

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 37, 2022

‘Nuove stanze’ di Eugenio Montale: partita a scacchi con la Morte

‘Nuove stanze’ by Eugenio Montale: chess game with Death

ANTONIO SORO

ABSTRACT

L’articolo si propone di mostrare che, tramite Clizia, e sullo sfondo della guerra che incombe sull’umanità, nelle Nuove Stanze il poeta sta parlando alla Morte. Essa appare in tutta la sua drammaticità, ma al tempo stesso come ultima speranza per ricondurre gli uomini alla ragione e placare l’odio. Con le strofe di Nuove Stanze, la figura femminile ritorna all’archetipo, portando dentro di sé sia il mistero della vita che quello della morte.

The article aims to show that, through Clizia, and with the war looming over humanity, in the Nuove Stanze the poet is speaking to Death. She appears in all its drama, but at the same time she reveals itself as the last hope to lead men back to reason and appease hatred. With the Nuove Stanze, the female figure returns to the archetype, carrying within herself both the mystery of life and that of death.

PAROLE CHIAVE: *Montale, Clizia, Morte*

KEYWORDS: *Montale, Clizia, Death*

AUTORE

Antonio Soro (1970) è professore titolare nella Scuola statale superiore. Ha conseguito il dottorato in Italinistica all’Università di Roma Tor Vergata con Andrea Gareffi. I suoi studi riguardano principalmente Dante, Montale e Deledda. Su Dante ha pubblicato la monografia “Per significata per litteram”. Dante profeta e cantore ‘inconsapevole’ di un amore eterno (Edicampus, 2015). Del 2017 è invece il volume Le trombe d’oro della solarità. Studio sui primi “Ossi di seppia” di Montale (Edes, 2017).

antoniosoromail@gmail.com

Del cinquantaduesimo componimento delle *Occasioni*, il trentaseiesimo della serie *Mottetti*, Contini conservava «una redazione dattiloscritta, senza titolo e contrassegnata dal numero 2». Era stata «acclusa a una lettera datata 15 maggio 1939», con diverse varianti, nella quale il poeta spiegava al critico:

...caduto in trance (ciò che mi avviene di rado, poiché di solito scrivo in condizioni di cinico autocontrollo) ho dato seguito alle vecchie stanze che tanto piacquero al Gargiulo. Séguito per modo di dire. Queste, che potrebbero intitolarsi 'Amore, scacchi e vig[i]llia della guerra, ma porteranno invece un 2 e basta, sono un po' diverse. Sono più fiorentine, più intarsiate, più dure; ma mi sembrano buone e spero che tali ti sembrino, soprattutto a una ri-lettura. La Martinella, come sai, è la campana di Palazzo Vecchio; suona solo, secondo Palazzeschi [...],¹ per indicare 'vituperio'. Inter nos l'ho sentita anche in certe occasioni che comprendi... Ti mando anche una Dora 2 un po' migliorata [...].²

Nel complesso, le varianti manoscritte non paiono trasformare il senso, a eccezione, ma non più di tanto, dei vv. 27-28 (mns.: «le sagome d'avorio in una fine / sferzata del rovaio»). La metrica del componimento è piuttosto regolare: trentadue versi divisi in quattro strofe da otto; dal primo al settimo endecasillabo (tranne i vv. 4 e 9), mentre il verso che chiude è più breve (quinario alla prima, seconda e quarta strofa, settenario alla terza). Rimano, all'interno delle medesime strofe, solo i vv. 6-7 (*anelli-quelli*), 14-16 (*incenso-senso*); rime interstrofiche ai vv. 8-10 (*dita-sparita*), 20-25 (*poco-fioco*), 24-28 (*assiste-resiste*: r. semantica). Rime interne ai vv. 3-4 (*sale-spirale*), 19-20 (*rimalmezzo: porte / morte*), 25-31 (*vuoi-tuoi*), 27-30 (*avorio-ustorio*), 28-32 (*nevaio-acciaio*: r. semantica). Diverse le quasi rime: vv. 1-5 (*tabacco-scacchi*). Parecchie poi le assonanze: vv. 1-2-3 (*tabacco-piatto-cristallo*), 5-6 (*scacchi-stupefatti*), 11-13 (*finestra-tregenda*), 17-18 (*forse-svolge*). Come figure retoriche si segnalano, le allitterazioni: della *s* ai vv. 2-4 (*al tuo gesto si spengono nel piatto / di cristallo, al soffitto lenta sale la spirale*); della *c* al v. 5 (*che gli alfieri e i cavalli degli scacchi*); della *l* e della *i* ai vv. 6-7 (*nuovi anelli / la seguono, più mobili di quelli / delle tue dita*). Inoltre si individuano: l'ipotiposi ai primi quattro versi; l'iperbato ai vv. 30-32 (*chi può con te [...] / opporre*); la climax in chiusura del componimento (*ed ecco il sole / che chiude la sua corsa, che s'offusca / ai margini del canto – ecco il tuo morso / oscuro di tarantola: son pronto*). Lo stile si caratterizza

¹ «Cartolina postale ad Aldo Palazzeschi, mandata da Sarzana il 26 Agosto 1939 (Fondo Palazzeschi della Facoltà di Lettere di Firenze): "Come si chiama la campana di Palazzo Vecchio? La 'Martinella'? Una volta mi dicesti qualcosa di simile. Scrivimelo a Sarzana per bocca di Magra [...]" (E. MONTALE, *L'opera in versi*. Edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980, p. 933. In questo saggio tutte le citazioni da testi poetici montaliani provengono dalla medesima edizione).

² *Ibidem*.

per l'intensa presenza di *enjambement*: si segnalano vv. 2-3 (nel piatto / di cristallo), 9-10 (liberava / torri), 11-12 (con allitterazione consonantica: la finestra / non vista), 20-21 (a poco / prezzo), 22-23 (fitte / cortine), 25-26 (fioco / tocco), 27-28 (luce / spettrale), 29-30 (solitaria / veglia), 31-32 (tuoi / occhi).

Per dichiarazione dello stesso Montale, esiste una continuità non solo stilistica ma tematica con le vecchie *Stanze*, perché in entrambi il *tu* lirico è un personaggio femminile.

L'opposizione interno-esterno che compariva anche nella seconda [sezione delle *Occasioni*] si precisa come contrasto fra mondo interiore e mondo esteriore, fra cultura umanistica e negatività della condizione umana, fra l'«anima» (e Clizia che la rappresenta) e la «follia di morte» del fascismo, del nazismo e della guerra incombente.³

In una lettera a Silvio Guarnieri del 29 aprile 1964, Montale chiarisce: «I motetti, esclusi i primi tre, riguardano la stessa persona, che poi sarà chiamata Clizia [Irma Brandeis]. Essa è presente, p. es. nelle Nuove stanze...».⁴

In una successiva lettera allo stesso Guarnieri, del 23 maggio 1964, poche righe in paratassi nominale confermano la presenza della donna: «Altro stormo [v. 13], la guerra che matura. Ultimi giorni fiorentini di Clizia. Le tue porte [v. 19] assai generico. Ma lei era ebrea. Le fitte cortine [vv. 22-23] che il caso può suscitare affinché non si veda il peggio. Lo specchio ustorio [v. 30], la guerra, il male ecc.».⁵ La presenza della «visiting angel» è certificata dall'autore. Del resto sulla scena c'è Firenze, città del loro incontro. Vero è, come ha osservato Brakesley, che «Montale è stato spesso frainteso dai critici, che hanno parlato di Clizia come di una presenza solamente astratta. Eppure, Montale ha asserito innumerevoli volte che la propria poesia è basata sulla vita vera».⁶ Torna qui la domanda che apre un recente studio di Gareffi: «E se il tu di Montale fosse la poesia?».⁷

Fichte e Schelling sentivano forte la necessità di fondarsi su di un pensiero poetico, sebbene puntualizzassero chiaramente la differenza che corre tra la poesia e la filosofia, perché il pensiero poetico è quello solo che possa tenere le antinomie.⁸

³ R. LUPERINI, *Eugenio Montale*, in *Storia generale della letteratura italiana*, x, a cura di N. Borsellino e W. Pedullà, Federico Motta Editore, Milano 1999, p. 916.

⁴ In L. GRECO, *Montale commenta Montale*, Pratiche Editrice, Parma 1980, p. 33.

⁵ E. MONTALE, *L'opera in versi* cit., pp. 933-934.

⁶ J. S. D. BRAKESLEY, *Irma Brandeis, Clizia, e l'ultimo Montale*, in «Italice», LXXXVIII, 2, 2011, p. 219.

⁷ A. GAREFFI, *Introduzione* a ID., *Montale antinomico e metafisico*, Le Lettere, Firenze 2014, p. 9.

⁸ Ivi, p. 27.

Come per Hölderlin, l'orizzonte metafisico si staglia davanti a noi nelle esperienze tangibili, ma si resta tra due mondi: «Anche Montale pensa per antinomie. Parlo del dato effettuale, l'occasione, e attraverso una catena di analogie sale e scende insieme la scala fino a toccare i limiti. La sua è una poesia visionaria e metafisica, che si sporge verso l'oltranza, pur senza conseguirla».⁹ Accogliendo comunque l'elemento biografico, si deve aver presente che esso non solo non esaurisce, ma neppure vincola la poesia di Montale nella sua ricerca di corrispondenze con l'oltremondo.

Sicuramente, per citare ancora Gareffi, «Montale muove dal tipo, dal qui e ora, reale e presente, per dirigere verso l'archetipo universale ed eterno, che ritrova nel fondo del tipo. Si tratta di metafisica, ma che preme da dentro l'esistenza».¹⁰

Non sempre, tuttavia, è immediato identificare da quali vissuti si dipanino i significati "ulteriori", e non è più semplice individuare quali archetipi si celino "in rebus". Non basta l'evidenza di un interlocutore femminile. Sovente non si tiene conto dell'avvertenza di Montale in una lettera del 12 febbraio 1966, sempre a Guarnieri: «La mia poesia non è vera, non è vissuta, non è autobiografica, non serve a nulla identificare questa o quella donna perché nelle mie cose il *tu* è istituzionale [...]. Comunque autorizzo a veder Clizia nelle Nuove stanze...».¹¹

Il fatto che l'autorizzazione sia introdotta da quell'avverbio, itera il monito per il quale l'identificazione biografica non è centrale. Vero è che «la realtà esterna è tutt'altro che apparente, vana e vuota, giacché è in essa che si muovono i "mostri" in visita a Firenze nel 1938 [...]. "Là in fondo", oltre i vetri della finestra, fervono preparativi di guerra tutt'altro che fittizi o irreali».¹²

Si rammenta la prima poesia di *Satura* (datata aprile 1969), perché utile nel lavoro sulla semantica testuale:

*I critici ripetonò,
da me depistati,
che il mio tu è un istituto.
Senza questa mia colpa avrebbero saputo
che in me i tanti sono uno anche se appaiono
moltiplicati dagli specchi. Il male
è che l'uccello preso nel paretaio
non sa se sia lui o uno dei troppi*

⁹ Ivi, 35.

¹⁰ Ivi, p. 39.

¹¹ In A. CASADEI, *L'esile punta di grimaldello'. Montale e la tradizione*, in «Studi novecenteschi», xxxv, 76, 2008, p. 434, n. 1.

¹² R. LUPERINI, *A proposito di 'Nuove stanze' e di un'edizione commentata delle 'Occasioni'*, in «Belfagor», lII, 2, 1997, p. 142.

suoi duplicati.¹³

Ritorna qui l'antinomia ma, leggendo i tre versi centrali, ci viene detto che «i tanti sono uno anche se appaiono / moltiplicati dagli specchi». Un po' come nei sogni, dove ogni sognato è espressione di qualche aspetto del sognante, «i tanti *tu* sono in realtà le molteplici proiezioni di un'unica entità (l'io): tale è il risultato di quel gioco di specchi che è la poesia. [...] Simile allo specchio è la figura femminile, nella cui immagine l'io riflette sé stesso...».¹⁴ Ma quale figura femminile riflette questo Montale? La «morgana» che suggerisce una presenza sublime sembra causata da uno sguardo curvilineo, da una diffusa aurea di sensualità che si coglie strofa per strofa: la sinuosa «spirale del fumo» (v. 4), i «nuovi anelli / [...] più mobili di quelli / delle tue dita» (vv. 6-8), il «tuo incenso» (v. 14), «il lampo del tuo sguardo» (v. 21), «i tuoi / occhi d'acciaio» (vv. 31-32). Ma, rammentando la coesistenza – anch'essa antinomica e pressoché onnipresente – di *eros* e *thanatos*, di pulsione di vita e pulsione di morte, neppure l'ubiqua sensualità assicura che il poeta stia osservando la “sua” Brandeis. Molte evidenze suggeriscono anzi che quel che egli scorge nella figura sia ben altro.

L'*incipit* descrive gli ultimi residui di tabacco accesi «al tuo gesto si spengono nel piatto / di cristallo» (vv. 2-3). Il che indurrebbe a pensare che sia la figura femminile ad aver fumato (ma potrebbe essere anche Montale), e ad aver estinto manualmente il mozzicone. Ma, sul testo, non c'è alcuno spegnimento manuale: la sola cosa certa è che «gli ultimi fili di tabacco / *al tuo gesto* si spengono nel piatto» (corsivo mio). Ma il *gesto* è solo un movimento di una parte del corpo col quale, volontariamente o meno, si esprime un pensiero o un'emozione, e ciò senza che si eserciti alcuna azione meccanica. A meno che Montale nei versi non sottenda un potere magico (forse troppo alla svelta – e senza motivazioni plausibili – attribuito a qui a Clizia), o che si sia espresso in maniera approssimativa, la figura femminile non ha spento manualmente la sigaretta; ammesso che l'abbia fumata: ella compie un gesto, e gli ultimi fili ardenti muoiono.

Anche gli anelli, che restano alle dita penduli e precari, portati fuori misura (slargatura che sarebbe normale per i bracciali ai polsi), appaiono poco realistici: particolare che viene declinato con «la presenza forte di gioielli-amuleti portati dalla donna», trasferendo il senso su imprecisati generi di monile, e associandoli – più per

¹³ In E. MONTALE, *L'opera in versi* cit., p. 275. Il corsivo è nell'edizione critica.

¹⁴ R. CASTELLANA, in E. MONTALE, *Satura*, a cura di ID., Mondadori, Milano 2009, note ai vv. 5 e 6, pp. 4-5.

suggestione che per deduzione logica - al «sigillo imperioso / ch'io credevo smarrito» di *Palio*. Ma il poeta specifica proprio «anelli», lasciando così intendere che l'anomalia è un tassello per il disvelamento del personaggio.

La «morgana» che «sparisce al primo soffio» viene interpretata come un rito magico officiato dalla donna, sebbene non esista né un'evidenza testuale di magia, né, d'altronde, che la sua sparizione venga provocata dal gesto del personaggio, al v. 2. E non è neanche documentato che il «primo soffio» venga da lei. La morgana semplicemente 'scompare', contrassegnata da verbo impersonale, proprio di un fenomeno meteorologico: un'illusione subita, e non un incanto voluto.

Altro particolare che mette in dubbio che l'interlocutore 'reale' del poeta sia la sua donna, è la chiusura: «i tuoi / occhi d'acciaio». Che Montale attribuisca uno sguardo «d'acciaio» alla sua «darling Baby», appare alquanto strano. Ripetutamente *Arsenius* si rivolge a lei come alla dolce «Austrian eyes» (cfr. ad es. le lettere a Irma del 25 e 26 settembre 1933). Nell'*Orto* la donna è contemplata con «il duro sguardo di cristallo» (v. 30), ma si tratta pur sempre di una sinestesia sopraffina, molto distante da una banale lega metallica, che assai poco si addirebbe a Clizia. Che da lei tragga motivo ispiratore è ancora possibile. Ma per dissolverla e, subito dopo, mettere a fuoco il negativo di quell'immagine. Resta quanto scriveva ancora Luperini:

Nuove Stanze, come ogni testo allegorico, tende a contenere un apologo, una sorta di breve narrazione, i cui particolari del racconto si legano fra loro in un *continuum* dotato di un significato realistico-narrativo, il quale viene poi doppiato da un soprasenso non già per essere svuotato e neppure per essere reso vago o indefinito, ma per esserne inverato (l'allegoria è sempre, in prima istanza, realistica e mantiene questo suo carattere durante l'intero processo di allegorizzazione).¹⁵

Nel timore per la di lei vita minacciata, in grande pericolo, l'immagine riflessa non è l'Irma del dolce quinquennio fiorentino. Attraverso lei, il grande pericolo si palesa agli occhi di lui, si personifica. E inizia il colloquio con la vera protagonista del conflitto mondiale: la Morte.

Il primo segno dell'assenza di vita è la mancanza di colori. Restano solo il bianco, il nero, il grigio: le caselle della scacchiera, il fumo nella stanza, «una luce / *spettrale* di nevaio»,¹⁶ gli «occhi d'acciaio». Cromatura e chiaroscuro. Siamo qui agli antipodi estetici della folgorazione e del colorismo di *Portami il girasole*.¹⁷ Affini rimangono

¹⁵ R. LUPERINI, *A proposito di 'Nuove Stanze' e di un'edizione commentata delle 'Occasioni'* cit., p. 143.

¹⁶ Corsivo mio.

¹⁷ OS 020. Per la citazione delle liriche montaliane e dei versi si utilizza la notazione in G. Savoca, *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale*, 2 voll., Olschki, Firenze, 1987.

solo lo *svanire*¹⁸ del corporeo con lo *sparire*¹⁹ della morgana; il *vaporare*²⁰ della vita col *salire*²¹ «del fumo», nonché il contrasto tra «chiarità» e «cose oscure»,²² che ricorre esteticamente nel bianco e nel nero di *Nuove Stanze*. Persino la «follia» del v. 20, al positivo, ricorre nel «girasole impazzito di luce».²³ Se i due componimenti hanno una relazione, essa è sicuramente di antitesi; di un'estasi contro un orrore.

Spenti i residui di tabacco, salita al soffitto la spirale del fumo, «nuovi anelli / la seguono, più mobili di quelli / delle tue dita». Contestualmente, questi nuovi anelli appaiono inaugurare una nuova fase, tenuto conto del fatto che la scena all'interno riproduce, o è “in *entanglement*” col dramma inquietante che si svolge all'esterno. Un grande mutamento politico è in atto: finisce l'illusione; la campana di Palazzo Vecchio, con un suono che è quasi lamento, annuncia un'età oscura, di oppressione e sofferenza. Gli anelli nuovi contrassegnano il cambiamento, con una simbologia che verrà ripresa nella similitudine dei primi versi della *Storia*: «La storia non si snoda / come una catena / di anelli ininterrotta. / In ogni caso / molti anelli non tengono».²⁴ Nuovi anelli, quasi “nuovi anni”, si profilano all'orizzonte; anni mobili, cioè precari, ovvero incerti, preoccupanti. Il comparativo di maggioranza tra gli anelli del fumo e quelli alle dita del personaggio “femminile” svela la figura dinanzi al poeta: gli anelli sono mobili alle dita perché quelle dita non hanno carne. Falangi senza rivestimento mostrano una mano scheletrica, metonimica di un corpo completamente scarnificato.

Il poeta gioca a scacchi con la Morte, quasi a voler guardare il male e la tragedia umana in faccia, come a voler fissare negli occhi l'insondabile mistero. La rappresentazione non è nuova: Montale in tal modo riprende una tradizione quasi millenaria, resa celeberrima dal film *Il settimo sigillo* di Ingmar Bergman (*Det sjunde inseglet*, 1957). Nella pittura, la prima testimonianza è alla fine del Medioevo: si tratta della *Morte che gioca a scacchi* (*Döden spelar schack*; quindi ancora in ambiente svedese) nella chiesa di Täby, a nord di Stoccolma.

Chess representations became quite common beginning in the mid-13th century when, in images of chess-playing, we see a kind of condensed universal formula for life. An essay ascribed to Pope Innocent III asserts, «The world is like a chess board, one square in white, and the other black. Just as life and death, fortune and misfortune replace one another». In this treatise, the author attempts to connect the

¹⁸ OS 020 07.

¹⁹ OC 052 10: «sparita».

²⁰ OS 020 12: «vapora».

²¹ OC 052 03.

²² OS 020 05.

²³ V. 12.

²⁴ SA 034 1-5.

chess pieces to specific social groups, designating the pieces as familia, which, at least during the period of the game, were removed from of the sacculo materno (literally, the mother's purse) in order to capture a particular place. When the game of life ends, Death arrives, piles up all the pieces, flings them into an ossuary, or the sacculus maternus, as in our treatise, and once again all the pieces find themselves in the same position, equal before death.²⁵

La percezione della Morte incombe sullo scacchiere mondiale, e fa sì che la morgana²⁶ sia «sparita al primo soffio» (corsivo mio) e, con essa, svaniscano le illusioni che avevano incantato l'Europa sin dalla Pace di Versailles. Il dissolversi in un soffio riporta ad *Arremba su la strinata proda*,²⁷ dove «L'attimo che rovina [...] / giunge: [...] ora divelge in un buffo».²⁸ È il *topos* del disincanto che accompagna la fine dell'uomo, così che Petrarca fece dire alla Morte: «E giugnendo quand'altri non m'aspetta, ho interrotti mille pensier vani».²⁹ La sparizione della morgana accompagna la dissoluzione degli anelli vecchi e, coi nuovi che salgono, si apre una fase storica tragica.

Il riconoscimento del personaggio della Morte conferisce un senso diverso alla scena. Rimane che «l'esterno viene trasfigurato in dimensione interna, in "cultura dell'anima"».³⁰ La scacchiera

è una raffigurazione del mondo, intessuta d'ombra e di luce [...] rappresenta le forze contrarie che si oppongono nella lotta per la vita [...] la formazione in quadrati è segno della battaglia che inizia. Il conflitto che esprime può essere quello della ragione contro l'istinto, dell'ordine contro il caso [...] o di diverse potenzialità del destino. È il simbolo del luogo delle opposizioni nei combattimenti.³¹

Nella scacchiera viene dunque introiettato il vero conflitto. I pezzi, disorientati dall'improvviso nuovo vento politico, «guardano stupefatti» il fuggirsi dell'illusione. La partita è all'inizio; i pezzi si sono appena mossi, perché, osservando con lo

²⁵ S. LUCHITSKAYA, *Chess as a metaphor for medieval society*, in *Saluting Aron Gurevich. Essays in History, Literature and Other Related Subjects*, a cura di Y. Mazour-Matusevich e A. Korros, Brill, Boston 2010, p. 278.

²⁶ In margine, si ricorda che il fenomeno atmosferico della Fata Morgana si manifesta solo in pochi tratti delle coste italiane, inclusa la Riviera di Ponente ligure, mentre è inesistente lungo le coste toscane.

²⁷ OS 034.

²⁸ Vv. 7-8; corsivo mio.

²⁹ *Il trionfo della Morte*, I, 44-45. «Ora divelge in un buffo: a volte distrugge con una ventata, cioè di colpo» (F. D'AMELY, in E. MONTALE, *Ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi ed Ead., Mondadori, Milano 2016, p. 112, nota ai vv. 5-8).

³⁰ R. LUPERINI, *A proposito di 'Nuove stanze' e di un'edizione delle 'Occasioni'* cit., p. 145.

³¹ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, II, Mondadori, Milano 1994, pp. 327-328.

sguardo appena sopra il piano della scacchiera il poeta contempla: «Là in fondo, / altro *stormo* si muove: una tregenda d'uomini...», (v. 12; corsivo mio). Anche qui riecheggia *Arremba su la strinata proda*: «...dormi, / fanciulletto padrone: che non oda / tu i malevoli spiriti che veleggiano a *stormi*» (vv. 2-4; corsivo mio). Come si vede, le relazioni con OS 034 sono sempre caratterizzate da inquietudine e presagi sinistri. Ma le «navi di cartone» del v. 2 riportano a loro volta il lettore ad *Epigramma* (OS 007), dove «Sbarbaro, estroso fanciullo, piega versicolori / carte e ne trae navicelle che affida alla fanghiglia / mobile d'un rigagno» (vv. 1-3): sostantivo, quest'ultimo, che riporta al lettore a *Inf* xiv 121-123 («Se 'l presente *rigagno* / si diriva così dal nostro mondo / perché ci appar pur a questo vivagno?»; corsivo mio), rammentando il ruscello dal quale nascono i fiumi del regno della perdizione. L'atmosfera infernale ritorna in *Nuove Stanze*: «propriamente la "tregenda" è un raduno notturno di diavoli e di streghe; qui sta a indicare una massa umana minacciosa, dai tratti demoniaci». ³² Il nuovo fumo è fumo di morte, fumo degli inferi che sembrano essersi aperti. Il poeta osserva che la «tregenda» d'uomini, esaltata e pronta al conflitto, «non sa questo tuo incenso»: è dunque una moltitudine che non ha preso coscienza del rito funebre che ha rimpiazzato la celebrazione delle illusioni. Si tratta certo di un rito pagano: il tema dell'incensazione in un contesto di guerra e sangue risale, nel poeta ligure, addirittura a una giocosa pistola giovanile, datata «Genova 10 novembre 1915», e indirizzata all'amico ed ex compagno di scuola Giacomino Costa. Con uno stile poetico che ha di Sette e Ottocento, egli comunica all'amico di essere stato esonerato dalla leva («I ludi bellici di Marte / non anche m'involarono»), e suppone che la stessa cosa sia accaduta anche all'altro. Così, il poeta vede Giacomino esercitarsi nella musica («l'arte novella dietro a cui t'incita / la dea Polinnia...»), ³³ dopo aver supposto che anch'egli si sia salvato dalla carneficina al fronte. («Tale cred'io la tua sorte; e già ti penso / salvo dal crudo Verno cui le nevi arrossa il sangue cristiano...»). ³⁴ Ma anche qui, dove si accenna alla grande guerra, c'è l'incensazione. Infatti, immediatamente dopo la poesia prosegue: «e incenso / offro all'Eterno, memore de' primevi / riti...». ³⁵ Fatto salvo il profilo scherzoso del testo, rimane il parallelismo strutturale tra questi versi giovanili e *Nuove Stanze*, dove alla guerra si associa l'incenso; segno forse del clima di angoscia che, a cinque mesi e mezzo dall'entrata in guerra dell'Italia, provavano i due amici. Un'angoscia mai dimenticata, e che riaffiorerà meno di venticinque anni dopo, alla vigilia un ancor più orribile conflitto planetario.

³² T. DE ROGATIS, in E. MONTALE, *Le Occasioni* cit., p. 249, n. ai vv. 9-16.

³³ Vv. 27-28. Le citazioni dalla pistola, assente nell'edizione critica di Bettarini e Contini, sono tratte da EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984, pp. 779-780.

³⁴ Vv. 21-23.

³⁵ Vv. 23-25.

Stavolta è la Morte a incensare. Ma il significato di quel che avviene «nella scacchiera di cui puoi tu sola / comporre il senso» – il senso di ciò che sta succedendo là fuori, se un senso c'è – non è immanente negli avvenimenti, e resta un mistero che può essere svelato solo varcando la soglia estrema. Nella quarta strofa Montale confessa alla figura che ha dinanzi: «Il mio dubbio d'un tempo era se forse / tu stessa ignori il giuoco che si svolge / sul quadrato e ora è nembo alle tue porte». ³⁶ C'è un particolare che consente di individuare la natura sovrumana dell'interlocutrice: il fatto che l'interrogativa indiretta manchi del congiuntivo che le spetterebbe in un contesto schiettamente umano, e sia coniugata invece all'indicativo, svela il divario incolmabile tra il *panta rei* del poeta e l'immutabilità – la perpetuità – della destinataria delle sue parole; anomalia sintattica che conferma il carattere metafisico delle *Nuove Stanze*.

«Il giuoco che si svolge sul quadrato» è adesso una nube minacciosa che fa da corridoio di accesso alla porta della morte. Preferendo il sostantivo «quadrato» a quello più preciso di «scacchiera», il poeta ha guadagnato in polisemia, perché quadrato è anche «il simbolo della terra, in opposizione al cielo [...]; è l'antitesi del trascendente». ³⁷ Il che mostra, ancora una volta, che l'ambiente interno è una simbolizzazione degli accadimenti al di là della finestra. La follia umana, il delirio delle tregende che invocano la guerra, non viene arrestato neppure dal timore della morte: «follia di morte non si placa a poco / prezzo, se poco è il lampo del tuo sguardo». ³⁸ Qui lo scrivente accoglie l'interpretazione di Andrea Gareffi, scaturita da una conversazione amichevole su *Nuove Stanze*, in virtù della quale «il lampo dello sguardo del Nume deve essere ben forte per rivaleggiare con la follia della morte»; solo quel terrore, per il poeta, potrebbe forse arginare la pazzia collettiva. Ma – se la fortuna sarà propizia («il dio del caso») – perché si esca dal delirio, occorreranno «altri fuochi», «oltre le fitte cortine»: non si può rinunciare a ricorrere dalle armi da fuoco, poste al di là delle cortine fumose e dense che nascondono ai nemici i movimenti sui campi di battaglia. Per evitare che la follia si manifesti in maniera parossistica, insomma, non si può fare a meno di combattere.

Nell'ultima strofa il poeta rivela di aver superato il dubbio di un tempo: la Morte non è estranea al drammatico gioco; non è spettatrice passiva ma, nel grande dramma della guerra, appare essa stessa come l'ultima possibilità che gli uomini rin-saviscano. L'ora della lotta è arrivata: la campana di Palazzo Vecchio, ancora una volta, batte fioca, annunciando il conflitto, e chi la ode si sente già precaria pedina in quel drammatico gioco nel quadrato del mondo. O neri o bianchi, senza possibilità

³⁶ Vv. 16-18.

³⁷ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei Simboli* II cit., p. 257.

³⁸ Vv. 20-21.

di compromessi. La Martinella «impaura / le sagome d'avorio in una luce / spettrale di nevaio». Ritorna il bianco della neve in associazione alla guerra che già s'era visto in *Or che, méssi dell'algido brumaio*, che, ai vv. 22-23 fa riferimento al fronte nel «crudo Verno cui le nevi / arrossa il sangue cristiano». Firenze viene così osservata in una luce priva di vita che fa scomparire i colori. Ma questo paesaggio, come s'è detto all'inizio, è in corrispondenza con l'ambiente interno dove il poeta è impegnato in una fosca partita con la Morte: attorno a una scacchiera di luce/buio, il grigio del fumo. S'è detto che la scenografia è antitetica a quella solare e colma di colori vividi di *Portami il girasole* (1923). E tuttavia appare assai distante anche dai *Limoni*,³⁹ poesia antecedente di un anno, dove già v'era, radiosa, la «solarità» del giallo che esploderà nei girasoli. Lì, finalmente, si placano i conflitti delle passioni che traviano («delle divertite passioni / per miracolo tace la guerra»; vv. 18-19), così che, dove vi sono luce e colore, gli animi si beatificano placidamente della loro «parte di ricchezza» (v. 20). Si noti che in *Portami il girasole* era presente anche l'azzurro (v. 3: «azzurri specchianti»). Ma esso torna nei *Limoni* (v. 12: «si spengono inghiottite dall'azzurro»; vv. 38-39: «nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra / soltanto a pezzi»). Così, se i due componimenti degli *Ossi* sono allo zenit nella rappresentazione del fiorir della vita, *Nuove Stanze* si trova in posizione di nadir, dove solo bianco e nero marcano i fumosi confini, in una luce livida.

In tal partita tra bianchi e neri, tra assolutamente inconciliabili – avvisa il poeta – la vittoria, che è la sola possibile salvezza, non conosce facili scorciatoie: «Ma resiste / e vince il premio della solitaria / veglia chi può con te allo specchio ustorio / che accieca le pedine opporre i tuoi / occhi d'acciaio» (vv. 28-32). La paura sembra avere il sopravvento. Tuttavia, la congiunzione avversativa «ma» introduce la speranza: lo specchio ustorio accieca le pedine nello scacchiere. L'esaltazione che muove gli eserciti invasori può essere arrestata da chi, conservando uno sguardo d'acciaio, incorruttibile, che ha ben chiaro che la guerra è solo morte, potrà resistere alla fascinazione delle ideologie devastanti, e vincere la partita col male.

In definitiva: con *Nuove Stanze* il femminile di Clizia non è più solo tramite di folgorazioni luminose – «il girasole impazzito di luce» – ma per esso filtrano anche pulsioni tanatiche, così che si ricompono nell'archetipo. La *visiting angel* qui fa sua la complessità della donna, portandosi dietro il mistero della vita e della morte: visione di lunga tradizione, di ancestrale ascendenza che passa per il simbolismo ambivalente di Diana-Ecate, e così pure per quello di Iside, madre e vedova, signora della vita, della morte e della risurrezione (e che si incarna nella figura di Maria, nella quale confluiscono la purezza dell'Immacolata, il lutto della Madonna Addolorata e la gloria dell'Assunta). Nella poesia, la Morte personificata non presenta connotati

³⁹ OS 002.

negativi: non è vista dal poeta come cieca fatalità («Il mio dubbio d'un tempo era se forse / tu stessa ignori il giuoco [...] / Oggi so ciò che vuoi»), ma come ultima via per ricondurre l'umanità alla ragione.

La stessa figura femminile di *Nuove Stanze* sembra ricomparire nell'*Angelo nero* (SA 075 030), laddove Castellana riconosce un «testo particolarmente oscuro ed enigmatico, di carattere allegorico e dai molti possibili significati. Una lettura superficiale (che però non sarebbe del tutto fuori fuoco) porterebbe a vedere nell'angelo nero l'immagine della morte...». ⁴⁰ E dunque nelle sue strofe, in colloquio con il «grande angelo nero fuliginoso» (vv. 1-2), né celestiale né umano» (v. 11), il poeta ricerca frange delle sue penne tra i «tizzi spenti» (v. 7), quando le *Nuove Stanze* aprivano coi «fili di tabacco» che «si spengono». E dove il poeta considerava «il lampo del tuo sguardo», *L'angelo nero* presenta il «tuo fulgore» (v. 18), con occhi descritti come abbaglianti: «non c'è occhio che resista ai fari» (v. 21); bagliore sinestetico ai vv. 15-16 («nel rapido lampeggio / della tua incomprensibile *fabulazione*»). ⁴¹ Anche l'angelo nero è circondato da fumosità, «la nebbia che ti aureola» (v. 19). In «una città dai vaghi tratti medievali» ⁴² il poeta nella memoria di Irma quel personaggio di medievale tradizione scorge, e gli rivolge parole posate e, in fondo, di speranza: la Morte è l'ultima spiaggia per il rinsavimento, per «vedere il significato delle cose e [...] trascendere l'insensatezza degli eventi». ⁴³

⁴⁰ R. CASTELLANA, in E. MONTALE cit., p. 208.

⁴¹ Corsivo mio.

⁴² T. DE ROGATIS, in *Le occasioni cit.*, p. 245.

⁴³ *Ivi*, p. 247.