la domanda
anche se una rastrelliera di casa mia
esibiva un fucile così detto a bacchetta,
un'arma ormai disusata che apparteneva
in altri tempi a uno zio demente.
Solo la voce di Manon, la voce
emergente da un coro di ruffiani,
dopo molti anni poté riportarmi
al canneto sul mare, alla gallina zoppa
e mi fece comprendere che il mondo era mutato
naturalmente in peggio anche se fosse assurdo
rimpiangere o anche solo ricordare
la zampa che mancava a chi nemmeno
se ne accorse e morì nel suo giuncheto
mentre il merlo acquaiolo ripeteva quel canto
che ora si ascolta forse nelle discoteche.

II

Una luna un po' ingobbita
incendia le rocce di Corniglia.
Il solito uccellino color lavagna
ripete il suo omaggio a Massenet.
Sono le otto, non è l'ora
di andare a letto, bambini?



Ritroviamo qui il canneto di Monterosso, già oggetto di una poesia degli *Ossi di seppia*, *Il canneto rispunta i suoi cimelli...*, con i suoi abitanti; la stessa gallina zoppa è menzionata anche in una poesia de *La casa di Olgiate*, composta nell'ottobre 1978,⁸ che presenta forti affinità tematiche con *I nascondigli II*:

Cammino in gallozoppo
come si dice di una gallina
che ha perduto una zampa
ma saltella qua e là.
Sono entrato nel canneto
che è fronteggiato dal mare
per lungo tratto
e vi ricerco larve
vermi abbozzi di vita
tutto ciò che rimase
del crac esistenziale
che in noi continua a sopravvivere
a occhi chiusi
perché la natura è avara
di occhi a chi più ne abbisogna.

Il numero romano del titolo è aggiunto per disambiguare rispetto all'omonima lirica del *Diario del '71 e del '72*, dove i ‘nascondigli’ rappresentano «i buchi più nascosti», nei quali si celano gli oggetti quotidiani che aiutano il poeta, ancorandolo alla realtà e donandogli sicurezza, nella crisi di certezze dell'esistenza. Negli *Altri versi* invece il riferimento è ai rifugi dell'infanzia, che ritornano alla memoria grazie a una suggestione sonora. La descrizione marina rivela, come messo in luce dalla critica, un'allusione alla ‘Strofe Lunga’ de *L'onda dannunziana*, dove si ritrovano i sintagmi «un fiocco di spuma | che balza» (vv. 22-23), «s'allunga» (v. 47), «Di spruzzi e di sprazzi» (v. 55).⁹

⁸ Il dattiloscritto dei *Nascondigli II*, datato 1978, fu inviato agli editori il 12 gennaio 1979.

⁹ Cfr. Zollino 2008: 210.



Il filo rosso della lirica è costituito dalla trama musicale di un ‘canto flautato’, ascoltato da bambino nel canneto, rifugio privilegiato nei giorni di mare mosso, e riudito anni più tardi a teatro «dalle labbra gentili di una Manon in fuga». La tormentata rielaborazione variantistica della seconda parte mostra come il fulcro d’interesse di questo ricordo monterossino sia il tema di Manon, cui sono connessi diversi riferimenti. Non si tratta dell’opera di Puccini, ma di quella di Massenet, come messo in evidenza dal titolo alternativo: *Manon in Francia*.

L’aria operistica non è che una ripetizione, nella memoria, del canto del merlo acquaiolo: il passero solitario di Leopardi. A questo proposito, in una prosa dal titolo *In regola il passaporto del «Passero solitario»*, dove viene descritto l’uccellino «color lavagna» – paragonando il trattamento poetico che ne forniscono Leopardi e Pascoli – Montale nota:

con l’usignolo, il passero solitario è il più variato, il più flautato, il più ricco di armonie degli uccelli canori. Quando ha tre note sole, tre o quattro, il suo tema caratteristico ricorda quello che precede il sogno di De Grieux, nella *Manon* di Massenet (SM1: 870).

Il motivo del merlo acquaiolo, associato a quello di Manon, rimanda ad Anna degli Uberti, protagonista nascosta di questa lirica di ambientazione ligure, così come della poesia incompiuta, battuta sullo stesso foglio: *Quando uscivi dall’acqua non un mare grosso....* La stessa coppia Leopardi-Massenet si ritrova, infatti, significativamente, in un testo del *Diario del ’71 e del ’72, Annetta*:

Altra volta salimmo fino alla torre
dove sovente un passero solitario
modulava il motivo che Massenet
imprestò al suo Des Grieux.
Più tardi ne uccisi uno fermo sull’asta
della bandiera: il solo mio delitto
che non so perdonarmi (vv. 25-31).



Anche il tema della caccia – che, come si è già avuto modo di osservare a proposito di *Ottobre di sangue*, ha come ambientazione privilegiata il Levante ligure –, con il riferimento al fucile «a bacchetta» e all’uccello ferito, rivela un collegamento con Annetta-Capinera, come nelle liriche: *Se al più si oppone il meno il risultato...* («Perché ti meravigli se ti dico che tutte | le capinere hanno breve suono e sorte. | Non se ne vedono molte intorno. È aperta la caccia. | Se somigliano a me sono contate | le mie ore o i miei giorni», vv. 9-13) e *La capinera non fu uccisa...* del *Quaderno di quattro anni*.¹⁰

Riappare così, legata al luogo familiare, anche la prima musa montaliana, giovane compagna delle estati monterossine, trasfigurata da Montale in capinera, secondo il motivo letterario, di stampo leopardiano, della fanciulla morta prematuramente. Lo stesso accade in *Cara agli Dei*, testo che esibisce nel titolo un vistoso omaggio al poeta di Recanati,¹¹ nel quale, ancora una volta, il paesaggio ligure assume una funzione fondamentale, con un ritorno del balcone della casa di Monterosso, già luogo chiave delle *Occasioni* (cfr. *Il balcone*) e dell’immagine della Corsica in lontananza, identica a quella di *Casa sul mare* (OC). In questo caso però, come è stato possibile dimostrare con un’analisi del peculiare gioco intertestuale intessuto dall’autore, il ricordo non è realistico, bensì falsificato.¹²

In *I nascondigli II* Annetta, evocata attraverso il motivo musicale, resta una presenza umbratile, parte di un mondo che è ormai cambiato. Riascoltando, da una diversa fonte, il suono antico, Montale ritorna con la mente al nascondiglio di quando era bambino, constatando che, con il passare degli anni, tutto è ormai mutato. La comparazione di presente e passato attraverso il filo conduttore di una suggestione fonica rimanda, ancora una volta, a Leopardi. La meditazione sulla distanza incolmabile tra un passato idillico, accompagnato dal canto degli uccelli, e il triste presente, cui restano soltanto i suoni artificiali delle ‘discoteche’, non conduce però a un atteggiamento di nostalgia. La decadenza è subentrata

¹⁰ Cfr. anche la Variazione IX (PR 567).

¹¹ Il titolo richiama l’epigrafe della leopardiana *Amore e Morte*: «Muor giovane colui ch’al cielo è caro» e l’idea classica secondo cui la morte in giovane età, il miglior destino che possa toccare in sorte all’uomo, è concessa dagli dei agli individui più virtuosi.

¹² Cfr. Duretto 2023a: 90.



‘naturalmente’, secondo una legge cui è impossibile sottrarsi: Montale si limita ad attestare il cambiamento in maniera oggettiva, senza indulgere in quelli che giudica vuoti sentimentalismi.

In questo testo, vero manifesto poetico del quinto Montale, gli elementi del paesaggio ligure sono gli stessi, essenziali e ricorsivi, delle prime raccolte, ma appaiono ora del tutto svuotati di senso; a tale proposito, la critica ha parlato dell’ultimo Montale come di un poeta dove l’allegoria è ormai «vuota»: qui, con le parole di Luperini, a commento della poesia *Schiappino*, «Il figlio del fattore, è solo il figlio del fattore, così come il tasso è solo un animale oggetto di caccia» e «Privata di qualsiasi rapporto simbolico col mondo del soggetto, la realtà si offre nella sua deserta opacità» (Luperini 2012: 164). In *I nascondigli II* il «muro dell’orto» – elemento chiave in *Meriggiate pallido e assorto* (OS) – è soltanto un muro, così come il balcone in *Cara agli Dei*, diversamente da quanto accade nelle *Occasioni*. Eppure, ciò non deve indurre a pensare che la poesia dell’ultimo Montale sia priva di simboli. Al ritorno, svuotato di significato, delle figure emblematiche della stagione del *recto* corrisponde, nel *verso*, l’emergere di nuove figure, altrettanto importanti.

È il caso del treno che accelera alla fine di ...*cupole di fogliame da cui sprizza...* e di *Tergi gli occhiali appannati...* L’immagine più evocativa a tale proposito sembra essere, però, la luna «un po’ ingobbita» che compare nella conclusione di *I nascondigli II*, che rimanda alla celebre antenata leopardiana, di cui ha perduto la grazia (*Alla luna*) e il pallido candore (*Canto notturno di un pastore errante dell’Asia*). Vi è un richiamo, inoltre, a un sintagma già utilizzato, significativamente, a proposito della propria Musa. Si tratta di un’altra importante autocitazione che Montale invita il suo lettore a riconoscere: questa volta dal *verso* del canzoniere, dal *Diario del ’71 e del ’72* (*La mia Musa*, v. 6). L’agnizione comporta un cortocircuito notevole e il riconoscimento del valore emblematico legato alla luna-Musa ingobbita. Allo stesso modo può essere letto il riferimento alla «gallina zoppa», se lo si confronta con il finale di *Ah!* (testo significativamente dedicato ad Annetta), dove Montale attribuisce a se stesso, e alla propria poesia, l’attributo ‘zoppicante’.



Alla luce infuocata della luna che «corneggia» (cfr. *Egloga*, OS), il «solingo augellin»¹³ canta di nuovo e, all'improvviso, una voce antica riaffiora dal passato – questa volta complice Pascoli –, invitando i «bambini», tra cui il poeta fanciullo, ad andare a dormire. Negli *Altri versi* Montale ritrova Anna, fantasma di un paradosso perduto e tenta di assicurare a lei, e, con lei, ai suoi luoghi, uno spazio di sopravvivenza, alla luce di una luna che, nonostante sia ormai «ingobbita», conserva intatto il suo potere evocativo. L'astro può essere dunque letto come l'emblema della nuova stagione poetica montaliana: di un libro e di uno stile senile, che sono ancora capaci di inverare il «miracolo» di una resa sublime (cfr. Blasucci 2002: 69): se la falce che «incendia le rocce di Corniglia» sia calante o, piuttosto, crescente resta intenzionalmente ambiguo.

4. Bibliografia

- Barile, Laura. 1998. *Montale, Londra e la luna*. Firenze: Le Lettere.
- Bettarini, Rosanna. 2009. *Scritti montaliani. Raccolti per iniziativa della Società dei Filologi della Letteratura Italiana*, a cura di Alessandro Pancheri, introduzione di Cesare Segre. Firenze: Le Lettere.
- Blakesley, Jacob 2011. “Irma Brandeis, Clizia, e l’ultimo Montale”. *Italica*, 88.2, 219-231.
- Blasucci, Luigi. 2002. *Gli oggetti di Montale*. Bologna: Il Mulino.
- Blasucci, Luigi. 2006. “Chiose a ‘L’educazione intellettuale’”. In *La poesia italiana del secondo Novecento: Atti del convegno di Arcavacata di Rende (27-29 maggio 2004)*. Soveria Mannelli (Catanzaro): Rubbettino.
- Butcher, John. 2002. “A ‘lauro riseccchito’? The poet Montale and self-deprecation from *Satura* to *Altri versi*”. *The Italianist* 21/22, 82-102.
- Casadei, Alberto. 2018. *Montale*. Bologna: Il Mulino.

¹³ «Solito uccellino» è calco dal *Passero solitario*, «solingo augellin» (cfr. Bettarini 2009: 58).



- Ciccuto, Marcello. 2020. "Rifare Poussin d'après nature". *Montale e l'arte nel nostro tempo*. Torino: Aragno.
- De Caro, Paolo. 2005. "Tracce di Anna, la prima grande ispiratrice di Montale". *Italianistica*, 34.1: 69-92.
- De Caro, Paolo. 2007. *Invenzioni di ricordi. Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*. Foggia: Centro Grafico Francescano.
- De Rosa, Francesco. 2000. "Dal quarto al quinto Montale". *Italianistica*, 29.3: 395-421.
- Duretto, Ida. 2023. "C'era una volta un piccolo scaffale. Interpretazione e commento di "Altri versi" di Eugenio Montale". Sarzana-Lugano: Agorà&Co.
- Duretto, Ida. 2023b. "Un atlante di luoghi perduti: paesaggio ligure, poesia e memoria nell'ultimo Montale". *Studi di lingua e letteratura italiana del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Kyoto*, 1. 1-19.
- Duretto, Ida. 2023c. "'I grattacieli'. Una poesia inedita di Montale al Centro Manoscritti di Pavia". *Quaderni montaliani*, 3.3, 43-51.
- Grignani, Maria Antonietta e Romano Luperini, a cura di. 1998. *Montale e il canone poetico del Novecento*. Roma-Bari: Laterza.
- Grignani, Maria Antonietta. 1998. *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*. Lecce: Manni.
- Ioli, Giovanna. 1984. "Autocitazione: il gioco intertestuale dell'ultimo Montale". In *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, 821-835. Cuneo: L'Arciere.
- Ioli, Giovanna. 2002. *Montale*. Roma: Salerno.
- Lonardi, Gilberto. 1980. *Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale*. Bologna: Zanichelli.
- Lonardi, Gilberto. 2003. *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*. Bologna: Il Mulino.
- Luperini, Romano. 2005. *Storia di Montale*. Roma: Laterza.
- Luperini, Romano. 2012. *Montale e l'allegoria moderna*. Napoli: Liguori.
- Marabini, Claudio. 1986. *L'ombra di Arsenio. Incontri con Montale*. Ravenna: Edizioni del Girasole.
- Marini, Paolo. 2019. "Montale, le istituzioni e il ruolo degli intellettuali. Un appunto su Nixon a Roma e la genesi di Altri versi". *Daidalos*, 18: 131-136.



- Marini, Paolo. 2020. "Montale davanti al monumento. Note su genesi e prima ricezione dell'*Opera in versi*". In *Studi di filologia offerti dagli allievi a Claudio Ciociola*, 227-246. Pisa: ETS.
- Marini, Paolo e Niccolò Scaffai, a cura di. 2019. *Montale*. Roma: Carocci.
- Martelli, Mario. 1991. *Le glosse dello scoliasta. Pretesti montaliani*. Firenze: Vallecchi.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 2000. "L'opera in versi di Eugenio Montale". In *La tradizione del Novecento. IV serie*, 66-113. Torino: Bollati Boringhieri.
- Montale, Eugenio. 1980. *L'opera in versi*, a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini. Torino: Einaudi.
- Montale, Eugenio. 1995. *Prose e racconti*, a cura di Maria Forti e Luigi Previtera. Milano: Mondadori.
- Montale, Eugenio. 1996a. *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa. Milano: Mondadori.
- Montale, Eugenio. 1996b. *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa. Milano: Mondadori.
- Montale, Eugenio. 2006. *La casa di Olgiate e altre poesie*, a cura di Riccardo Cremante e Guido Lavezzi. Milano: Mondadori.
- Montale, Eugenio. 2015. *Quaderno di quattro anni*, a cura di Andrea Bertoni e Giovanna Maria Gallerani. Milano: Mondadori.
- Montale, Eugenio. 2021. *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa. Milano: Mondadori.
- Polito, Paolo e Antonio Zollino, a cura di. 2011. *Paesaggio ligure e paesaggi interiori nella poesia di Eugenio Montale*. Atti del Convegno internazionale «Credo non esista nulla di simile al mondo», Parco Nazionale delle Cinque Terre, Riomaggiore-Monterosso (La Spezia), 11-13 dicembre 2009. Firenze: Olschki.
- Tatasciore, Enrico. 2019. "Appunti per *Altri versi* di Montale in un'antologia commentata". *Soglie*, 21.2-3, 108-115.
- Testa, Enrico. 2000. *Montale*. Torino: Einaudi.
- Verdino, Stefano. 2011. "L'ultimo paesaggio di Montale". *Nuova corrente*, 58, 27-44.
- Villa, Angela Ida. 2015. "L'enigmatica statua sottotitolata 'Estate' del giardino di 'Villa Vecchiona', dimora delle estati monterossine di Anna Degli Uberti, e quella, vivente,



dell’Annetta di Eugenio Montale (con un’appendice fotografica)”. *Otto/Novecento*, 2, 129-162.

Villa, Angela Ida. 2016. “La Liguria orientale di Eugenio Montale, contrassegnata da una ‘misteriosa mitologia locale’, nello specchio della Sicilia. La soluzione siciliana dell’enigma di *Verso Tellaro* (già criptata da Mario Soldati) e di quello della ‘Capinera’”. *Otto/Novecento*, 2, 63-114.

Villa, Angela Ida. 2020. “Da Monterosso al Mare a Dinard. Anna Degli Uberti, la ‘farfallina color zafferano’ (*Colias crocea*) che-sta-per-morire di Montale (e il disegno con l’igneo anello dei ‘buccellati di Cerasomma’) – Parte I”. *R-EM. Rivista internazionale di studi su Eugenio Montale*, 1, 23-84.

Zollino, Antonio. 2008. *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell’opera di Montale*. Piombino: Il Foglio.