



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
Magistrale in Filologia
e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

«Né quella ch'a veder lo sol si gira»

**Suggerzioni stilnovistico-dantesche nelle più celebri
ispiratrici montaliane**

Relatore

Prof. Tiziano Zanato

Correlatrici

Prof.ssa Elisa Curti

Prof.ssa Michela Rusi

Laureanda

Arianna Segafreddo

Matricola 857873

Anno Accademico

2019/2020

PREMESSA

L'ineffabile aspetto di Annetta/Arletta nell'opera iniziale di Montale ha fin dal principio suscitato in me turbamento, presumibilmente causato dalle fulminanti apparizioni, dalla sua persistente presenza-assenza nell'immaginario del poeta e dal modo in cui quest'ultimo la rievoca, paragonandola ad un fantasma, una fanciulla che, per artificio letterario, viene considerata morta prematuramente. Durante il mio soggiorno alle Cinque Terre, avvenuto nel corso dell'estate 2018, mentre ammiravo il paesaggio circostante, solare, arido e canicolare, mi chiedevo spesso come Montale potesse invocare un'ombra così evanescente e oscura nelle poesie della sezione «Meriggi e Ombre» degli *Ossi di seppia*. Naturalmente, la mia superficiale conoscenza dell'opera risaliva ai ricordi del liceo ma una spontanea curiosità mi spronava ad approfondire tale personaggio. Conoscevo la biografia di Montale e ne sono sempre stata attratta; qualcosa mi aveva spinto a visitare i luoghi in cui spendeva il suo tempo durante il periodo estivo. La sua famiglia infatti soggiornava a Monterosso, in una casa di loro proprietà che si affacciava sul mare. Permane ancora vivo in me il ricordo della *Casa delle due palme* dal momento in cui mi sono imbattuta lì durante un'escursione che da Levanto portava a Monterosso, attraverso la Punta del Mesco, promontorio ligure alle pendici del quale, tuttora, è situata la villa montaliana.

Certo, allora non potevo prevedere che all'inizio dell'anno accademico universitario successivo avrei sostenuto un esame monografico modellato proprio sulla prima opera del poeta genovese, ma in quel preciso istante realizzai che volevo approfondire lo studio sul noto autore novecentesco. Le lezioni erano tenute dal professor Zanato, relatore di questa tesi, il quale, in questo modo, mi ha avvicinata all'opera di Montale.

Pertanto, dopo aver esplicitato la caratterizzazione del *topos* della donna-angelo stilnovista nelle più rilevanti opere dantesche, lo studio si focalizza sulla rivisitazione di tale modello nella rappresentazione delle più celebri figure femminili che attraversano le prime tre raccolte montaliane. L'esordio spetta a Paola Nicoli e Anna degli Uberti, quest'ultima inserita dalla seconda edizione degli *Ossi di seppia* (Ribet 1928), per passare poi, con puntuali riferimenti ad *Occasioni* e *Bufera*, a delineare il mito di Clizia "visiting-angel", avente la missione di salvare l'umanità dalla catastrofe della Guerra. Clizia-Irma Brandeis cederà poi il posto a Maria Luisa Spaziani, soprannominata "Volpe" e definita dal poeta la sua "antiBeatrice". Con l'analisi di *Ballata scritta in una clinica*, nella *Bufera*, si documenterà l'evoluzione del tema che diviene, in ultima analisi, ribaltamento e parodia, attraverso la distorsione del motivo dello sguardo in Mosca, moglie e musa concreta e quotidiana.

TAVOLA DELLE SIGLE ADOTTATE

Per le opere di Dante Alighieri:

Vn. = *Vita nova* (che si cita da CARRAI 2019)

If. = *Inferno* (che si cita da BOSCO-REGGIO 1988)

Pg. = *Purgatorio* (BOSCO-REGGIO 1988)

Pd. = *Paradiso* (BOSCO-REGGIO 1988)

Per le opere di Eugenio Montale:

ESD = “Esposizioni sopra Dante” in *Il secondo mestiere. Prose*, tomo I, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996 («I Meridiani»), pp. 2668-2690.

SM. II = *Il Secondo mestiere. Arte, musica e società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996.

OS = *Ossi di seppia* (che si cita da CATALDI-D’AMELY 2016)

OC = *Le occasioni* (che si cita da DE ROGATIS 2020)

B = *La bufera e altro* (che si cita da CAMPEGGIANI-SCAFFAI 2020)

INTRODUZIONE

Montale e Dante: un filo che congiunge i secoli.

Il 24 aprile 1965, in occasione della chiusura del Congresso Internazionale di Studi Danteschi tenutosi a Firenze, Montale pronuncia un discorso in cui manifesta il suo legame poetico con Dante; l'intervento ha come tema il significato dell'opera dantesca per un poeta d'oggi e si dirama attraverso una molteplicità di digressioni, per rispondere all'interrogativo iniziale. Dopo averlo definito "patrimonio universale"¹ e averne illustrato la fortuna nei secoli, egli afferma che "Dante *non* è un poeta moderno"² e che, di conseguenza, la sua comprensione non è permessa alla cultura recente. Ciò non si verifica, però, per noi contemporanei che, al contrario, lo sentiamo vicino: il motivo è connesso al periodo storico, poiché oggi viviamo "in un nuovo medioevo di cui non possiamo ancora intravedere i caratteri"³. Emerge in questo passo l'atteggiamento conservatore di Montale, il quale interpreta la civiltà a lui coeva come "soggettivistica e fundamentalmente irrazionale, dove la voce dell'oggettivismo e razionalismo poetico dantesco compare come compagno i miracoli"⁴. Infatti, con l'irrompere della nuova tecnologia, della società di massa e di consumo si sancisce l'avvento di una "nuova barbarie"⁵ e in un particolare momento di transizione, all'interno di quest'ottica pessimistica, la voce del lontano predecessore può giungere a tutti, nessuno escluso.

Dopo la digressione, Montale ritorna sul tema per ribadire che, di fronte a Dante, non esistono poeti né artisti in grado di superarlo, o quanto meno di realizzare un capolavoro pari al suo. La linea tematica del discorso però, come precedentemente accennato, viene ripetutamente spezzata, lasciando spazio ad una grande varietà di argomenti intorno alla fortuna dell'opera dantesca ed ai contributi critici a lui rivolti. Egli si sofferma in particolare sulla chiave di lettura proposta da T. S. Eliot e, in seguito, da Irma Brandeis. Quest'ultima, studiosa americana allieva di Singleton, ma al tempo ignota in Italia, era ben conosciuta da Montale, che con lei era verosimilmente legato da un filo sentimentale e che corrispondeva al "tu" femminile a cui sono dedicate le *Occasioni*; inoltre, era la stessa donna che, dalla *Buferia* in poi, veniva nominata sotto il *senhal* di "Clizia". Nel convegno dantesco la scrittrice viene menzionata per la sua presa di posizione all'interno della dantologia⁶ e per la pubblicazione

¹ ESD, p. 2668.

² *Ivi*, p. 2670.

³ *Ibidem*.

⁴ CORTI 2003, p. 381.

⁵ ESD, p. 2670.

⁶ In riferimento al termine "dantologia" cfr. la terminologia proposta da Mario Marti, in cui per "dantologia" si indicheranno i contributi critici di Montale su Dante, mentre per "dantismo" si farà riferimento all'utilizzo dei termini danteschi nella lirica montaliana. Cfr. TOMAZZOLI 2013, p. 236.

del volume *The Ladder of Vision* risalente al 1961, il quale viene definito dal poeta stesso un capolavoro di interpretazione critica del testo, “quanto di più suggestivo [egli] abbia letto sull’argomento della scala che porta a Dio e che non per nulla si pone sotto il patronato di san Buonaventura”⁷. Irma viene rappresentata quindi, anche nell’esperienza critica oltre che nella lirica, come donna mediatrice, la quale permette di far comprendere da un diverso punto di vista e più approfonditamente Dante al poeta.

I dati riportano che l’incontro tra i due amanti è avvenuto nel luglio 1933, periodo corrispondente agli anni del soggiorno fiorentino del poeta, in cui venne nominato direttore del Gabinetto Vieusseux. Nasce così la loro storia d’amore, costretta ad interrompersi per vari motivi, tra i quali l’imminente emanazione delle leggi razziali del 1938, per cui Irma lascia definitivamente l’Italia. L’anno seguente vengono pubblicate *Le occasioni*, la seconda opera montaliana in cui i temi danteschi si infittiscono con l’inserimento di una sezione «I Mottetti». Se la massiccia presenza di dantismi è evidente nella caratterizzazione del paesaggio ligure arido e petroso, che diviene indiscusso protagonista della raccolta d’esordio, è dalle *Occasioni*, però, che si registra una lieve riduzione dei lessemi danteschi “comici”, per lasciar ampio spazio ad una rivisitazione tematica del *topos* della donna-angelo, la quale assume sempre più i connotati di Beatrice. Come sostenuto dal critico Arshi Pipa, la ripresa di Dante da parte di Montale non si concentra esclusivamente sulle influenze linguistiche registrabili negli *Ossi*, ma *in itinere* diventa molto più profonda, strutturale, talvolta inconscia, tanto da permeare tutte le opere montaliane⁸.

Perciò, essendo spesso la biografia d’autore ben congiunta con l’evoluzione dell’esperienza poetica, si può asserire che l’incontro del massimo esponente novecentesco con Irma sia interpretabile come un’iniziazione all’esperienza di amore miracoloso che il poeta vive e che è possibile accostare parallelamente a quella totalizzante vissuta da Dante e riassunta nelle opere giovanili (*Vita nova* e *Rime*). Tenendo ben a mente l’epoca storica completamente diversa in cui si collocano i due autori presi in considerazione, si renderà visibile come Montale rivisiti, così, le tematiche dello stilnovismo dantesco, che ispirerà molte poesie su Clizia. La Beatrice montaliana però, è incapace di offrire il Paradiso, perché la sua funzione salvifica è perennemente minacciata dall’irrazionalità della storia e per tale motivo a lei non sarà permesso compiere la stessa trasformazione subita dalla Beatrice di Dante. Ecco, quindi, che nel discorso del 1965 è lo stesso Montale che, prima di innalzare la *Divina Commedia* ad opera miracolosa, cita come primo “masterpiece” dantesco la *Vita nova*

⁷ ESD, p. 2686.

⁸ Cfr. ARSHI PIPA, *Montale and Dante*, Minnesota University Press, Minneapolis; trad. it., Sarah Zappulla Muscarà, *Montale e Dante*, Catania, Giannotta, 1974. In questa sede si prende in riferimento la rassegna puntuale degli interventi di critica montaliana esplicitati e riassunti da TOMAZZOLI 2013, p. 260.

e, come afferma Maria Corti, “è a questo punto che l’esegesi sul testo dantesco si fa matura per una simbiosi con la poetica stessa di Montale, soprattutto nei riguardi della *quaestio de mulieribus*, delle donne assurte a *senhals*”⁹. L’opera giovanile, infatti, viene definita un “primo passo di una grande impresa poetica”¹⁰ dallo stesso Montale, poiché per la prima volta compare Beatrice, rappresentata insieme a molte altre donne indicate con originali *senhals*, come Fioretta, Violetta, Lisetta¹¹ nelle *Rime* e le due donne schermo della *Vita nova*.

Montale afferma che è da quest’ultima opera che Dante ebbe l’intuizione di quello che sarà il significato ultimo di Beatrice, come si può intravedere dalla citazione finale del *libello*, in cui Dante si propone di “non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnatamene trattare di lei” e “di dicer di lei quello che mai non fue detto d’alcuna”¹².

La presenza delle altre donne menzionate diventa però necessaria per comprendere il processo di trasumanazione che avviene in Beatrice, dal momento che non si può immaginare un processo di salvezza senza la controparte dell’errore e del peccato¹³.

Beatrice dunque “non solo visse ma fu un effettivo miracolo”¹⁴ reale e visibile: ciò che vale anche per Clizia che, attraverso le sue apparizioni, si presenta ma non si realizza, rimane una figura in potenza e al momento dell’atto si trasforma in “scacco” esistenziale. E questo è quanto Montale presenterà nella *Bufera*:

Ho proiettato la Selvaggia o la Mandetta o la Delia (la chiami come vuole) dei *Mottetti* sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre, senza scopo e senza ragione; e mi sono affidato a lei, donna o nube, angelo o procellaria. Il motivo era già contenuto e anticipato nelle *Nuove Stanze*, scritte prima della guerra. Non ci voleva molto ad essere profeti. Si tratta di poche poesie, nate dall’incubo degli anni ’40-42, forse le più libere che io abbia mai scritte, e pensavo che il loro rapporto con il motivo centrale delle *Occasioni* fosse evidente¹⁵.

Montale esplicita così, tra le righe, il suo stretto legame con il testo dantesco e la trasformazione del simbolo-mito attraverso la fusione tra la vicenda individuale e la sorte generale dell’uomo. “Miracolo” diviene, di conseguenza, una parola-chiave del sistema poetico e linguistico di Montale, il quale non manca di sottolineare, in chiusura del ragionamento del 1965, il carattere miracoloso della *Divina Commedia* e l’impossibilità di riproduzione di un’opera simile al giorno d’oggi: “Dante non può essere ripetuto”¹⁶.

⁹ CORTI 2003, p. 383.

¹⁰ ESD, p. 2675.

¹¹ *Ivi*, p. 2674.

¹² *Vn.*, 31. 1 - 31. 2.

¹³ ESD, p. 2675.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ SM. II, p. 1483.

¹⁶ ESD, p. 2689.

Esempio massimo di oggettivismo e razionalismo poetico egli resta estraneo ai nostri tempi. [...] Poeta concentrico, Dante non può fornire modelli a un mondo che si allontana progressivamente dal centro e si dichiara in perenne espansione. Perciò la *Commedia* è e resterà l'ultimo miracolo della poesia mondiale¹⁷.

Lo stretto legame della poesia di Montale con quella dantesca fu rilevato ben presto dalla critica, a partire da Cambon e Ioli. L'esaustiva rassegna è stata compiuta dalla già citata Gaia Tomazzoli in *Dante e Montale. La questione critica*. In particolare, Ioli fa notare come Montale faccia ampio ricorso anch'esso all'allegoria, al plurilinguismo e al tema della vita come viaggio. Che Montale abbia ripreso Dante nelle sue opere poetiche è stato ovviamente appurato, anche se è necessario aver sempre presente la differenza dei periodi storici che intercorre tra i due autori. Il seguente approfondimento si pone lo scopo di mettere in luce le suggestioni dantesche nella rappresentazione delle più celebri donne che hanno contrassegnato le tre opere montaliane.

Per noi lettori odierni è noto come, con la realizzazione dei suoi capolavori, Montale abbia incarnato il "maggior insegnamento che Dante ci ha lasciato"¹⁸, quello di aver la dignità di ricevere quel "dono poetico" di cui parla in chiusura del suo intervento.

Montale volge il suo sguardo a Dante come a un punto di riferimento fondamentale della nostra tradizione poetica e linguistica; la sua presenza è, in conclusione, qualcosa che oltrepassa la memoria volontaria e che tende a costruirsi come fondamento della struttura compositiva delle intere sue opere¹⁹.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ ESD, p. 2690.

¹⁹ Cfr. IOLI 1985, p. 100.

CAPITOLO 1

“Venuta dal cielo in terra a miracol mostrare”

La donna-angelo: *topos* stilnovistico-dantesco

1.1 “Angelica sembianza in voi, donna, riposa”. Innovazioni tematiche stilnoviste

È ormai consuetudine consolidata ascrivere a Dante e ai “Fedeli d’Amore”, compagni della sua cerchia, l’inizio della poesia amorosa come esperienza sublimata e spiritualizzata. Guinizzelli, Cavalcanti, Dante, Cino da Pistoia sono i più celebri esponenti del modo di poetare stilnovista. Il Dolce Stil Novo è la prima rivoluzione culturale della nostra letteratura in quanto in grado di rivisitare in maniera del tutto originale l’esperienza d’amor cortese e feudale con un nuovo codice, creato da giovani intellettuali legati da vincoli di amicizia, i quali creano una nuova forma di poesia rivolgendosi ad un diverso pubblico, destinando le composizioni alle “donne gentili”, non “pure femine” (*Vn.*, 10. 12), ma dotate di “intelletto d’amore” (*Vn.*, 10. 13).

L’attuarsi dell’ideale dell’amore angelicato è la conseguenza di una differente concezione della donna, la quale diviene ora mediatrice tra la terra e il cielo, nonché portatrice di beatitudine. Si assiste ad una trasfigurazione metafisica della sua immagine¹.

La figura femminile viene assimilata ad un angelo: “Tenne d’angel sembianza”, recita Guinizzelli al v. 58 del manifesto *Al cor gentil rempaira sempre amore*, idealizzata e lodata dall’amato per le sue virtù spirituali². In tal modo, questi autori tenderanno a valorizzarne l’interiorità, iniziando a rimuovere qualsiasi connotazione sensuale, prerogativa invece della lirica cortese siciliana che, seppur idealizzando la donna, non mancava di notare le sue caratteristiche fisiche.

La Scuola Siciliana è comunque stata un tramite prezioso tra i provenzali e gli stilnovisti poiché ha fornito una prima codificazione dei temi che hanno caratterizzato il *topos* preso in considerazione. I suoi esponenti non praticavano più il culto del rapporto vassallatico tipico dei poeti provenzali, finalizzato a soddisfare il desiderio di possesso della donna, tuttavia accolsero lo schema del *servitium amoris* interpretandolo diversamente, come totale dedizione alla donna, fonte di perfezionamento morale³. Come chiarifica Paolo Borsa, lo Stilnovo, grazie al filtro dei rimatori siciliani, in particolare del Notaro Giacomo da Lentini, sposta l’attenzione “dall’esteriorità delle relazioni sociali e dei *praecepta* cortesi della *fin’amoris* all’interiorità dei processi psico-fisici, connessi alla passione d’amore, analizzati

¹ Cfr. Maria Corti, in CICCUTO 2020, p. 5.

² Per le poesie più celebri, utilizzate in questo approfondimento per delineare la caratterizzazione del *topos* nel precursore dello Stilnovo GUIDO GUINIZZELLI si prende in riferimento il libro di BERISSO 2020, pp. 73-87.

³ CARRAI 2020, p. 9.

facendo ricorso alla dottrina medica e alla *scientia de anima* medievale di tradizione aristotelica”⁴. Si riprende così l’esperienza letteraria cortese, ma con l’aggiunta di elementi nuovi, come l’attenzione sugli effetti dell’amore nell’animo dell’individuo e le teorie relative alla natura di tale sentimento. Il Notaro viene identificato iniziatore della maniera “speculativa”, in quanto approfondisce la fenomenologia d’amore. Con il celebre sonetto *Amore è un desio che ven da core*, è possibile intravedere i futuri esiti poetici che confluiranno nello Stilnovo e che permetteranno la comprensione della *Vita nova* dantesca⁵. La tesi da lui sostenuta, ovvero che l’amore sia originato dall’interiorità dell’individuo e che tale sentimento passi per mezzo dell’elemento visivo, lo colloca come lontano precursore della lunga tradizione lirica che impegnerà i suoi successori.

Nel sonetto il poeta considera l’amore come un sentimento interiore generato da una esperienza sensibile, un “desio” (v. 1), che muove dall’interno dell’anima sensitiva e scaturisce dal piacere sollecitato dagli “occhi” (v. 3) alla vista di ciò che al soggetto piace.

Si comincia a desiderare la donna anche durante la sua assenza e questo si traduce nella creazione di un’immagine mentale, che torna alla memoria attraverso un pensiero continuo della sua figura, il cui ricordo può essere fonte di gioia o di dolore. L’amore che “stringe con furore”⁶ (v. 7) è quel sentimento che lega e vincola l’amante, rendendolo folle e che l’esperienza medica medievale ha nominato *amore heroes*, uno speciale tipo di affezione melanconica che conduce alla pazzia. Questa tematica, presente già nei provenzali, viene ripresa dai rimatori siciliani e sarà approfondita dagli esponenti della nuova Scuola.

Il tema della concezione della donna è trattato dal Notaro nella “canzonetta” *Meravigliosa-mente*, importante perché il poeta viene paragonato ad un pittore che riproduce su un telo l’immagine dell’amata, la quale è scomposta in una triade: madonna in carne ed ossa, ritratto dipinto sulla superficie al fine di contemplarla e figura della “domina” dipinta nel cuore. L’immagine diviene simulacro esposto ai fedeli d’amore accorsi a contemplarla: “Avendo gran disio / dipinsi una pintura, / bella, voi simigliante, / e quando voi non vio / guardo’n quella figura / e par ch’eo v’aggia avante”⁷ (vv. 19-24). Tale motivo, fondamentale per l’iconografia cristiana, sarà ripreso da Dante nel capitolo XXIII della *Vita nova* in cui, nelle rime in morte di Beatrice, il protagonista viene ritratto nell’atto di disegnare angeli su delle tavolette: “ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette” (*Vn.*, 23. 1), passaggio che chiarifica il paragone utilizzato dal Notaro per identificare la figura dell’amata e la sua riproduzione - anche se in questo caso Beatrice ha già assunto una nuova forma

⁴ BORSA 2016, p. 76.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 77.

⁶ *Ivi*, p. 78.

⁷ Giacomo Da Lentini, *Meravigliosa-mente* in ANTONELLI 2008, p. 47-48.

celeste - frutto comunque della costante “cogitatio” nella mente del poeta. Risulta evidente la ripresa di tale tematica da parte di Dante per trattare, e successivamente trasformare, Beatrice.

Come accertato quindi, con lo Stilnovo si modifica la concezione della donna: dalla descrizione delle caratteristiche fisiche stilizzate per la lirica amorosa del tempo in “blonda testa e chiaro viso” (cfr., *Io m’aggio posto in core Dio servire*, v. 6) riassunte nel sonetto del Notaro, si passa alle celebrazioni delle sue virtù spirituali come, per esempio, il “saluto” e lo “sguardo”, esplicitate nel sonetto guinizzelliano *Il vostro bel saluto e ‘l gentil sguardo*.

Secondo quanto Dante afferma nel canto XXVI del *Pg.*, Guinizelli è stato identificato come il “padre” dello Stilnovo. Fra Ottocento e Novecento i filologi rivalutarono la sua figura all’interno della “scuola”, tanto da attribuirgli la formula di *antenato mitico*, predecessore da prendere come esempio e modello, garante di una continuità e un’identità con la tradizione lirica precedente⁸. Secondo Contini, egli sarà più un precursore che vero e proprio maestro, dal momento che gli viene riconosciuta la qualifica di “maximus” nell’ambito di un gruppo di poeti bolognesi vissuti precedentemente ai giovani scrittori presi in analisi. Il “primo Guido”, predecessore dantesco, non rientra tra gli esponenti del gruppo, tuttavia rappresenta una tappa imprescindibile di un processo che si conclude con Dante⁹.

La novità di Guinizelli deriva dalla personale rielaborazione di elementi stilistici “dolci” e “cantabili”, prelevati dalla scuola siciliana¹⁰.

Con il Nuovo Stile si inserisce nelle liriche la natura del sentimento interiore: dolore, delirio, immobilità nell’innamorato, oppure contrariamente beatitudine, gioia, felicità. Partecipiamo, pertanto, ad una codificazione dell’esperienza amorosa e della donna, della tematica dello sguardo e della lode. L’amore è strumento di elevazione morale e spirituale rivolto solo ai “cuori gentili”; la figura femminile è resa mediatrice tra la terra e il cielo, riprendendo e superando il concetto cortese del servizio d’amore. Costei è infatti paragonata ad un angelo, diventa proiezione interiore dell’esperienza d’amore del poeta e viene lodata per le sue virtù beatificanti quali la gentilezza, i gesti, lo sguardo ed il saluto, il quale emana luce e splendore ed eleva l’innamorato verso il cielo.

Nella canzone-manifesto *Al cor gentil rempaira sempre amore* si anticipa il futuro stile e se ne mettono in risalto le caratteristiche. Nelle sei stanze di cui è composta, legate ciascuna da *coblas-capfinidas*, si caratterizza il sentimento amoroso con un ampio utilizzo delle similitudini con gli elementi del mondo naturale, per meglio esemplificare i concetti di

⁸ BOLOGNA 2003, p. 1093.

⁹ Cfr. BERISSO 2020, p. 69.

¹⁰ *Ivi*, p. 70.

“amor” e “cor gentil” su cui è imperniata tutta la lirica. Dalla quinta strofa però, si descrive il passaggio dal mondo tangibile a quello soprannaturale al fine di definire il culto della donna:

Splende 'n la 'ntelligenzia del cielo
Deo criator più che 'n nostr'occhi 'l sole:
quella intende suo fattor oltra 'l cielo,
e 'l ciel volgiando, a Lui obedir tole,
e con' segue, al primero, 45
del giusto Deo beato compimento:
così dar dovria, al vero,
la bella donna, poi che 'n gli occhi splende
del suo gentil, talento
che mai di lei obedir non si disprende. 50

Donna, Deo mi dirà: «Che presomisti?»,
s'iando l'alma mia a lui davanti.
«Lo ciel passasti e 'nfin a Me venisti
e desti in vano amor Me per semblanti:
ch'a Me conven le laude 55
e a la reina del regname degno,
per cui cessa onne fraude».
Dir Li porò: «Tenne d'angel sembianza
che fosse del Tuo regno;
non me fu fallo, s'in lei posi amanza.»¹¹ 60

Utilizzando tratti cosmologici, in queste due lasse l'autore esplicita il rapporto tra la funzione salutare della donna e la potenza divina, che si manifesta agli occhi dell'innamorato come un “miracolo”. Nel congedo della canzone, il poeta si immagina giunto nell'Empireo e viene ritratto nell'atto di replicare a Dio, il quale lo ha imputato di aver sprecato il suo tempo per seguire un amore vano. Il “vano amor” (v. 54) è quello che lega l'amante alla donna. Guido si difende dall'accusa affermando: “Tenne d'angel sembianza / che fosse del Tuo regno” (vv. 58-59), espediente ironico che permette di innalzare la figura femminile rappresentandola come una creatura celeste. Questa è rapportata ad un angelo ma non lo è ancora realmente; diventerà tale solamente con Dante. Insieme alla donna si descrive anche la fenomenologia del sentimento amoroso che essa fa scoccare nel cuore dell'innamorato.

Il “Foco d'amore” (v. 11) è prerogativa solo dell'animo nobile, che non si possiede per ereditarietà, ma per naturale predisposizione. L'amore diviene così un'esperienza sublime e totalizzante ma non è ancora caratterizzato dall'aurea sacrale propria dell'Alighieri.

La figura femminile nel sonetto guinizzelliano *Io voglio del ver la mia donna laudare* viene paragonata, per la sua bellezza, a “la rosa e lo giglio” (v. 2) nobilissimi fiori che indicano, rispettivamente, la bellezza, la purezza, la nobiltà, ma anche la caducità del tempo.

¹¹ GUINIZZELLI, *Al cor gentil rempaira sempre amore*, vv. 41-60.

La coppia cromatica rosso-bianco fissa il carattere della bellezza femminile anche nel sonetto *Vedut'ho la lucente stella diana*: “Viso di neve colorato in grana” (v. 5).

La topica floreale gode di una lunga attestazione poetica risalente al *Cantico dei Cantici*, in cui le attribuzioni mistiche alla Vergine vengono convertite, in questo caso, in lodi muliebri profane. Nel sonetto *Io voglio del ver la mia donna laudare*, la donna è dotata di un fascino irresistibile e di una straordinaria potenza seduttiva, anche se in tale passaggio si elogia il suo potere spirituale che la fa assomigliare ad una dea¹². Essenziali per l'immaginazione divengono i colori con cui viene descritta, attraverso un elenco che rinvia al genere del *plazer* provenzale: il rosso, futuro colore della prima veste della Beatrice dantesca, l'azzurro per la sua connotazione angelica, il giallo, fonte di calore e luce, il verde della pianura che allude alla speranza di salvezza.

La fanciulla viene ritratta mentre “passa per via” (v. 9) e descritta con il suo incedere sovrumano, che ammansisce non solo il cuore dell'innamorato ma anche quello di tutti gli uomini che la mirano: “Passa per via adorna, e sì gentile / ch'abassa orgoglio a cui dona salute” (v. 9-10). Questa ha la capacità di convertire e di salvare l'anima di chi la vede.

In questo modo, per la prima volta nella storia letteraria, si inserisce la dama all'interno di una dimensione spaziale, ritratta nell'atto del salutare, diffondendo beatitudine e influenzando positivamente tutto ciò che la circonda¹³. Dante rielaborerà il potere di questa figura da tale sonetto, che rappresenta la lode per eccellenza, e lo immetterà nella *Vn.* per descrivere la virtù di Beatrice: “quando va per via / gitta nei cor villani un gelo” (*Vn.*, 10. 21, vv. 33-34).

Lo Stilnovo esalta l'intellegibilità, l'ineffabilità e la luminosità della donna amata.

È ancora paragonata ad un angelo, una creatura divina poiché assomiglia a “ciò ch'è lassù bello” (v. 4). Inoltre costei si mostra luminosa (“più che stella diana splende e pare”, v. 3), in quanto si manifesta attraverso una luce accecante che il poeta non riesce a sostenere.

La rappresentazione della donna come “stella” si esprime ancor meglio nel sonetto *Vedut'ho la lucente stella diana*, altro componimento scritto in lode alla donna amata.

Qui si rappresenta però maggiormente la bellezza fisica e concreta della donna: “Viso de neve colorato in grana” (v. 5), “occhi lucenti, gai e pien' d'amore” (v. 6). La metafora della “stella” (v. 1) e i “disiri” (v. 13) sono riferimenti erotici e carnali, lontani dalla sublimazione che Dante esprimerà attraverso Beatrice. Insieme alle virtù beatificanti della donna: “piena di biltate e di valore” (v. 8) coesistono quindi le lodi di un amore erotico e profano.

¹² Cfr. PIROVANO 2012, p. 208.

¹³ RECANATI 2016, p. 9.

A Guinizzelli si associa inoltre anche lo sviluppo dell'antico *topos* del dardo d'amore che trafigge il cuore, facendolo ardere fino alla morte, e il motivo dello sguardo letale di madonna, che si manifesta come folgorazione luminosa insostenibile¹⁴.

La donna di Guido si caratterizza per una particolarità nuova: il suo fascino si manifesta sotto forma di straordinaria epifania luminosa¹⁵: questa è un bagliore, un sole che illumina la notte, elementi ontologico-trascendentali, che verranno ripresi dai successori, in un *continuum* che intercorrerà da Dante a Montale.

Gli effetti angosciosi dell'amore, derivanti dalla tematica dello sguardo, sono esposti nel sonetto *Lo vostro bel saluto e'l gentil sguardo*, risultato originale della produzione del rimatore bolognese, poiché testimonia che non in tutti i casi il saluto è fonte di beatitudine, ma anzi tale gesto può portare l'innamorato alla perdizione ed allo sbigottimento.

Se precedentemente si è trattato l'amore come fonte di perfezionamento attraverso lo sguardo ed il saluto della donna, i quali inducono il poeta alla conversione (cfr. *Io voglio del ver la mia donna laudare*), in questo componimento l'esperienza è contrariamente descritta come distruzione e sofferenza. Il saluto e lo sguardo uccidono l'innamorato: "Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo / che fate quando v'encontro, m'ancide" (vv. 1-2) ed Amore è ritratto mentre scocca un dardo che colpisce e divide il cuore del poeta: "per mezzo lo cor me lanciò un dardo / ched oltre 'n parte lo taglia e divide" (vv. 5-6); la focosa passione lo lascia ammutolito: la bellezza della donna, passata attraverso la vista, provoca ferite mortali, tali da spingere il poeta ad assimilare i suoi occhi ad un fulmine che colpisce qualunque oggetto. Quest'ultimo distrugge l'interiorità dell'autore, che viene rappresentato come privo di vita, una "statua d'ottone" (v. 12), come argomenterà anche il Cavalcanti nel sonetto *Voi che per li occhi mi passaste 'l core* in cui, descrivendo il meccanismo tradizionale dell'innamoramento, il poeta ritrae il corpo senza anima, vuoto, somigliante ad un automa: "Sì giunse ritto 'l colpo al primo tratto / che l'anima tremando si riscosse / veggendo morto 'l cor nel lato manco"¹⁶ (vv. 12-14). L'autore riprende il motivo guinizzelliano del dardo d'amore che, fuoriuscito dagli "occhi gentil" (v. 10) si "gittò dentro dal fianco" (v. 11).

Nelle opere del "secondo Guido" si registrano tutte le tematiche che lo inseriscono nel gruppo dei poeti stilnovisti, ma queste sono rivisitate attraverso una concezione pessimistica, causata dalle profonde inquietudini del suo animo e dall'adesione alla filosofia epicurea.

L'amore era da lui avvertito come fatto irrazionale, basato sugli istinti vitali di ogni essere umano e, per questo motivo, l'esperienza fuggiva dal controllo razionale, minacciando

¹⁴ Cfr. BORSA 2016, pp. 86-87.

¹⁵ *Ivi*, p. 89.

¹⁶ CAVALCANTI, *Voi che per li occhi mi passaste 'l core*, *Rime XIII*.

e disgregando l'io, il quale si presentava diviso nel profondo dagli effetti di tale sentimento ("Questa virtù d'amor che m'ha disfatto", v. 9). Mentre per Dante l'ammirazione per Beatrice si concilia con la ragione e lo innalza verso le sfere celesti per contemplare la donna, per Cavalcanti questa situazione diviene fonte di angoscia e turbamento, provocati da paure non gestibili dall'individuo razionale il quale, invece di elevarsi, contrariamente si rinchiude in se stesso, diventando sdegnoso e solitario.

La donna per quest'ultimo è inconoscibile, anche se è rappresentata con le stesse fattezze regolamentate da Guinizzelli. In uno dei primi componimenti, *Fresca rosa novella*¹⁷ infatti, in accordo con il sonetto *Io voglio del ver la mia donna laudare*, Cavalcanti paragona la fanciulla alla delicata e giovane rosa, identificata con il tipico *senhal* ascrivibile alla sua amata Giovanna, "piacente primavera" (v. 2). Curioso risulterà che l'identificazione dello pseudonimo viene esplicitamente espressa da Dante all'interno della *Vn*, dove Beatrice viene preceduta da "monna Vanna" (*Io mi senti' svegliar dentr' a lo core, Vn.*, 15. 8, v. 9).

Nella prosa al sonetto precedente l'autore spiega quest'azione: sia Giovanna che Primavera significano "prima verrà" ovvero, secondo l'etimologia, questa si mostrerà prima di "monna Bice" (v. 9) all'innamorato. Secondo l'*interpretatio nominis* tipicamente medievale, la scena allude alla priorità della poesia di Cavalcanti, suo "primo amico", rispetto a quella di Dante; l'autore del *libello* istituisce così un legame. La poesia della lode che nascerà nella *Vn* rappresenta quindi lo sviluppo e il superamento di quella cavalcantiana, il passo fondamentale per l'innalzamento di un amore di carattere divino che verrà rappresentato da Beatrice¹⁸.

La donna è qui inserita all'interno della dimensione spazio-temporale, in un *locus amoenus* dove ella va "per prata e per riviera / gaiamente cantando" (vv. 3-4). Questa è spiritualmente superiore rispetto all'innamorato ("altezza presiata", v. 17) e anche qui rappresentata come un essere reso spirituale e nobile ("angelicata-criatura", v. 18).

La figura femminile è ancora caratterizzata da un aspetto angelico ("Angelica sembianza", v. 19) tuttavia, sebbene descritta ancora con elementi carnali ("cera gioiosa" v. 24), è rappresentata come un miracolo ed inserita in un'atmosfera di contemplazione sacra, non conoscibile al poeta. Gli elementi della tradizione lirica cortese e guinizzelliana gradualmente si amalgamano con le novità imposte da Cavalcanti. La comprensione del suo splendore è indicibile e ineffabile poiché il poeta non coglie pienamente il messaggio che lei emana ("tanto adorna parete / ch'eo non saccio contare", vv. 29-30), perché la sua bellezza è

¹⁷ CAVALCANTI *Rime* I.

¹⁸ SANTAGATA 2021, pp. 139-141.

“Oltra natura umana” (v. 31). Per la prima volta dunque si esprimono reali segnali della virtù sovrumana che si espliciteranno interamente con la donna dantesca.

I temi nuovi e caratteristici dei poeti stilnovisti riguardo la donna si presentano in Cavalcanti rispettivamente nel sonetto e nella ballata *Chi è questa che vèn, ch’ogn’om la mira e Veggio negli occhi della donna mia*. Nel celebre componimento si descrive il momento di stupore di fronte all’oggetto metafisico capace di deformare la percezione del reale¹⁹.

I motivi dell’intellegibilità, dell’irrapresentabilità, dell’indicibilità e dell’ineffabilità che costellano tutto il repertorio cavalcantiano sono qui riassunti:

Chi è questa che vèn, ch’ogn’om la mira,
che fa tremar di chiaritate l’âre
e mena seco Amor, sì che parlare
null’omo pote, ma ciascun sospira?

O Deo, che sembra quando li occhi gira! 5
dical’ Amor, ch’i’ nol savria contare:
cotanto d’umiltà donna mi pare,
ch’ogn’altra ver di lei i’ la chiam’ira.

Non si poria contar la sua piagenza,
ch’a le’ s’inchin ogni gentil vertute, 10
e la beltate per sua dea la mostra.

Non fu sì alta già la mente nostra
e non si pose’n noi tanta salute
che propriamente n’aviàn canoscenza²⁰.

La bellezza cui si trova di fronte il poeta è incomunicabile a parole (“Non si poria contar”, v. 9) e la mente umana non è in grado di rappresentare tale “piagenza” (v. 9).

La donna è dolce, umile, benevola, additata dalla stessa Bellezza come una sua dea: “la beltate per sua dea la mostra” (v. 11) e si colloca in una dimensione di superiorità rispetto all’innamorato. Tale sonetto, riprendendo il tema della lode della donna trattato da Guinizzelli, contemporaneamente se ne distacca, poiché l’amata subisce una trasformazione da essere concreto ad astrazione irraggiungibile. L’impossibilità di conoscere appieno la fanciulla si ricollega all’ineffabilità ma in questo caso, a differenza di quanto avverrà in Dante, non si registra un risvolto religioso.

Nella ballata *Veggio negli occhi della donna mia* invece si rappresenta la potenza d’amore della donna e, di conseguenza, gli effetti positivi e beatificanti. Inizia a rappresentarsi attraverso gli occhi e il viso una “bellezza nova” (v. 10). Utilizzando una successione di

¹⁹ CICCUTO 2020, p. 75.

²⁰ CAVALCANTI *Chi è questa che vèn ch’ogn’om la mira*, Rime IV.

figure, tre donne e una stella, che nascono l'una dall'altra per geminazione, si raffigura "l'atto finale di intellesione, che la dottrina aristotelica presentava come un atto di illuminazione dell'intelletto agente sull'intelletto possibile"²¹. Si assiste ad un processo di astrazione della protagonista: da figura fisica ad angelo celeste. Il primo stadio rappresenta l'aspetto esteriore "labbia" (v. 7) percepito attraverso il senso della vista. Gli occhi della donna brillano come lumi "pieni di spiriti d'amore / che porta uno piacer novo nel core" (vv. 2-3). L'immagine penetra così nella "mente", il secondo stadio, dove la contemplazione viene perpetuata dall'intelletto. Al processo di astrazione della figura consegue "l'atto finale di intellesione"²², la "stella", un atto raramente raggiungibile in Cavalcanti ma che permette di afferrare il concetto di astrazione intellettuale della Bellezza. Lo splendore dell'amata è intuibile solo attraverso folgoranti illuminazioni. Ci si sposta così su un diverso piano: dalla dimensione profana si passa a quella assoluta e trascendentale tipica di Dante.

La donna appartiene ancora al mondo umano ma la sua bellezza assomiglia a qualcosa di divino, a sprazzi intuibile dal poeta.

Si è fin qui sostenuto e ritratto, attraverso riferimenti ad opere e autori, come l'esperienza stilnovista risulti fondamentale per apportare innovazioni riguardo alla codificazione del *topos* d'amore e della donna. La Scuola Siciliana aveva lasciato in eredità un tipo femminile dettagliatamente stilizzato, raffigurato esclusivamente per la sua bellezza fisica: "blonda testa e chiaro viso" (*Io m'aggio posto in core a dio servire*), rigidamente inserita all'interno del contesto solo per essere contemplata e lodata. I riferimenti religiosi erano già presenti anche se in maniera ironica e priva di consistenza metafisica.

Dalla poetica di Guinizzelli in poi, questa figura comincia ad essere inserita in una dimensione spazio-temporale, poiché viene ritratta mentre "Passa per via adorna e sì gentile" (*Io voglio del ver la mia donna laudare*, v. 9) con un incedere sovrumano, simile ad una dea la quale dispensa salvezza a tutti: "dona salute" (*ibidem*, v. 10). Anche se l'amore resta di carattere profano, secondo quanto Guinizzelli fa affermare a Dio nella canzone dottrinale *Al cor gentil*, "vano amor" (v. 54), questa comunque è capace di elevare l'animo dell'innamorato e di garantirgli felicità. Lo conferma anche Cino da Pistoia nel sonetto *Tutto mi salva il dolce salutare*²³, in cui riproduce la dama come la portatrice di una "somma salute / in cui le grazie sono tutte compiute" (v. 2). Nella lirica *Una gentil piacevol giovanella* inoltre è descritta mentre "adorna ven d'angelica vertute" (v. 2), rappresentata ancora con caratteristiche angeliche e non più connotata fisicamente. Diventa apparizione miracolosa: "tanto bella" (v.

²¹ BORSA 2016, p. 84.

²² *Ibidem*.

²³ Anche i passi delle poesie di Cino da Pistoia qui menzionati sono ripresi da BERISSO 2020, pp. 208-342.

5), una “bella creatura” (v. 1, *Vedete, donne, bella creatura*), “nova figura” in quanto straordinaria, oltre la natura umana. È poi ritratta sempre “giovane”, somigliante ad un “Angel di Dio” (cfr. *Angel di Dio somiglia in ciascun atto*). La magnificenza del suo aspetto e della sua virtù è confermata da tutti gli esponenti della cerchia fiorentina ma Cavalcanti, come documentato, si spinge oltre in quanto, nei suoi componimenti, la raffigura non solo irraggiungibile ma anche indicibile e ineffabile, poiché la natura umana non è in grado di comprenderla pienamente e, anche nel caso riuscisse, l’uomo non avrebbe parole adatte ad esprimerla: “nol savria contare” (*Chi è questa che vèn, ch’ogn’om la mira*, v. 6).

Il suo sguardo fa innamorare e al tempo stesso uccide e il saluto può risultare fonte di beatitudine e anche di dannazione. I motivi ricorrenti fin qui esposti, soprattutto a partire da Cavalcanti, rappresenteranno il substrato strutturale dell’esperienza avviata da Dante nel *libello* della *Vita nova*, opera che darà avvio ufficiale alla poetica della lode, alla quale sono affidati l’inizio e il termine dell’esperienza letteraria stilnovista.

1.2 Estravaganti dantesche al tempo della *Vita nova*

Prima di procedere a delineare i tratti di Beatrice riscontrabili analizzando il prosimetro dantesco, risulta fondamentale spendere qualche parola sulla tradizione delle *Rime* “Estravaganti”. Come è risaputo, la raccolta non è stata voluta dall’*auctor*, ma è stata raggruppata da alcuni curatori che decisero di riunire tutti gli esercizi di stile e le sperimentazioni dell’autore in un’opera unitaria, contestualizzando il periodo di composizione tra il 1283 e il 1307. Le *Rime* racchiudono componimenti che si riconducono a diverse fasi della vita, perciò hanno stili e contenuti differenti. In questa sede si prenderanno in considerazione quelle che rispecchiano gli esercizi dell’autore sulla poetica del Dolce Stil Novo e quelle relative, presumibilmente, a Beatrice stessa.

In questi testi Dante rappresenta un punto di svolta rispetto alla cerchia di intellettuali da lui frequentati, poiché si assiste ad un cambio di materia. Attraverso le sperimentazioni stilistiche e contenutistiche che si possono testimoniare, si favorisce contemporaneamente un progressivo innalzamento della figura dell’amata come elemento sacro, riconducibile a Dio e, in questi componimenti, si manifesta l’inizio del culto mariano che poi sarà ampiamente attestato nel *libello* dedicato alla “gentilissima”²⁴.

Nelle composizioni giovanili il tema dell’amore viene declinato in molti modi, riferendosi a precisi destinatari che si celano sotto gli innumerevoli *senhals*: Pargoletta, Lisetta, Violetta, riferibili sia a Beatrice stessa ma anche alle donne che porteranno l’autore al

²⁴ Cfr. GIUNTA 2018, pp. XXX-XXXI.

noto “traviamento”. Come chiarifica Claudio Giunta, Dante “si spinge più avanti di ogni altro scrittore del suo tempo, perché tende a mettere in relazione con un ordine ultraterreno anche la più privata e, ai nostri occhi, la più laica delle passioni, l’amore”²⁵. E qui, infatti, se ne illustrano la fenomenologia, nonché le caratteristiche tipiche della figura femminile.

Lo Stilnovo, come precedentemente affermato, ha attribuito alla donna qualità di nobiltà, bellezza, irraggiungibilità. Gli occhi sono l’elemento dell’aspetto fisico che fanno scoccare la scintilla d’amore. Cavalcanti li aveva rappresentati come “lume pien di spiriti d’amore” in *Veggio negli occhi della donna mia*. Anche Dante descrive la vista come senso privilegiato nel quale si colloca il dio Amore. Infatti il sonetto *Degli occhi della donna mia*²⁶ rappresenta un elogio degli occhi della donna amata, il cui solo sguardo è sufficiente a far innamorare. Anche da questi si muove “un lume sì gentil che dove appare / si veggion cose ch’uom non può ritrare / per loro altezze e per lor esser nove” (vv. 2-4). Si esprime in tal modo un altro motivo ricorrente in Cavalcanti, quello dell’ineffabilità, poiché il poeta non è in grado di riferire a parole tanta bellezza.

Le “altezze nove” rappresentano qualcosa di eccelso e mai visto prima d’ora, quasi che esse filtrino e deformino la realtà dell’innamorato, il quale è portato ad interpretare le apparizioni dell’amata come miracoli. La descrizione fisica della donna tipica nei rimatori siciliani lascia ora spazio alle conseguenze e agli effetti che il sentimento amoroso ha sull’innamorato. Per questo motivo egli si ritrae battuto (“sono vinto”, v. 9), in quanto sopraffatto dall’amore. Mediante l’utilizzo di un verbo tipicamente stilnovista, come “piove” (v. 5) si rappresentano gli effetti dello sguardo che, in accordo con Cavalcanti, arreca all’individuo “tanta paura che [lo] fa tremare” (v. 6) e viene riprodotto come un raggio che colpisce e ferisce il cuore dell’amante: “e li suo’ razzi sovra ‘l mio cor piove” (v. 5).

Il sonetto risulta costruito interamente sulle conseguenze a cui l’io lirico va incontro nel momento in cui ammira l’amata. Una fondamentale differenza rispetto alla Scuola Siciliana risiede proprio qui: con l’inaugurazione della poetica della lode, Dante non si limita a collezionare una grande quantità di iperboli esponenti la bellezza fisica della creatura, ma racconta i sentimenti e gli effetti che la visione di tale “Miracolo” provoca in lui²⁷.

L’impressione che ne consegue è che lo splendore si rappresenti in modo astratto, evitando di qualificare ed esplicitare la figura muliebre²⁸.

²⁵ *Ivi*, p. L.

²⁶ I testi delle *Rime* dantesche qui citati si riferiscono all’edizione DANTE, *Rime* a cura di Claudio Giunta, Milano, Mondadori, 2018. In riferimento a *Degli occhi della donna mia* n. 17.

²⁷ Cfr. GIUNTA 2018, p. 147.

²⁸ *Ibidem*.

Ecco dunque che tale lirica riferisce la sua scrittura e collocazione come poesia “del tempo della *Vita nova*”²⁹ per le affinità tematiche e contenutistiche presenti all’interno del *libello*. La forte coesione tra le due opere del Dante lirico si esplicita anche nella canzone *E’ m’incresce di me sì duramente*. Questa diventa essenziale poiché narra una successione di eventi che hanno luogo in momenti diversi della vita del poeta e che non seguono un ordine cronologico, ma il libero flusso di pensieri della mente, novità esclusivamente dantesca. Attraverso un andirivieni temporale, l’autore espone la sua sofferenza nel presente (terza e quarta strofa) ma, con la mente proiettata nel passato, ricorda l’amore per Beatrice. Attraverso continui flashback e flashforward il poeta si proietta incessantemente dal passato al presente-futuro (la morte prossima) e racconta come la genesi del suo amore sia stata anticipata da un presagio infantile:

Lo giorno che costei nel mondo venne, secondo che si trova nel libro de la mente che vien meno, la mia persona pargola sostenne	60
una passïon nova, tal ch’io rimasi di paura pieno; ch’a tutte mie virtù fu posto un freno subitamente, sì ch’io caddi in terra, per una luce che nel cuor percosse;	65
e se ’l libro non erra, lo spirito maggior tremò sì forte, che parve ben che morte per lui in questo mondo giunta fosse:	70
ma or ne incresce a quei che questo mosse ³⁰ .	

Dante racconta cosa accadde alla sua “persona pargola” (v. 60) in concomitanza con la nascita dell’amata. L’ideale dell’amore fatale è ben esplicitato e si descrive la passione ineluttabile che si è scatenata nel poeta. “La genesi dell’amore è anticipata qui da un presagio infantile ed un trauma: nel momento in cui Beatrice viene al mondo infatti Dante, che ha pochi mesi di vita, viene sopraffatto da una “Luce” che lo getta a terra esanime”³¹. Questo evento rappresenta una folgorazione improvvisa e ha tutte le caratteristiche per essere considerato miracoloso: “passïon nova” (v. 60) che lo lascia di “paura pieno” (v. 61).

Un lettore medioevale, a quel tempo, leggeva tale episodio sotto una chiave rigidamente religiosa, la quale rivisitava il manifestarsi della luce che ha investito Paolo sulla via di Damasco³². Quel che è essenziale in questo passo è che l’evento è rappresentato come “folgorazione” e l’arco dell’intera esistenza del poeta, dall’infanzia ad oggi, viene riletto sotto

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ DANTE *Rime, E’ m’incresce di me sì duramente*, n. 19, vv. 57-70.

³¹ GIUNTA 2018, p. 160.

³² *Ivi* p. 161.

il segno della donna come suo unico amore, tema che verrà ripreso, sebbene con modifiche, anche da Montale. Il motivo dell'aspetto angelico di Beatrice e del suo sguardo abbagliante viene trattato anche nel sonetto *Di donne io vidi una gentile schiera*, che presenta anch'esso molti riferimenti con la *Vita nova*.

Di donne io vidi una gentile schiera
questo Ognissanti prossimo passato,
e una ne venia quasi 'mprimiera,
veggendosi l'Amor dal destro lato.

De gli occhi suoi gittava una lumera, 5
la qual pareva un spirito 'nfiammato;
e i' ebbi tanto ardir, ch'in la sua cera
guarda', e vidi un angiolo figurato.

A chi era degno donava salute
co gli atti suoi quella benigna e piana, 10
ed empiva 'l core a ciascun di vertute.

Credo che de lo ciel fosse soprana,
e venne in terra per nostra salute:
laond'è beata chi l'è prossimana³³.

Ritorna il *topos* dello sguardo di madonna, i cui occhi sono zampillanti di luce: “de gli occhi suoi gittava una lumiera” (v. 5) richiamanti gli “spirti d'amore infiammati” di *Donne ch'avete*, ma anche il lume “pien di spirti d'amore” della poesia cavalcantiana *Veggio degli occhi del la donna mia*. Questo sonetto, facente parte del periodo della *Vita nova*, presenta tutti i motivi tipici della poesia stilnovista, come la descrizione degli occhi, la “schiera” di donne gentili che passano per strada, la “salute” che questa porta a chi la mira e l'accostamento della figura femminile all'angelo: “angiolo figurato” (v. 8).

Se confrontato con il passo di *Vn.* 23.1, in cui si narra l'apparizione di Beatrice il giorno dell'anniversario della sua morte, come abilmente dimostra Federica Pich, l'espressione del v. 8 evidenzia lo scarto tra le due immagini angeliche e le due esperienze dell'io: “tra una figura riconosciuta nel volto dell'amata e una figura disegnata su un supporto esterno, materiale”³⁴; tra il vedere e il disegnare, l'*agens* assume un ruolo creativo che altrove era assegnato ad Amore³⁵. Questo tentativo di dare una forma ad un sentimento interiore è uno sforzo finalizzato a comprendere l'eterno utilizzando gli occhi della mente. La saldatura tematica tra il retaggio siciliano (lo stesso tema era stato riferito nella canzone *Meravigliosamente* del Notaro) e la componente dantesca è offerta da una chiave di lettura religiosa per

³³ DANTE *Rime*, *Di donne io vidi una gentile schiera*, n. 21.

³⁴ PICH 2010, p. 351.

³⁵ *Ibidem*.

l'uomo medioevale, ovvero la Leggenda di San Luca, pittore della Vergine, in cui il ritratto di Maria viene cominciato dall'apostolo ma ultimato da Dio stesso, come succede in Dante *Vn.*, il quale comincia il disegno ma il rapimento memoriale fuori dal tempo e dallo spazio si interrompe con l'irrompere di uomini dall'esterno³⁶. L'episodio può probabilmente essere interpretato come sforzo intellettuale per raggiungere l'amata, entrata in un'altra dimensione in quanto morta.

Nel testo la figura non viene più rappresentata con fattezze simili ad un angelo ma nel suo volto è riprodotto un angelo stesso. Ne consegue che quest'ultimo è la rivelazione iconica della vera natura di Beatrice e lo testimonia il riferimento a “de lo ciel fosse soprana” (v. 12) che dichiara la superiorità di questa donna in confronto alle altre, poiché abita in cielo, in Paradiso. L'utilizzo di parole, metafore, immagini del linguaggio religioso è, come attestato, una prassi antica per descrivere e lodare l'amata, ma in questo testo la contaminazione tra retorica sacra e profana acquista caratteri eccezionali in quanto il rapporto tra le due travalica di molto. L'aura prodigiosa passa dall'aspetto fisico agli atti compiuti da madonna, dichiaranti la sua sovrumana eccellenza e perfezione³⁷.

La donna in terra appare “benigna” e “piana” (v. 10) ed effonde a tutti coloro che godono del privilegio di ammirarla effetti miracolosi in quanto induce gli uomini alla gentilezza, riempie i cuori di gioia manifestando le sue virtù e, per effetto empatico, induce tutti coloro che le stanno attorno a fare altrettanto. Questa è regina del cielo, un “alter Christus” in quanto grazie a Beatrice, Dante riesce a sacralizzare l'esperienza amorosa³⁸.

Gli effetti dell'amore però non sono sempre positivi e felici per l'innamorato. Talvolta questo può essere visitato in sogno da premonizioni che recano angoscia e turbamento, come si esprime nel sonetto *Un dì si venne a me Malinconia*³⁹ dove, attraverso una scrittura allegorica in cui si personifica il sentimento melanconico, il poeta esprime quanto ha sognato, ovvero la morte prossima dell'amata, espressa dalle parole di Amore: “Io ho guai e pensiero, / chè nostra donna muor, dolce fratello” (vv. 13-14). Anche questo sonetto risulta tematicamente affine alla *Vn.* Il testo è interessante ai fini dell'elaborato perché probabilmente è la prima volta nella poesia che l'io-lirico intrattiene un dialogo con la Malinconia. Secondo teorie derivanti da Avicenna il *typus melancholicus*, ripreso successivamente dalla poetica Novecentesca, proietta all'esterno il suo patimento e “umor nero” e porta con sé la premonizione di eventi prossimi⁴⁰. Durante il periodo medievale era idea diffusa che tra la

³⁶ *Ivi*, p. 359.

³⁷ GIUNTA 2018, pp. 187-188.

³⁸ *Ivi*, p. 192.

³⁹ DANTE *Rime*, n. 24.

⁴⁰ GIUNTA 2018, pp. 203-206.

melanconia e l'amore intercorresse un legame molto stretto. Tale stato d'animo è in seguito diventato tratto caratteristico dell'innamorato, insieme al "Dolore" e all' "Ira" (v. 4) anch'essi personificati. La disposizione d'animo incline alla malinconia e alla tristezza sarà tipica della prima donna realmente amata da Montale, Anna degli Uberti e nella poesia *Incontro* l'autore si appellerà per ben tre volte alla "tristezza" (cfr. vv. 1, 5, 28, Montale, *Ossi*), rappresentando così l'originalità e la costante attualità del tema dantesco.

Dante però nelle sue composizioni non si rivolge esclusivamente alla "gentilissima Beatrice" ma anche a diverse "gentili donne", come testimonia il sonetto *Due donne in cima della mente mia*⁴¹. La composizione tratta il concetto dell'esitazione del poeta tra due donne, una virtuosa e l'altra bella, dalle quali questo è signoreggiato ("Due donne in cima della mente mia / venute son a ragionar d'amore", vv. 1-2). Questo *conflictus*, secondo i critici, non è un riflesso della vera esperienza, ma è stato solo immaginato da Dante; sarebbe eccessivo intravedere l'opposizione tra Filosofia e Beatrice o tra Beatrice e la donna gentile⁴².

A mio avviso, sicuramente non si possiedono dati certi per trarre conclusioni riguardo all'identificazione di queste due donne, tuttavia si può affermare che questo componimento esplicita effettivamente l'inizio di un dubbio realmente attribuibile a Dante, tra due opposte figure, anche se in questa fase è solo pensato e allegorizzato. Da un lato si offre una donna che "ha in sé cortesia e valore, / prudenzia ed onestà" (vv. 3-4), mentre l'altra all'opposto possiede "bellezza e vaga leggiadria" (v. 5). Il corredo allegorico che accompagna la prima donna un insieme di virtù, per il giusto operare, mentre l'altro dona piacere e diletto.

Rimanendo ancorati ai precisi riferimenti testuali si attesta l'inserimento di una nuova figura femminile che viene descritta e lodata, oltre alla "gentilissima".

Come è noto Dante dedica le sue liriche anche alle "donne-gentili" e alle "donne-schermo", definite attraverso originali *senhals*, come esigevano le norme di discrezione dichiarate dal Dolce Stil Novo. In questi sonetti si registrano le sperimentazioni dantesche su materie e stili della nuova forma. Interessante è notare che i diversi tipi femminili sono rappresentati tutti secondo le codificazioni della "scuola" fiorentina e anzi, vengono riprodotti da Dante come veri e propri angeli, quasi ad essere sperimentazioni che preparano la vera elevazione di Beatrice che avverrà dalla sua morte in poi. È da menzionare la ballata monostrofica *Deh Violetta, che 'n ombra d'Amore*⁴³.

Nel componimento la donna viene descritta con attributi angelici e divini, tanto da assumere le sembianze di Amore ("ombra d'Amore", v. 1); assegnando alla sua figura un'aura

⁴¹ DANTE *Rime*, n. 30.

⁴² GIUNTA 2018, pp. 288-290.

⁴³ DANTE *Rime*, n. 11.

sacrale, questa si appropria della retorica dei poeti del Dolce Stile: ella appare agli occhi del soggetto come un miracolo (“nelli occhi miei sì subito apparisti” v. 2), e la sua bellezza, che entra dagli occhi, ferisce il cuore, con eco dei rimatori siciliani. Violetta, nome in vezzeggiativo e floreale, ha una forma “più che umana” (v. 5) ed è in grado di incendiare l’animo del poeta. Questa non è Beatrice ma un’altra gentile donna, forse una donna-schermo; il “piacer” al v. 7 rimanda al sonetto *Cavalcando l’altrier* di *Vn* 4. 9, in cui Amore si manifesta a Dante “in abito di Peregrino”, comandandogli di servire una donna-schermo per non far incorrere Beatrice nelle maldicenze. Il “novo piacere” indica appunto una nuova bellezza. Anche il sentimento d’amore nell’animo dell’innamorato che questa provoca è tipico della tradizione stilnovista: “foco mettesti dentro in la mia mente” (v. 6) oppure ancora: “spirito cocente” (v. 8) che indica sia lo spirito infiammato d’amore ma anche lo spirito igneo, secondo una concezione aristotelica, spirito che permette di vedere⁴⁴.

La figura muliebre viene rappresentata attraverso gli occhi che provocano “desio” (v. 12) e la bocca (“mi ridi”, v. 10) riproducendo il sorriso della donna come virtù risanatrice.

Il suo incanto si manifesta attraverso lo sguardo e la bocca oltre all’istantaneità dell’apparizione che conferisce una dimensione sacrale e fa pensare ad un’anticipazione della figura di Matelda, la probabile rappresentazione della Felicità-fanciulla del canto XXVIII del *Purgatorio*: “Deh, bella donna, che a’ raggi d’amore” (*Pg.*, XXVIII, vv. 36-46), ricalcando così l’intero verso della ballata in questione. Oltre a Matelda, si rimanda anche all’immediata apparizione di Pargoletta in *I’ mi son pargoletta*: “Queste parole si leggon nel viso d’un’angioletta che ci è apparita”⁴⁵, in cui, attraverso le parole del personaggio femminile, si espone il sentimento che essa provoca nell’autore-amante.

Anche qui Pargoletta si autodefinisce con la clausola stilnovista “bella e nova” (v. 1), creatura celeste e non terrena che mostra le bellezze del cielo.

Ella è segno tangibile di miracolo celeste e tornerà nel luogo in cui è desiderata: “fui del cielo e torneròvi ancora” (v. 4); è cosa nuova, mai vista in terra, che abbaglia lo sguardo dell’innamorato ed ingentilisce tutti i cuori naturalmente predisposti all’intelletto d’amore. Pargoletta possiede gli stessi attributi angelici con cui si descrive Beatrice in *Vn*, poiché è “donna venuta dal cielo a miracol mostrare”. I critici hanno dibattuto a lungo sull’identità di questa donna: alcuni la identificano con Beatrice stessa, altri con la dedicataria delle petrose, altri ancora con l’amore che consola Dante dopo la morte dell’amata e, quindi, a quello che sarà etichettato come traviamiento. Come è stato sostenuto da Barbi-Pernicone, tuttavia, essa non può coincidere con la gentilissima, ma piuttosto con la donna-traviamiento, poiché in *Pg.*,

⁴⁴ Cfr. GIUNTA 2018, p. 117.

⁴⁵ DANTE, *Rime*, n. 31, vv. 18-19.

XXXI vv. 58-60 la fanciulla dichiarerà: “Non ti doveva gravar le penne in giusto, / ad aspettar più colpo, o pargoletta / o altra novità con sì breve uso”.

Questa occorrenza, insieme ad altre, fa definire il *senhal* appartenente ad una donna reale o immaginata, ma identificabile come oggetto d’amore da parte del poeta dopo la morte dell’Amata⁴⁶.

Quel che emerge dall’innovativa e originale auto-presentazione del personaggio, mostrato reale dall’inizio *ex abrupto* delle parole della protagonista rese note al lettore attraverso il discorso diretto, è la dinamicità con cui viene descritta la figura. Questa non è statica ma attiva e vivace, caratteristica tipica del nuovo amore e di una giovane donna.

Anche se finora si sono ricercati riferimenti ai tratti distintivi che caratterizzano le figure femminili all’interno delle *Rime* dantesche, si ritiene comunque opportuno menzionare il sonetto di dubbia paternità *Nulla mi parve mai più crudel cosa*⁴⁷, di fondamentale importanza in quanto utilizzato nel componimento *La primavera hitleriana* all’interno dell’opera montaliana *La bufera e altro*. Tralasciando il motivo per cui l’autore novecentesco abbia deciso di inserirlo in epigrafe al testo, questo risulta interessante perché possiede tematiche stilnoviste anche se la donna non dispensa beatitudine, ma “dolore”, poiché non corrisponde il sentimento. Nel sonetto infatti il mittente informa il destinatario del suo stato interiore, chiedendogli solidarietà. La donna è ritratta come “crudel cosa” (v. 1) e “superba” (v. 12) in quanto non si cura dei sentimenti dell’uomo che la corteggia e che per lei soffre.

Il “congelato lago” (v. 3) è un tipico *topos* delle canzoni petrose e rappresenta la durezza interiore del cuore dell’amata che non corrisponde il “fuoco” dell’innamorato.

Il “congelato lago” viene così contrapposto al “foco d’amore” (v. 4) per esprimere la polarità tra freddo e caldo che caratterizza i diversi toni del sentimento. Il poeta si accontenta solo di ammirare la bellezza terrena della donna da lontano: “Di così dispietata e disdegnosa / la gran bellezza di veder m’appago” (vv. 5-6) secondo un luogo comune tipico della lirica cortese che porta “tormento vago” nell’animo dell’innamorato, che invece di diminuire, accresce il suo male. Come si evince dai riscontri testuali, attraverso *topoi* lirici cortesi e stilnovisti, viene raffigurata una donna molto lontana dalla perfetta incorruttibilità della Beatrice dantesca. Questo componimento rimanda più probabilmente alla stagione della *Rime petrose* ma risulta essenziale per i vv. 9-11 rivisitati da Montale, in cui si allude al personaggio mitologico della ninfa Clizia che, abbandonata da Sole di cui era innamorata si

⁴⁶ GIUNTA 2018, p. 297.

⁴⁷ DANTE *Rime dubbie*, n. VI.

trasforma in girasole⁴⁸. Il fatto è descritto nelle *Metamorfosi* di Ovidio e Montale filtrerà tale mito prelevando quasi direttamente i versi di questo sonetto divenuti ormai celebri.

1.3 “Novo miracolo e gentile”. Il romanzo di Beatrice

La maggior parte della critica, da Singleton a Montale, sostiene che non si può comprendere la *Divina Commedia* senza aver anticipatamente decifrato il capolavoro di giovinezza del poeta Fiorentino, la *Vita nova*, dal momento che esse risultano indissolubilmente legate. Invero, se un lettore in procinto di leggere l'*opera omnia* dantesca, nel momento in cui Beatrice appare come guida spirituale non fosse a conoscenza del *libello*, non capirebbe l'essenzialità di tale figura per l'avvicinamento del poeta a Dio.

Nel prosimetro viene narrata la storia d'amore tra l'autore e Beatrice, descritta dall'infanzia fino a poco dopo la morte di lei, cioè dal 1274 al 1292 circa⁴⁹. In una visione più ampia, si legge il percorso poetico e psicologico di progressiva spiritualizzazione dell'amore, che colloca Dante all'interno della poetica stilnovista, dal momento che dichiara i fondamenti teorici del sodalizio e sancisce la nascita della poetica della lode.

L'adesione ufficiale alla “scuola” è sancita dalla canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* e si conclude nel *libello* stesso, con il sonetto *Oltre la spera che più larga gira*, poiché con la morte dell'amata, sopraggiunta l'8 giugno 1290, si sublima completamente l'esperienza d'amore e si entra in un'atmosfera spirituale, completata interamente nei canti XXX e XXXI del *Purgatorio*. L'opera comunque viene considerata come l'espressione di una sintesi perfetta dell'esperienza amorosa tra il sacro e il profano, tema che viene elevato grazie alla tematica funebre⁵⁰.

Dante, partendo da spunti autobiografici reali, è stato in grado di raccontare la fenomenologia dell'amore e l'agiografia di una donna, Beatrice, inanellando una serie di *topoi* lirici come episodi di un romanzo, i quali hanno codificato i temi specifici della nuova esperienza amorosa⁵¹. Pertanto, quest'ultima acquisisce una dimensione trascendentale, poiché la donna è vista come un miracolo di perfezione voluto da Dio per indirizzare l'anima del poeta alla salvezza, concetto che verrà successivamente ripreso all'interno della *Commedia*.

Come sostiene Carrai, nell'introduzione al *libello* ci sono agganci autobiografici, ma questi sono ridotti al minimo indispensabile, al fine di rientrare in un disegno di esemplarità che funga da modello programmatico ed ideale per un'intera tradizione. Il filo conduttore di

⁴⁸ GIUNTA 2018, p. 618.

⁴⁹ CARRAI 2019, p. 5.

⁵⁰ Cfr. BERISSO 2020, pp. 93-95.

⁵¹ CARRAI 2020, p. 10.

quest'opera organica e unitaria è la ricorrenza del numero nove, quadrato del tre trinitario e, per questo motivo, dimostrazione del carattere provvidenziale dell'apparizione della donna: Dante ha nove anni quando incontra Beatrice per la prima volta e altrettanti anni dopo la rivede, ottenendo il suo saluto; l'ora in cui tale evento prodigioso accade era "fermamente nona di quello giorno", confermando come il numero trionfi e domini tutto il capolavoro.

Nella *Vita nova* compaiono i motivi dell'amore cortese e stilnovista: lo sguardo, la gentilezza, la nobiltà d'animo, il saluto, la beatitudine, la lode e gli effetti nobilitanti dell'amore. Tuttavia, questi sono introdotti in maniera originale, poiché Dante cerca di conciliare il tema dell'amore con i principi della dottrina cristiana, che proprio in tale esperienza intravede il rischio di perdizione e peccato. Per unificare la poesia d'amor cortese con il cristianesimo, unica fonte di salvezza per l'uomo medioevale, l'autore conia il genere della lode alla donna amata, rivolta alle sue qualità e virtù intellettuali e non più alla sua bellezza fisica. Nella canzone *Donne ch'avete* quindi, il poeta segna il distacco dall'amore profano, carnale, sensuale, non concesso al fedele cristiano, per avvicinarsi ad un amore disinteressato, che non chiede nulla in cambio, ma che eleva direttamente l'animo a Dio.

Ne deriva che il motivo del saluto non è più fonte di dolore come in Cavalcanti ma, al contrario, di salute e beatitudine. La "nova materia è dilettevole a udire" (*Vn.*, 10. 2) ed è indirizzata esclusivamente a "certe donne" dotate di nobiltà di cuore. Sono proprio queste che spronano Dante a riflettere sulla natura di "cotale amore", definito "novissimo" (*Vn.*, 10. 5).

L'*escamotage* narrativo che prevede l'inserimento di due donne-schermo all'interno dell'opera si colloca perfettamente, come dice Carrai, nell' "*itinerarium in Deum* del protagonista, che poteva a buon diritto - e forse necessariamente doveva - passare attraverso l'esperienza della tentazione, quale prova decisiva della sua strenua fede e premessa al definitivo ritorno di Beatrice"⁵², come sarà ben spiegato da Dante nel canto XXX del Purgatorio, in cui assistiamo all'incontro tra lui e la "gentilissima".

Il poeta trecentesco arriva a risultati originali dal momento che, attraverso trentun componimenti in versi alternati a commenti in prosa, eleva Beatrice tanto da prepararne la figurazione allegorica della *Commedia*.

La trasformazione del sentimento che da carnale e passionale diviene spirituale e disinteressato avviene quindi con la canzone *Donne ch'avete*, parte centrale e importante del *libello*. La riflessione che Dante opera sul nuovo amore è stata indetta dalle donne, rappresentate come vicarie del dio. Il protagonista, grazie al dialogo con una delle dame, comprende che la sua beatitudine non si esaurisce con la negazione del gesto del saluto, ma

⁵² CARRAI 2019, p. 15.

ha sede “in quelle parole che lodano la donna” (*Vn.*, 10. 8). Il cenno era un segno di corresponsione ma l’amore per questa creatura “più che umana” non poteva esaurirsi in un gesto perché “il vero amore è gratuito e trova pieno e gioioso appagamento nella contemplazione estatica dell’amata”⁵³. Per Dante la nuova idea del sentimento amoroso si racchiude nei vocaboli “scoperta” e “rivelazione”, in quanto illuminazione inattesa.

La donna doveva essere lodata dall’amato in modo totalmente disinteressato, senza chiedere nulla in cambio ma solo elencando la sua perfezione e gli effetti straordinari delle sue apparizioni⁵⁴. Divenuto consapevole dell’autentica natura di Beatrice quale essere eccezionale che suscita meraviglia, la “lingua” dell’autore, dopo pochi giorni di ricerca di ispirazione, “parlò quasi come per se stessa mossa” (*Vn.*, 10. 13), elemento che esprime come la nascita del nuovo tipo di poesia parta da una possessione mistica. Il concetto dell’amore cambia e di conseguenza si modifica anche la concezione della donna:

<i>Angelo</i> clama in divino intelletto e dice: «Sire, nel mondo si vede maraviglia ne l’atto che procede d’un’anima che ’nfin quassù risplende».	15
Lo cielo, che non à altro difetto che d’aver lei, al suo signor la chiede, e ciascun santo ne grida merzede. Sola Pietà nostra parte difende, che parla Dio, che di madonna intende: «Diletti miei, or sofferite in pace che vostra spene sia quanto mi piace là dov’è alcun che perder lei s’attende, e che dirà ne lo inferno: O mal nati, io vidi la speranza de’ beati».	20
Madonna è disiata in sommo cielo: or vò di sua virtù farvi sapere. Dico, qual vuol gentil donna parere vada con lei, che quando va per via, gitta nei cor villani Amore un gelo, per che onne lor pensero agghiaccia e pere; e qual soffrisse di starla a vedere diverria nobil cosa, o si morria. E quando trova alcun che degno sia di veder lei, quei prova sua vertute, ché li avvien, ciò che li dona, in salute, e sì l’umilia, c’ogni offesa obblia. Ancor l’à Dio per maggior grazia dato che non pò mal finir chi l’à parlato ⁵⁵ .	25 30 35 40

⁵³ SANTAGATA 2021, p. 88.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 88-89.

⁵⁵ *Donne ch’avete intelletto d’amore*, *Vn.*, 10. 15-10. 21, vv. 15-42.

Questa diviene “maraviglia” (v. 17) di fronte agli angeli di Dio, è “speranza” nella terra (v. 28); quando è in vita rappresenta un miracolo ancora “laico” ma che tende già ad essere spiritualizzato. Beatrice viene raffigurata come prodigio incarnato: “maraviglia ne l’atto che procede / d’un’anima che ’nfin quassù risplende” (vv. 17-18). Le stesse anime beate sperano che raggiunga presto il cielo: “Madonna è disiata in sommo cielo” (v. 29).

La fanciulla cumula una serie di caratteristiche già delineate dai poeti stilnovisti, tuttavia è caratterizzata da elementi nuovi come la sua “empatia” in quanto capace di influenzare tutto ciò che la circonda.

La terza lassa è dedicata alle virtù della gentilissima (“or vò di sua virtù farvi sapere”, v. 30), le quali esprimono i suoi poteri soprannaturali. Qualsiasi donna che voglia apparire nobile, si mostri a lei vicino, per essere nobilitata: “qual vuol gentil donna parere / vada con lei” (vv. 31-32). Inoltre Beatrice è in grado, “quando va per via” (v. 32), di gettare “nei cor villani Amore un gelo / per che ogne lor pensiero agghiaccia e pere” (vv. 33-34) ed è inoltre dispensatrice di salute: “dona in salute” (v. 39) e con l’atto del “salutare” cancella ogni offesa ricevuta. Dio infatti le ha dato il potere di salvare l’anima dell’innamorato, modificando il suo atteggiamento e rendendolo degno ad assumere tratti evangelici, come la “mansuetudine”, il “perdono”, perché è una creatura del Paradiso che risiede solo momentaneamente sulla terra⁵⁶. Alla quarta strofa invece è affidata la connotazione della bellezza fisica della donna. Lo stesso Amore dice di lei “Cosa mortale / come esser può sì adorna e pura?” (vv. 43-44).

Poi riguardandola afferma che lei è “cosa nova” (v. 46) perché straordinaria in quanto mai vista prima, un miracolo di bellezza e perfezione morale. Il suo viso ha “color di perle” (v. 47) e “forma quale / conviene a donna aver, non for misura” (vv. 47-48). Lo stesso dio Amore è sbalordito da tanto splendore perché “è quanto di ben pò far Natura” (v. 49), “exemplo di bieltà” (v. 50):

Degli occhi suoi, come ch’ella li mova,
escono spirti d’amore infiammati
che feron li occhi a qual che alor la guati
e passan sì che ’l cor ciascun ritrova.
Voi le vedete Amor pinto nel viso,
là ove non pote alcun mirarla fiso⁵⁷.

55

Gli occhi sono il simbolo della forza di attrazione e di innamoramento di Beatrice, dai quali fuoriescono “spirti d’amore infiammati” (v. 52) che, in linea con la fenomenologia d’amore siciliana, colpiscono il cuore del poeta. Inoltre ha dipinto del viso, dove nessuno riesce a fissarla, lo stesso dio Amore. La differenza fondamentale che emerge tra Dante e

⁵⁶ BERISSO 2020, p. 114.

⁵⁷ *Donne ch’avete, Vn.*, 10. 23, vv. 51-56.

Cavalcanti è che Dante riesce ad esprimere tale splendore a parole, mentre per l'amico questa è già un'esperienza d'amore ineffabile, comprensibile all'amato solo attraverso sprazzi di illuminazioni. Possiamo confermare che Dante, con l'avvio della poetica della lode fa un passo in più per rappresentare la bellezza e la perfezione morale di Beatrice, in linea con la visione cristiana. In tale contesto si esprime la contemplazione della donna, atto che nobilita ed eleva l'animo dell'innamorato e lo avvicina a Dio. È il Creatore che concede all'innamorato la grazia di vedere Beatrice e offre in dono la salute, ovvero la salvezza spirituale. Infatti, come sostiene il sonetto successivo, *Amor e 'l cor gentil sono una cosa*, espressione della completa adesione alle tematiche stilnovistiche, per trasformare l'esperienza d'amore da "potenza" ad "atto" si necessita della concretizzazione del sentimento in una donna: "Bielate appare in saggia donna poi, / che piace agli occhi sì che dentro al core / nasce un disio de la cosa piacente / e tanto dura" (*Vn.*, 11. 5, vv. 9-12). L'inizio della poetica della lode aderisce completamente alle tematiche stilnoviste imperniate sul *servitium amoris* in linea con tutti i procedimenti cortesi descritti nei trattati di Andrea Cappellano.

In aggiunta però sappiamo che questa è in grado di ingentilire tutto ciò che guarda: "par che si fa gentil ciò ch'ella mira" (*Vn.*, 12. 2, v. 2). L'evoluzione del *topos* avviene gradualmente e in modo spontaneo, continuando ad accostare elementi della tradizione con innovazioni sperimentali.

Nel sonetto *Negli occhi porta la mia donna amore* si rende visibile dallo sguardo dell'amata il dio Amore. Il saluto di questa "fa tremar lo core" (v. 4) dell'innamorato.

Di fronte a lei "superba ed ira" (v. 7) fuggono via e sopraggiungono solo "dolcezza" e "pensero umile" (v. 9). Il tema dell'ineffabilità si esprime in Dante non attraverso lo sguardo come ai vv. 5-6 del sonetto cavalcantiano *Chi è questa che vèn*, ma tramite la bocca: "Quel ch'ella par quand'un poco sorride / non si può dicer né tener a mente / sì è novo miracolo e gentile" (vv. 12-14). Anche in questo caso dunque Dante si spinge oltre, riesce a descrivere il suo sguardo ma non la bocca, la "seconda bellezza" della persona, come affermerà nel *Purgatorio*.

La percezione della natura sovranaturale di Beatrice genera smarrimento, tuttavia è proprio questo che permette di cogliere la sua vera essenza. Il sostantivo "miracolo" (v. 14) si reitera per tre volte nel *libello*. Questo è il primo caso in cui l'autore utilizza tale parola accostandola alla donna, per delinearne la natura sovrumana⁵⁸. Si evince in tal modo che, da questo momento, si afferra la vera essenza di Beatrice, la quale si paleserà realmente solo dopo la sua morte. La seconda e la terza attestazione del vocabolo infatti risalgono a *Vn.*, 19. 6, passo in cui Dante spiega la comprensione della natura prodigiosa della donna, strettamente

⁵⁸ RECANATI 2016, p. 102.

legata al numero nove: “ella era un nove, cioè uno miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitade”⁵⁹.

Se *Donne ch'avete* è una canzone narrativo-dottrinale che racchiude l'adesione dell'autore alle tematiche stilnoviste è *Tanto gentile e tanto onesta pare* il componimento inaugurale di tale stagione, in cui Beatrice viene ancora descritta come “miracol” (v. 8):

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta
ch'ogne lingua deven, tremando, muta
e gli occhi no l'ardiscon di guardare;

ella si va, sentendosi laudare,
benignamente e d'umiltà vestuta,
e par che sia una cosa venuta
dal cielo in terra a miracol mostrare.

5

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no lla può chi no lla prova;

10

e par che della sua labbia si mova
un spirito soav'e pien d'amore,
che va dicendo all'anima: «Sospira»⁶⁰.

Il sonetto sottolinea una serie di qualità positive riferite alla sfera dei comportamenti della donna e ne rappresenta la lode per eccellenza. Questa viene lodata per tutte le sue virtù le quali possiedono un carattere miracoloso, e per questo motivo viene contemplata.

Come tutte le figure muliebri della lirica amorosa, anche Beatrice ha il potere di nobilitare e ingentilire l'animo e i comportamenti di chi la incontra, però è l'unica in grado di compiere prodigi perché lei può far sbocciare l'amore anche nei cuori dove questo non è presente in potenza, perciò: “siccome nulla può esistere in atto se non preesiste in potenza, Beatrice, come Dio, può creare qualcosa dal niente. Creare dal nulla è un miracolo”⁶¹. Nell'aristocratica concezione dell'amore in cui credevano gli esponenti dello Stilnovo, l'idea che questa donna potesse suscitare il sentimento anche ai cuori non nobili, ovvero non naturalmente predisposti ad amare, era sconvolgente tanto da essere presentata come una rottura dell'ordine naturale⁶². Ciò che accade a Dante può essere definito un “miracolo laico”⁶³, non ancora soprannaturale, ma in cui il poeta avverte uno stretto legame con Dio. Infatti nella *Vn.* sono presenti molte analogie tra Beatrice e Cristo, a partire dall'aura sacrale

⁵⁹ *Vn.*, 19. 6.

⁶⁰ *Tanto gentile e tanto onesta pare*, *Vn.*, 17. 5-17. 7.

⁶¹ SANTAGATA 2021, p. 92.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

in cui la protagonista è avvolta. Entrambe le persone sono figure ecumeniche, portatrici di salvezza a carattere universale. Nella prosa che precede il sonetto si legge: “quando passava per via, le persone correano per veder lei, onde mirabile letizia me ne giugnea” (*Vn.*, 17. 1). Beatrice appariva “coronata e vestita d’umiltade s’andava, nulla gloria mostrando di ciò ch’ella vedea e udia. Diceano molti, poi che passata era: «Questa non è femina, anzi è uno de li bellissimi angeli del cielo»” (*Vn.*, 17. 2). Nel suo ultimo studio, Santagata paragona la Beatrice che emerge da questi passi alla figura di Cristo, narrata nelle pagine del Vangelo di Luca, che raccontano la crescita e i primi atti pubblici del Messia, nonché come verso di lui si affrettassero le genti quando lo vedevano camminare per le strade⁶⁴. Beatrice quindi non viene più rappresentata attraverso la sua forma fisica ma da questo momento in poi appare “tanto gentile e tanto onesta” (v. 1), adornata semplicemente dalle sue virtù: “benignamente e d’umiltà vestuta” (v. 6). Così facendo Dante vuole mostrare a tutte le genti la superiorità e la perfezione morale della donna: “ogne lingua deven, tremando, muta” (v. 3).

La sua apparizione fa ammutolire tutti e gli “occhi no l’ardiscon di guardare” (v. 4) perché “è una cosa venuta / dal cielo in terra a miracol mostrare” (vv. 7-8). Tali versi testimoniano l’importanza della sua presenza sulla terra, al fine di condurre gli uomini verso la retta via e donare la salvezza universale, proprio come Cristo.

L’estasi contemplativa che non trova parole per esprimersi è narrata nell’ultima terzina: “e par che della sua labbia si mova / uno spirto soav’e pien d’amore / che va dicendo all’anima: «Sospira»” (vv. 12-14). L’atto del sospirare non è connotato negativamente; questo non è un sospiro di dolore ma di gioia, pace e serenità, derivante dalla visione di tanta dolcezza e grazia, inesprimibile a parole⁶⁵.

Precedentemente si era ricordata la nuova qualità di Beatrice, ovvero la sua capacità di influenzare le persone a lei circondanti. Il carattere modernamente definito “empatico”, in cui per l’espressione si intende sia la capacità di comprendere l’altro, ma a sua volta anche di coinvolgerlo emotivamente, si esprime nel sonetto *Vede perfettamente onne salute*, in cui si racconta che lo splendore di Beatrice si riflette nelle donne a lei vicine le quali a loro volta diventano belle. Si testimonia così l’effetto beatificante che la gentilissima fa ricadere sulle altre donne: “sua beltate è di tanta vertute / che nulla invidia a l’altre ne procede, / anzi le fa andare seco vestute di gentilezza e d’amore e di fede” (vv. 5-8). Le dame a lei vicine devono infatti rendere grazie a Dio “render merzede” (v. 3) per essere venute in contatto con il

⁶⁴ Per l’analogia tra le due figure si rimanda al capitolo *Il romanzo di Beatrice* in SANTAGATA 2021, pp. 92-94.

⁶⁵ BERISSO 2020, p. 124.

prodigio e, per questo motivo, non sono per nulla invidiose. Beatrice anche qui, come nel sonetto precedente, provoca “sospiri” nell’innamorato che l’ammira.

Fino a questo punto il *topos* ricorrente nei componimenti analizzati è quello di una donna bellissima, “creatura nova”, dal “dolcissimo parlare” e dal “mirabile riso” (*Vn.*, 12. 8), discesa dal cielo per offrire salute. Come è noto, per i rimatori siciliani e i provenzali l’amore non corrisposto rappresentava sofferenza da parte dell’innamorato. L’inserimento di questo sentimento tradizionalmente caratteristico dell’uomo che corteggiava e si sottometteva alla donna si riscontra in Beatrice, traslato però in un contesto differente. La sofferenza in relazione alla figura femminile diviene in tale contesto sopportazione alle avversità⁶⁶.

Come Cristo infatti anche lei è destinata a morire giovane. Durante la sua breve vita subisce il lutto del padre, episodio narrato nella *Vita nova* (*Vn.*, 13. 1) in cui si ritrae la gentilissima mentre prova dolore: “questa donna fue amarissimamente piena di dolore” (*Vn.*, 13. 2). La sofferenza della fanciulla influenza tutte le genti che la circondano, le amiche di lei e il poeta stesso: “io rimasi in tanta tristizia che alcuna lagrima talora bagnava la mia faccia” (*Vn.*, 13. 4).

Il coinvolgimento emotivo, definito con il moderno termine “empatia”, ha inizio dalla “gentilissima” per poi propagarsi per mezzo di lei tra gli altri. Lei influenza ciò che la circonda non solo positivamente, diffondendo beatitudine, ma anche negativamente, esprimendo il dolore che ella prova dopo la dipartita del padre: “questa gentilissima Beatrice piangea pietosamente” (*Vn.*, 13. 3). È proprio un sentimento di “pietà” che effonde nei cuori che la guardano racchiusa nel suo dolore. Secondo il dizionario etimologico, la “pietà” è un “sentimento che inclina l’uomo ad amare e rispettare Dio e le cose di religione, a riverire e difendere i propri genitori, a rispettare le tombe”⁶⁷ ed è quello che attua Beatrice nei confronti di suo padre, tuttavia il termine è inteso anche come “sentimento di commiserazione per i mali altrui”⁶⁸, è compassione, che ella muove negli altri. Per questo motivo le donne-gentili, amiche di Beatrice, sono raffigurate nel sonetto *Voi che portate la sembianza umile* con “occhi bassi, mostrando dolore” (v. 2), con un aspetto mortificato e un volto simile proprio alla “pietà” perché sono entrate in contatto con la sofferenza della gentilissima.

Il poeta vede il riflesso del dolore di Beatrice non incontrando lei direttamente, ma attraverso gli occhi e il volto sfigurato delle sue compagne: “Io veggio gli occhi vostri c’anno pianto / e veggiovì tornar sì sfigurate / che ’l cor mi triema di vederne tanto” (*Vn.*, 13. 10, vv. 12-14). Nel sonetto seguente, *Sé tu colui c’ài trattato sovente*, viene indirettamente

⁶⁶ RECANATI 2016, p. 8.

⁶⁷ Secondo la definizione di “Pietà” nel Vocabolario Etimologico, disponibile online al sito www.etimo.it, (consultato in data 23 / 02 / 2021).

⁶⁸ *Ibidem*.

influenzato anche l'innamorato stesso, per effetto empatico. Il dolore provato da Dante è tale da sfigurarne le sembianze e da non essere conosciuto dalle donne: "Tu risomigli a la boce pur lui, / ma la figura ne par d'altra gente". (vv. 3-4). Lo stesso autore, distrutto dal dolore, induce alla pietà a sua volta: "fai di te pietà venire altrui" (v. 6). Estremamente legati a questi ultimi due sonetti, riguardanti la morte del padre di Beatrice, sono due componimenti non rientranti nel *libello* ma raccolti nelle *Rime*, *Onde venite voi così pensose* e *Voi donne che pietoso atto mostrate*, entrambi appartenenti al tempo della *Vita nova*, in quanto anch'essi si riferiscono allo stesso evento. In particolare il secondo componimento menzionato risulta importante in quanto esprime maggiormente lo stato della donna, la quale è "vinta" (v. 2), pertanto addolorata, prostrata dalla sofferenza per la morte del familiare. La sua figura risulta "sì spenta" (v. 6) e riconoscibile solo dal "gentil atto / degli occhi suoi" (vv. 12-13).

La sua immagine permane come simulacro nel cuore del poeta "nel mio cor pinta" anche se ritratta sofferente e non dispensatrice di beatitudine e di grazia. Ne deriva che Beatrice è ancora una donna in carne e ossa, soggetta alle leggi spazio-temporali e non ancora sublimata. È avvertibile la sua natura miracolosa, ma la trasformazione non è compiuta ancora completamente; infatti per la figurazione allegorica è necessaria la sua morte.

La canzone *Donna pietosa e di novella etate* rappresenta un'allucinazione premonitrice la scomparsa dell'amata, che fa soffrire Dante. Come sostiene Santagata è da questo momento in poi che l'analogia della gentilissima con Cristo diventa lampante: nel delirio al poeta sembra "vedere lo sole oscurare, sì ch'è le stelle si mostravano di colore ch'elle mi faceano giudicare che piangessero; e pareami che gli uccelli, volando per l'aria, cadessero morti e che fossero grandissimi terremuoti" (*Vn.*, 14. 5). Il terremoto e l'oscurarsi del sole sono fenomeni naturali che, secondo i Vangeli, disordinarono la terra nel momento in cui Cristo morì⁶⁹. Beatrice è dunque *alter-Christus*. Dopo la sua dipartita, l'anima della gentilissima viene portata nell'alto dei cieli e "parean pioggia di manna, / li angeli che tornavan suso in cielo" (*Vn.*, 14. 25, vv. 58-59).

È proprio con la sua morte che si evolve la concezione della donna in Dante e si assiste ad una conseguente spiritualizzazione e allegorizzazione da "uno de li bellissimi angeli del cielo" (*Vn.*, 17. 2) a "Beatrice beata" (*Vn.*, 19. 1). Ella fu così umile, pura, onesta e gentile che fu collocata per le sue virtù e per la sua fede vicina alla Vergine Maria: "sotto la 'nsegna di quella reina benedetta virgo Maria" (*ibidem*). Sebbene il poeta venga a conoscenza della predestinazione e della metamorfosi della donna però egli, per la sua dipartita improvvisa e inattesa, soffre e si lascia abbattere: "Pianger di doglia e sospirar d'angoscia / mi strugge 'l core ovunque sol mi trovo" (*Li occhi dolenti per pietà del core*, *Vn.*, 20. 15, vv. 57-58), fino al

⁶⁹ SANTAGATA 2021, pp. 93-94.

momento in cui vede un'altra "gentile donna giovane e bella molto, la quale da una finestra mi riguardava sì pietosamente quanto a la vista che tutta la pietà pareva in lei accolta" (*Vn.*, 24. 2). Entra in scena la donna-gentile, il contraltare di Beatrice, colei che rappresenta il traviamiento che la "gloriosa" gli rimprovera nel canto XXX del *Purgatorio*.

Dante rimane attratto dalla bellezza di questa donna pietosa, concreta, umana e a lui vicina in quel triste momento. Questa, nominata "pietosa" nella *Vn* e "gentile" nel *Convivio*, è il personaggio femminile più corposo e presente negli scritti danteschi anteriori alla *Commedia*⁷⁰. Nel primo sonetto a lei dedicato, *Videro gli occhi miei quanta pietade*, si racconta come davanti alla sua figura il cuore è "sommosso da la [sua] vista" (v. 11). Di fronte alla sua "vista pietosa" (*Vn.*, 25. 1) il poeta si ricordava il "colore palido quasi come d'amore" (*ibidem*) che rimandava alla sua "nobilissima donna" (*ibidem*), ovvero Beatrice. Con il sonetto *Color d'amore e di pietà sembianti* Dante cede agli sguardi di questa figura, la quale rappresenta inizialmente una consolazione per la morte dell'amata e progressivamente diviene diletto e piacere. Gli occhi del poeta "si cominciaro a dilettere troppo di vederla" (*Vn.*, 26. 1) poiché possedeva un bell'aspetto. Lei rappresenta il traviamiento, lo spostamento di focalizzazione dall'amor sacro all'amore passionale, carnale, profano.

La sequenza tradimento-pentimento-ritorno⁷¹ risulta necessaria a Dante per la redenzione che si attuerà nella *Commedia*. Il cedimento al desiderio mondano, "vile", "malvagio" e "irrazionale" retrocede quando al poeta appare la visione di Beatrice vestita con l'abito rosso che indossava quando si incontrarono per la prima volta, all'età di nove anni:

Contra questo avversario della Ragione si levòe un die, quasi nell'ora della nona,
una forte imaginazione in me, che mi parve vedere questa gloriosa Beatrice con quelle
vestimenta sanguigne colle quali apparve prima a li occhi miei⁷².

Dopo questa apparizione il cuore di Dante "cominciò dolorosamente a pentere de lo desiderio a cui sì vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la costanzia della Ragione" (*Vn.*, 28. 2). Mentre l'amore per Beatrice coincide con la razionalità del principio cristiano, quello che contraddistingue la "donna pietosa" invece è un amore carnale, irrazionale, simile per natura a quello tra Paolo e Francesca, condannato nel cerchio dei lussuriosi e raccontato nel canto V dell'*Inferno*. Alla "vana intenzione", corrispondente alla pulsione erotica, vince Beatrice, spiritualizzata nella sfera celeste.

Ritornano così i segni che paragonano la vita della gentilissima a quella di Cristo, come si attesta nel sonetto *Deh peregrini, che pensosi andate*, scritto durante la settimana

⁷⁰ *Ivi*, p. 103.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Vn.*, 28. 1.

santa, quando molti fedeli si recavano in pellegrinaggio a Roma per adorare il panno della Veronica⁷³. Costoro passano proprio davanti alla casa “ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna” (*Vn.*, 29. 1). Costituendo un pubblico ideale per il discorso elegiaco in morte di Beatrice, Dante comincia a comporre un sonetto in cui raffigura questi venuti fino a “la città dolente” (v. 6) per fermarsi ad ascoltare il lamento dell’innamorato che ha perduto la donna amata: “ell’è perduta la sua Beatrice / e le parole ch’om di lei pò dire / àno virtù di far piangere altrui. (*Vn.*, 29. 10). Il trionfo della gentilissima, che vince sul desiderio mondano, si esprime pienamente nel sonetto conclusivo, *Oltre la spera che più larga gira*:

Oltre la spera che più larga gira
 passa ’l sospiro ch’ esce del me’ core:
 intelligenza nova, che l’amore
 piangendo mette i llui, pur su lo tira.

Quand’elli è giunto là dove disira,
 vede una donna, che riceve onore,
 e luce sì che, per lo suo splendore,
 lo peregrino spirito la mira;

5

vedela tal che, quando ’l mi ridice,
 io non lo’ ntendo, sì parla sottile
 al cor dolente, che lo fa parlare:

10

so io che parla di quella gentile,
 però che spesso ricorda Beatrice,
 sì ch’io lo ’ntendo ben, donne mie care⁷⁴.

Nel componimento è narrata la mirabile visione di Dante, il quale scorge Beatrice che risiede nel Primo Mobile, nel Regno dei Cieli, in gloria tra le anime beate. Come l’io-lirico aveva precedentemente affermato, nel *libello* si è deciso di non trattare della morte della gentilissima per tre ragioni. Di questi tre motivi, il più importante è il terzo: “non è convenevole a me trattare di ciò, per quello che, trattando, converrebbe essere me laudatore di me medesimo” (*Vn.*, 19. 2). Se riletto attraverso un’esplicita chiave religiosa, riferito alla seconda lettera di San Paolo ai Corinzi, come ha accuratamente notato Santagata, il passo significa che Dante, come il santo, aveva subito una visione mistica, di cui non vuole parlare per non gloriarsi della grazia avuta in dono da Dio⁷⁵.

Amore gli offre un’“intelligenza nova” (v. 3), ovvero inusitata, in quanto instillata dal Dio stesso. Il sonetto rappresenta i contenuti di una visione mistica e per questo motivo Dante si attribuisce doti visionarie. Egli vede Beatrice collocata in Paradiso: “donna che riceve

⁷³ CARRAI 2019, p. 167.

⁷⁴ *Oltre la spera che più larga gira*, *Vn.*, 30. 10-30. 13.

⁷⁵ SANTAGATA 2021, p. 110.

onore / e luce sì che, / per lo suo splendore, / lo peregrino spirito la mira” (vv. 6-8), in una nuova dimensione a cui, prodigiosamente, riesce ad accedere il suo “peregrino spirito” (v. 9) nell’atto della contemplazione. Ottiene la possibilità di ammirare questa donna, ma il suo intelletto non è così alto per comprenderne effettivamente l’essenza.

È un’esperienza indicibile e ineffabile, tuttavia testimoniante che Dante si rappresenta come colui che si eleva fino alle sfere celesti per amore di una donna, Beatrice, riuscendo a sacralizzare un’esperienza profana.

Nell’atto di riportare a parole questo evento mistico però l’intelletto rimane offuscato come un occhio che guarda il sole, secondo quanto spiega nella prosa antecedente il componimento: “’l mio pensiero sale nella qualità di costei in grado che ’l mio intelletto nol puote comprendere, con ciò sia cosa che ’l nostro intelletto s’abbia a quelle benedette anime sì come l’occhio debole al sole” (*Vn.*, 30. 6). Anche se le parole giungono confuse, quel che è certo è che nella mente dell’io lirico risuona il nome di Beatrice e lo conferma alle donne destinatarie.

La novità di Dante rispetto allo Stilnovo si registra in questo componimento, definito come la fine del sodalizio stesso, poiché il poeta riesce ad elevare la donna tanto da distaccarla dal mondo sensibile e raffigurarla non più simile ad un angelo: “Angelica sembranza in voi, donna, riposa” (Cavalcanti, *Fresca rosa novella*, vv. 19-20), ma proprio come tale, ovvero un’anima beata: “benedetta Beatrice” (*Vn.*, 31. 3).

La figura femminile diventa allegoria di un amore universale, tramite di salvezza che parte da un percorso terreno fino ad elevarsi in una dimensione ultraterrena. Anche se viene rappresentata estremamente lontana e irraggiungibile, poiché collocata in Paradiso, agisce comunque nella terra mostrando la giusta via da seguire. Con la formula religiosa “Amen” (*ibidem*) che connette direttamente il poeta, smarritosi nella selva oscura, alla retta via della dimensione religiosa spirituale, si chiude il *libello* e si raggiunge così la figurazione allegorica della Beatrice della *Commedia*. La morte e il successivo allontanamento dell’amata forniscono la spinta necessaria alla sublimazione dell’eros, trasformando l’amore carnale in spirituale. La sua visione nell’Empireo lascia presagire il futuro incontro tra i due in un’altra dimensione⁷⁶. Dante è ora pronto ad attraversare l’ascensione salvifica verso Dio scortato dall’anima di Beatrice e questo è un elemento nuovo ed originale per la tradizione lirica amorosa.

⁷⁶ CARRAI 2019, pp. 21-23.

1.4 Il ritorno di Beatrice nella *Commedia*

Come è noto, dopo l'esperienza giovanile narrata nel *libello*, Dante abbandona la lirica amorosa per dedicarsi totalmente all'impegno civile e alla filosofia. A Beatrice subentra la "donna-gentile". Il ritorno della "gentilissima" avverrà dopo vent'anni dalla composizione della *Vita nova*⁷⁷. L'incontro di Dante con Beatrice è minuziosamente raccontato tra i canti XXX e XXXI del *Purgatorio*, in cui ampio spazio viene concesso al rimprovero che questa muove al pellegrino, sul quale grava l'accusa di aver smarrito quella "verace via" che lei stessa gli aveva indicato nella "sua vita nova"⁷⁸.

Come afferma Luca Lombardo, questa critica mossa da Beatrice assume le vesti di un "pretesto diegetico per una riflessione dell'autore sulla propria esperienza erotica giovanile"⁷⁹ e anche sullo sperimentalismo stilnovistico. Tale occasione è un ausilio per Dante che si sta accingendo a narrare una più nuova e alta materia, quella che si incontrerà successivamente nella terza cantica. Nella prima parte del canto XXX, l'incontro edenico è anticipato da un'epifania luminosa della donna "vestita di color di fiamma viva" (*Pg.*, XXX, v. 33), cui segue la scomparsa di Virgilio, fin qui guida intellettuale di Dante.

Fino a questo punto, attraverso precisi riscontri testuali, si è cercato di documentare l'evoluzione e la modificazione del concetto della donna-angelo all'interno della poetica stilnovistica. La maggiore differenza si è registrata nella *Vn* con Beatrice, la cui natura passa da essere descritta da "uno de li bellissimi angeli del cielo" (*Vn.*, 17. 2) ad un vero e proprio spirito beato, privo di concretezza e fisicità. Presupposto necessario per la trasformazione della figura muliebre è la morte, che permette di passare ad un'altra dimensione e di essere "assente" nella terra ma costantemente presente nella mente e nel cuore del poeta che la canta.

La sua apparizione nel *Purgatorio* viene anticipata da un'altra fanciulla, Matelda, in analogia con il *libello* di gioventù, dove Dante descrive "monna Vanna" che precede "monna Bice" (*Vn.*, 15. 8). La presentazione di questo personaggio risulta essenziale per comprendere il passaggio da una donna terrestre alla figurazione spirituale di Beatrice. Infatti Matelda rappresenta una sorta di "contro-Eva" in cui convivono tratti celesti e tratti umani e viene costruita utilizzando elementi della passata esperienza letteraria stilnovista⁸⁰.

La fanciulla, allegoria della Felicità, nonché immagine dell'eterna giovinezza, pura e incorrotta, viene inserita all'interno di un *locus amoenus*, un dolce paesaggio con una foresta folta, rappresentazione del Paradiso terrestre. Dalla sua presentazione si evincono i tratti

⁷⁷ SANTAGATA 2021, p. 128.

⁷⁸ Termine con cui Beatrice definisce la vita rinnovata dall'amore che aveva condotto Dante all'elevazione spirituale riconducibile a *Pg.*, XXX, v. 115.

⁷⁹ LOMBARDO 2018, p. 86.

⁸⁰ SANTAGATA 2021, p. 136.

caratterizzanti la donna stilnovista: ella appare improvvisamente: “e là m’apparve, si com’ elli appare / subitamente cosa che disvia / per meraviglia tutto altro pensare” (Pg., XXVIII, vv. 37-39), cantando: “donna soletta che si gia / e cantando e scegliendo fior da fiore / ond’ era pinta tutta la sua via” (*Ivi*, vv. 40-42). Questa rappresenta una bellezza stilnovisticamente concreta, ma allo stesso tempo religiosamente celeste, la quale si colloca perfettamente nel rarefatto paesaggio paradisiaco⁸¹. La sua immagine risulta una premessa di beatitudine celeste. Costei tiene gli occhi pudicamente abbassati ma, nel momento in cui alza lo sguardo a Dante, questi risultano più splendidi degli occhi di Venere quando fu colpita dalla freccia di Cupido. Come consuetudine della donna stilnovistica ella è ritratta piena di letizia, mentre ride e intreccia ghirlande di fiori: “Ella ridea da l’altra riva dritta, / trattando più color con le sue mani” (*Ivi*, vv. 67-68). L’immagine di questa donna è posta a precedere l’apparizione di Beatrice per enfatizzare il cambiamento di materia, di gran lunga più elevata. Se già Matelda è raffigurata come figura di passaggio, in quanto possiede sia caratteristiche fisiche che celesti, con Beatrice Dante deve abbandonare la poetica della lode della donna, tipica della cerchia dei suoi amici, per descriverla quale creatura mistica, dotata di caratteristiche solo soprannaturali, nelle quali si riconoscono i segni dell’“antico amor” (v. 39). La “gloriosa” viene rappresentata fin dall’inizio come figura sacrale, invocata con le stesse parole del *Cantico dei Cantici*. Molti angeli spargono intorno a lei una grande quantità di fiori e viene salutata con le stesse parole rivolte Cristo in procinto di entrare a Gerusalemme⁸². Tali indizi raffigurano la donna come mandataria di Dio, ben lontana dall’antica Bice Portinari. Qui costei subisce una metamorfosi che la fa apparire con una nuova sembianza, assumendo le parti della scienza teologica e della verità rivelata⁸³:

Tutti dicean: “*Benedictus qui venis!*”
 e fior gittando e di sopra e dintorno,
 “*Manibus, oh, date li līa plenis!*”
 Io vidi già nel cominciar del giorno
 la parte oriental tutta rosata,
 e l’altro ciel di bel sereno addorno;
 e la faccia del sol nascere ombrata,
 sì che per temperanza di vapori
 l’occhio la sostenea lunga fiata:
 così dentro una nuvola di fiori
 che da le mani angeliche saliva
 e ricadeva in giù dentro e di fori,
 sovra candido vel cinta d’uliva,
 donna m’apparve, sotto verde manto

⁸¹ Cfr. BOSCO-REGGIO 1988, p. 478.

⁸² *Ivi*, p. 506.

⁸³ *Ibidem*.

vestita di color di fiamma viva⁸⁴.

La sua figura viene annunciata attraverso l'utilizzo della bellissima similitudine in cui Dante paragona il nascere del sole all'anticipazione dell'apparizione della "gentilissima".

Il contesto idilliaco e armonioso in cui si descrive il fenomeno naturale del sole nascente fa da sfondo a tutta la cantica e, in questo luogo particolare, vuole indicare la mirabile nuvola di fiori gettata dalla moltitudine degli angeli che precedono la venuta della donna. La scena ricorda le coeve pitture della Vergine in trono, rappresentata come Regina del cielo⁸⁵. La donna amata viene raffigurata con un velo candido e cinta da una corona d'ulivi "sopra candido vel cinta d'uliva" (v. 31), sotto un manto verde e vestita di colore rosso, come si era presentata nella prima apparizione dantesca. Questi tre elementi portano i colori che simboleggiano le tre virtù teologali di Fede, Speranza e Carità. La ghirlanda d'ulivo, invece, qui simboleggia la pace ma anche la sapienza divina⁸⁶. Questa nuova Maria è diversa dalle rappresentazioni stilnoviste, poiché in questo luogo rappresenta la bellezza suprema che riflette quella di Dio. Non a caso il poeta, mirando gli occhi di Beatrice, vedrà riflesso il grifone, la doppia natura di Cristo, umana e divina. Essa è "Cristofora", ovvero portatrice di Cristo, perché in essa il figlio di Dio si riflette come il sole in uno specchio. Alla mirabile visione Dante riconosce la fiamma dell'"antico amor" (v. 39) che la donna aveva immediatamente ridestato. In seguito, con uno slancio autobiografico, l'autore ci spiega la predestinazione all'amore di Beatrice. Tutto il passo verte sulla bellezza degli occhi e della bocca, rivisitando così ancora una volta il *topos* stilnovista. Queste sono le "determinate parti della persona" celebrate nella canzone *Donne ch'avete* nella *Vn*.

Il *libello* di gioventù assume in questo luogo un carattere universale, che Dante riprende e oltrepassa, per avvicinarsi finalmente a Dio. L'antica vicenda d'amore viene inserita nel mezzo di una rappresentazione sacra, al fine di identificare realmente quella figurazione allegorica con Bice Portinari, per poi essere superata. Anche se Dante non la riconosce immediatamente, poiché nascosta da un velo, egli sente comunque la presenza di un miracolo ("occulta virtù", v. 38) che gli fa tremare l'animo ("d'antico amor sentì la gran potenza", v. 39) e che colpisce gli occhi ("ne la vista mi percosse", v. 40).

Beatrice però non viene ritratta secondo la consuetudine della donna stilnovista, "onesta", "gentile" e dolce, ma al contrario severa e "superba", come una madre in procinto di rimproverare il figlio ("regalmente ne l'atto ancor proterva", v. 70).

⁸⁴ Pg., XXX vv. 19-33.

⁸⁵ BOSCO-REGGIO 1988, p. 514.

⁸⁶ *Ivi*, pp. 514-515.

Lei è quindi sdegnosa e altera: “così la madre al figlio par superba / com’ella parve a me; perché d’amaro / sente il sapor de la pietade acerba” (vv. 79-81).

La donna apparentemente è assai cambiata e dalla sua bocca esce la lunga reprimenda nei confronti di Dante. La sua colpa è stata quella di aver intrapreso, dopo la sua morte, una “via non vera”, sedotto da promesse illusorie⁸⁷. Lo accusa di infedeltà per aver ceduto al fascino delle “sirene” che gli rivolgono lo sguardo verso il basso anziché all’opposto, verso il cielo: “volse i passi per via non vera, / imagini di ben seguendo false, / che nulla promession rendono intera” (vv. 130-132). Durante la rampogna la donna non viene più ritratta in movimento, dolce, soave e leggera ma “pur ferma” (v. 100) dritta, immobile e superiore.

Il “peregrino” alle porte del Paradiso viene così rimproverato per aver seguito un amore profano, quell’amore con la “donna pietosa” che lo ha tenuto impegnato dopo la morte dell’amata. Quest’esperienza è stata connotata negativamente in quanto contraria alla “verace via” propostagli dalla gloriosa donna. Dante ha così ceduto non solo ad un amore sensuale, ma ha commesso un peccato, poiché nato da fonti spirituali e stilnovistiche come il sentimento che ha legato Paolo e Francesca. Per riportare Dante nella retta via, Beatrice è dovuta discendere nel Limbo a pregare Virgilio che gli andasse in soccorso, mostrandogli il regno oltremondano.

Nel canto XXXI Beatrice prosegue l’accusa a Dante, che si pente e, al fine di purificarsi, si sottopone a diversi rituali per poi accedere alle porte del Paradiso. Il passo viene anche inteso come *retractatio* dei componenti precedentemente scritti, a favore di un innalzamento stilistico registrabile tra le cantiche e corrispondente ai vari stadi poetici vissuti dall’autore⁸⁸. Come s’innalza e si declina sotto una veste sacra la donna, così si eleva la materia e, di conseguenza, lo stile usato dal poeta. Nel canto si torna ad esprimere la bellezza sovrumana della gentilissima non tralasciando però quella terrena, la quale si era fissata nella sua mente come “simulacro”. Dopo essersi definitivamente pentito, Beatrice invita Dante a contemplarla. Il suo sguardo è luminoso seppur coperto da un velo; compare dunque Matelda, la quale ha il compito di immergere il protagonista nell’acqua purificante del Lete. Successivamente, Dante viene condotto di fronte a Beatrice e indotto a guardarla in viso, dove è riflesso il grifone alato:

⁸⁷ LOMBARDO 2018, p. 97.

⁸⁸ *Ivi*, p. 102.

Merrenti a li occhi suoi; ma nel giocondo
 lume ch'è dentro aguzzeranno i tuoi
 le tre di là, che miran più profondo.
 Così cantando cominciaro; e poi
 al petto del grifon seco menarmi,
 ove Beatrice stava volta a noi.
 Disser: «Fa che le viste non risparmi;
 posto t'avem dinanzi a li smeraldi
 ond' Amor già ti trasse le sue armi».
 Mille disiri più che fiamma caldi
 strinsemi li occhi a li occhi rilucenti,
 che pur sopra 'l grifone stavan saldi⁸⁹.

I suoi occhi erano sfavillanti come smeraldi. Nei lapidari medievali tale pietra simboleggiava, oltre alla castità, anche la giustizia; questi erano inoltre attributo della bellezza femminile e avevano la funzione di specchio⁹⁰.

L'apparizione di Beatrice rivisita ancora i caratteri stilnovistici e li innalza al massimo grado, poiché la donna, ora trionfante in cielo, rappresenta il tutto, l'unione di ogni singola parte, accorda la Ragione e la Fede, la parte razionale e irrazionale dell'uomo. Questa non è più creatura umana ma divina. Una prova della sua supremazia sono le ancelle, le stesse virtù teologali. Risulta noto già dalla *Vn.* come Beatrice fosse “disiata in sommo cielo” (v. 29, *Donne ch'avete*); ora che vi è salita è rappresentata come la Vergine Maria. Tuttavia i suoi occhi rimangono gli smeraldi che un tempo avevano fatto innamorare il poeta.

Si svelano in questo canto le bellezze supreme della persona: gli occhi e la bocca, “gli smeraldi” e il “santo riso”. Da questo momento Dante acquisisce un intelletto superiore e diviene degno di contemplare e godere appieno la bellezza della sua donna. È in questa circostanza che comprende pienamente la necessità della morte per la completa trasfigurazione di Beatrice.

Dopo aver assistito al pentimento del “peregrino” la donna lo invita a guardarla sotto il velo: “Sotto 'l suo velo e oltre la riviera / vincer pariami più sé stessa antica, / vincer che l'altre qui, quand'ella c'era” (*Pg.*, XXXI, vv. 82-84). Lei possiede un aspetto molto più bello di quanto avuto sulla terra. Gli occhi vengono così descritti in “giocondo / lume” (vv. 109-110), “occhi santi” (v. 133) in cui “Amor già ti trasse le sue armi” (v. 118).

Come precedentemente ricordato “li smeraldi” (v. 116), metafora che allude al colore delle iridi dell'amata, rappresentano il colore della castità e della giustizia e sono un attributo fondante della bellezza femminile, ripreso anche da Montale quando si rivolgerà al colore degli occhi di Irma. L'amore si risveglia ancora attraverso la tematica stilnovista degli occhi

⁸⁹ *Pg.*, XXXI, vv. 110-117.

⁹⁰ BOSCO-REGGIO 1988, p. 537.

che trafiggono il cuore e incendiano l'animo dell'innamorato: "Mille disiri più che fiamma caldi / strinsemi li occhi a li occhi rilucenti, / che pur sopra 'l grifone stavan saldi" (vv. 118-120). Beatrice è rappresentata come "Cristofora" in quanto nei suoi occhi porta e riflette, come fa il sole nello specchio, la doppia natura di Cristo.

In chiusura del canto Beatrice inoltre svela la sua "seconda bellezza" (v. 138), la bocca. Togliendosi il velo questa appare nel suo sovrumano splendore ed il suo incanto è tale da non poter essere descritto da nessun poeta. Ritorna il tema dell'ineffabilità. Quello che Dante riesce ad esprimerci è che questa sua parte del viso riflette la bellezza di Dio e come lui è luminoso: "isplendor di viva luce eterna" (v. 139).

Come è risaputo i riferimenti stilnovistici costelleranno tutte e tre le cantiche, ma nel *Paradiso* questi vengono totalmente superati ed elevati. Ciò si registra già nella descrizione del potere di Beatrice, la quale è in grado di fissare il sole direttamente con i suoi occhi, senza alcun filtro, prerogativa non concessa ad alcun uomo mortale. Nel I canto invero, quando si assiste alla "trasumanazione" del "peregrino", la donna è ritratta mentre fissa il sole nel suo massimo splendore, a mezzogiorno, come anticamente si credeva facesse l'aquila: "Beatrice in sul sinistro fianco / vidi rivolta e riguardar nel sole: / aguglia sì non li s'affisse unquanco" (*Pd.*, I, vv. 46-48). Il suo sguardo si riflette in quello di Dante che, oltre le capacità umane, riesce a contemplarlo ed elevarsi verso il cielo: "Beatrice tutta ne l'eterno rote / fissa con li occhi stava; e io in lei / le luci fissi, di là sù rimote" (vv. 64-66).

La facoltà di "Trasumanar" (v. 70) si compie certamente per volontà di Dio, ma attraverso la sua intermediaria, Beatrice, e precisamente mediante il tema dello sguardo, prima bellezza che colpisce l'innamorato. Solamente contemplando gli occhi della donna, Dante può elevarsi ed entrare nell'Empireo, in una dimensione a-spaziale e a-temporale, costituita di sola luce intellettuale, in cui risiedono le anime beate⁹¹. L'atmosfera che lo caratterizza è composta di silenzio, luce e contemplazione; ai dubbi del protagonista la donna risponde unicamente con "sorrisi parolette brevi" (v. 95), dolci e soavi, non lunghi monologhi che distruggano la dimensione di intelligenza e amore, letizia e dolcezza.

Proseguendo la salita attraverso i cieli, la gloria di Beatrice e di conseguenza la sua bellezza, aumenteranno sino al massimo grado e questo espediente informa Dante in merito all'ascesa verso un cielo superiore. Dal settimo cielo in poi ella non potrà più sorridere: "quella non ridea" (*Pd.*, XXI, v. 4) poiché, come la donna spiega nel canto dedicato agli spiriti contemplanti, il "peregrino" non potrebbe sostenere il fulgore del suo sorriso⁹²: "«S'io ridessi», / mi cominciò, «tu ti faresti quale / fu Semelè quando di cener fessi: / chè la bellezza

⁹¹ *Ivi*, cantica del *Pd.*, p. 1-3.

⁹² *Ivi*, p. 345.

mia, che per le scale / de l'eterno palazzo più s'accende, / com'hai veduto, quanto più si sale, / se non si temperasse, tanto splende, / che 'l tuo mortal podere, al suo fulgore, / sarebbe fronda che trono scoscende" (vv. 4-12). Dante non possiede dunque le facoltà visive per poter ammirare tanto splendore, perché ne rimarrebbe abbagliato. Questa spiegazione risulta di fondamentale importanza per comprendere successivamente il mito di Clizia in Montale, la quale viene raffigurata mentre "si abbacin[a] nell'Altro e si distrugga / in Lui per tutti" (*La primavera hitleriana*, vv. 36-37).

Queste figure femminili arrivate al fine ultimo della loro missione si fondono con Dio, splendendo in eterna gloria. La differenza maggiore che però intercorre tra il poeta trecentesco e quello novecentesco è che in Dante, con la visione di Dio, si assiste ad un'illuminazione improvvisa, momento intellettuale in cui si comprende la verità: "la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne" (*Pd.*, XXXIII, vv. 140-141.)

Il desiderio e il volere di Dio, per un momento, si uniformano nel tutto. Questo accade al personaggio poetico di Clizia ma non all'*auctor* Montale il quale, contrariamente al suo predecessore, si rivolge verso la terra e verso la nuova musa, Volpe.

Nel canto XXX Dante giunge finalmente nel punto più alto del Paradiso, vicino a Dio; lo circonda un *locus amoenus* luminosissimo, formato da un grande prato in cui i fiori sono luci. Lo splendore di Beatrice è nuovo, ineffabile ed indicibile. Per la sua sovrumanià il poeta non riesce a descriverlo in quanto solo Dio può goderne appieno. Anche la stessa ripetizione dei termini "vista", "veder", "occhi", "vidi", rimarca l'importanza del tema dello sguardo che il poeta contempla e ammira ma non riesce a descrivere (Cfr. *Pd.*, XXX, vv. 16-27).

Il sorriso lucente di Beatrice è paragonato alla luce del sole che abbaglia gli occhi deboli dell'autore; se finora non è riuscito a descrivere lo splendore della donna poiché la sua parola mancava, ora, poetando, ispirato dalla bellezza che riesce a scorgere, tenterà di descrivere ciò che può vedere in Paradiso. Infatti, all'ingresso dell'Empireo, Dante viene abbagliato da una luce vivissima che accresce la sua stessa vista, mentre Beatrice spiega che tale è l'accoglienza riservata ad un'anima in procinto di entrare. Il poeta scorge finalmente la Rosa celeste che raccoglie i beati seduti; qui Beatrice viene identificata come "il sol de li occhi miei" (v. 75).

Il ruolo di mandataria celeste ricoperto dalla donna è registrato sin dalla cantica infernale (*If.*, II). Anche questa risulta ricca di elementi stilnovistici, posti ad identificare l'importanza che tale esperienza ha avuto in Dante. Non appena si presenta Beatrice con l'intenzione di persuadere Virgilio, lei stessa si definisce "mossa da Amore" (cfr. v. 72), unendo la sua funzione salvifica e la sua vicenda autobiografica. Ciò che può apparire strano è che ancora nel canto V dell'*Inferno*, nel definire la natura e la vicenda di Francesca da Rimini,

Dante utilizzi un linguaggio stilnovista: “Amor”, “cor gentil” sono tutti termini derivati dalla nuova maniera. Il passo è stato letto come una “sconfessione” dello Stilnovo. L’amore tra Paolo e Francesca è sempre stato puro e in potenza, poiché entrambi avevano “cuori gentili”; esso è diventato profano e dissacrante nel momento del peccato che ha coinvolto i due. Dante interpone tale concetto nelle parole della donna: “Amor ch’a nullo amato amar perdona, / mi prese del costui piacer sì forte / che, come vedi, ancor non m’abbandona” (*If.*, V, vv. 103-105). L’amore deriva dalla bellezza della persona, ma il loro fu profano in quanto amor proibito. I riferimenti stilnovistici, come si vede, pervadono tutta l’opera dantesca anche a distanza di diversi anni. Questo testimonia il fatto che tale esperienza di gioventù lo segnerà per tutta la vita e caratterizzerà anche la sua visione poetica. Essa cambia e si modifica, ma rimane eco inconscia nel suo intelletto.

1. 5 La ripresa del *topos* nel Novecento: il neo-stilnovismo e il modello della *Vita nova*

Comparare due periodi storici tra loro molto diversi e lontani ma allo stesso tempo caratterizzati dalla ripresa di tematiche affini, non è semplice. Il modello stilnovista è stato essenziale per codificare l’amore nel Medioevo e quello di Dante è stato ancor più utile per aver tentato di conciliare l’esperienza amorosa, per sua natura profana, con la dimensione mistica e sacrale. Come sostiene Nicola Gardini, il rilancio dello Stilnovismo e del Dante lirico nell’epoca moderna trova le sue radici non in Italia, ma in Inghilterra, con Dante Gabriel Rossetti e successivamente è stata proseguita da grandi personalità del calibro di Eliot e Pound⁹³.

Prima di approfondire questo aspetto, però, risulta necessaria una chiarificazione in merito alle due epoche storiche e alle divergenti, se non opposte, concezioni dell’amore e dei generi letterari. L’amore, come sostiene Giunta nell’introduzione alle *Rime*, non si esaurisce nell’evento che riguarda la sfera emotiva del singolo, ma nel medioevo è un *concetto* intorno al quale si sviluppa una filosofia che va di pari passo con la scienza dell’anima e viene descritto con un linguaggio medico⁹⁴. I suoi effetti rientrano nei sintomi per definire una “malattia” di cui si devono ricavare le cause scatenanti. A differenza della poesia moderna, che mette in scena l’amore, quella medioevale riproduce il colpo di fulmine⁹⁵. La lirica antica è tutta focalizzata sul tema della lode della donna, mira alla sua commozione e persuasione, mentre quella moderna rappresenta la vita interiore dell’io, espressa attraverso un’autoanalisi, che sollecita così il lettore a rispecchiarsi in tale esperienza. Lo Stilnovismo in questo

⁹³ Cfr. GARDINI 2000, p. 445.

⁹⁴ GIUNTA 2018, p. XXII.

⁹⁵ *Ivi*, p. XXIV.

rappresenta un punto di svolta perché, per la prima volta nella storia letteraria, la poesia da atto sociale muta in rappresentazione del mondo interiore, compiendo un passo verso la modernità. Dante risulta il più originale del suo tempo, poiché anticipa temi e forme che avranno fortuna nella tradizione successiva. Egli riprende e allo stesso tempo si distacca dalla lirica provenzale e siciliana, dai protocolli della *descriptio puellae* e dalle similitudini ispirate ai bestiari o lapidari medievali. La maggior invenzione dantesca resta quella di “un canzoniere che raccoglie poesie d’amore dedicate quasi tutte ad un’unica donna”⁹⁶. Se Dante viene riconosciuto per il suo sperimentalismo innovativo, non si devono tuttavia dimenticare le numerose differenze che intercorrono tra lui e i nostri contemporanei. Come sostiene ancora Giunta, mentre la poesia moderna tende a ignorare il mondo e i suoi eventi, quella dantesca si orienta verso l’esterno, verso le persone e per questo deve essere chiara, diretta, anche se costruita su allegorie e costanti rimandi classici. Un’altra disuguaglianza consiste nelle codificazioni letterarie. Nella poesia antica c’è una rigida presenza di generi, di regole relative al contenuto e al registro con cui deve essere composto un testo per rientrare in un determinato canone poetico⁹⁷. Tali convenzioni sono lette oggi come vincolo alla libera espressione. Attualmente il lettore, essendo privo di codificazioni, si trova sprovvisto di punti di riferimento e non comprende che quelle stesse convenzioni erano garanzia di comunicabilità. Nel Novecento infatti si testimonia l’indeterminatezza, la non comunicabilità, che riflettono il periodo storico e i relativi punti di vista dei diversi autori. Il poeta cessa di essere una guida e si presenta come persona comune, con l’unica differenza che a lui è possibile comprendere la verità, ma la sua perdita d’autorità non gli permette di diffonderla alla gente. Se la salvezza che Dante proclama è universale, per l’uomo moderno sarà solo privata, una mera consolazione dalla realtà contemporanea. Montale, nel suo manifesto di poetica, affermerà:

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l’animo nostro informe, e a lettere di fuoco
lo dichiari e risplenda come un croco
perduto in mezzo a un polveroso prato⁹⁸.

I nuovi artisti sono privi di certezze, smarriti, possiedono un animo “informe” (v. 2), non definibile. Questi non sanno dare una “formula” (v. 5) magica che chiarifichi il senso dell’esistenza. Il legame religioso evidente in Dante progressivamente si indebolisce. L’uomo non crede più nel soprannaturale, poiché cambiata è l’epoca e i punti di vista, derivati dalle

⁹⁶ Cfr. *ivi*, p. XLV.

⁹⁷ Cfr. *ivi*, p. XIII.

⁹⁸ MONTALE, *Non chiederci la parola*, vv. 1-4, in OS.

nuove scoperte. È l'amore inteso come *caritas* che colma il vuoto lasciato e restituisce certezze, fornendo una via di salvezza, la quale si trasforma così in una sorta di religione laica⁹⁹. In un mondo disincantato questo sentimento costituisce il rifugio che non ha più le vesti di una fede teologica, piuttosto è simbolo di cultura, come accadrà in Montale. Ricongiungendo il filo del discorso alla ripresa stilnovistica con cui si è inteso cominciare l'attualizzazione dell'argomento, è attestato che la rivisitazione tematica italiana è passata attraverso la lettura dei poeti internazionali, come si sostiene almeno nel caso montaliano.

Il neo-stilnovismo si caratterizza quindi come tipico dei poeti "autobiografici", impegnati a raccontare la loro vita in versi come Giovanni Giudici, Umberto Saba ed Eugenio Montale¹⁰⁰. Come sostiene Gardini, in Saba le tracce stilnovistiche ricorrono nel *Canzoniere in Trieste e una donna* e anche nel racconto della moglie Lina. Queste traspaiono dall'utilizzo di termini come "gentile" e "vile"¹⁰¹. In Giovanni Giudici, invece, l'influsso del movimento si può intravedere già dal titolo del romanzo, *Salutz*, descrivente una vicenda amorosa in cui il tema dominante è proprio quello stilnovistico del saluto che dona salute. Giudici è anche autore di *Oh Beatrice*, opera in cui si evidenzia un esplicito richiamo alla donna di Dante¹⁰². Cosparsa di fitti richiami alla *Vita nova* e, più in generale, allo Stilnovismo, è l'opera di Montale. In particolare nelle *Occasioni* e nella *Bufera* si trovano una Beatrice (Clizia) e un'Anti-Beatrice (Volpe). Le apparizioni di Clizia sono evidenti già dalle *Occasioni* e, nello specifico, nei *Mottetti*, in cui si narra la vicenda di questa donna e di una "vita rinnovata dall'amore" che investe il poeta negli anni fiorentini¹⁰³. Lo stesso Montale, nell'intervento *Dante ieri e oggi* del 1965, conferma la sua vicinanza e devozione al modello dantesco.

Al pari dell'*auctoritas* infatti Montale racconta attraverso le tre opere, qui prese in considerazione, la sua personale vicenda amorosa e autobiografica, attraverso il filtro tematico dell'autore trecentesco.

⁹⁹ GIUNTA 2018, p. LV.

¹⁰⁰ GARDINI 2000, p. 446.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 447.

¹⁰² Cfr. *ivi*, p. 448.

¹⁰³ *Ivi*, p. 447.

CAPITOLO 2

Le presenze femminili negli *Ossi di seppia*

Nell'introduzione a questa tesi si ricorda quanto Montale consideri Dante un modello da prendere come esempio, in base alle sue opinioni raccolte in ESD e, nel primo capitolo, si propone la rappresentazione con la successiva evoluzione del tema della donna-angelo nelle opere stilnoviste e, in particolar modo, in quelle dantesche. Il fine ultimo di questo elaborato è la rivisitazione di tale *topos* nelle tre opere maggiori del poeta genovese.

La ricerca della figura femminile quale "tu" privilegiato percorre tutta l'opera montaliana, fin dai suoi esordi, in cui non mancano richiami alla tradizione dannunziana, pascoliana, ma soprattutto dantesca. Gli *Ossi di seppia* sono caratterizzati dalla continua e persistente ricerca da parte dell'autore di un "varco", di un "miracolo laico", sempre possibile ma raramente realizzabile e, nell'ipotesi in cui quest'ultimo si presentasse, sarebbe destinato allo scacco, traducibile in fallimento esistenziale. L'evento risulta invero come una prima manifestazione di una liberazione dalla realtà, possibile all'interno di una visione laica ed immanente, di gran lunga lontana dal trascendentalismo religioso medioevale dell'indiscusso predecessore trecentesco. L'apparizione della via di fuga, della "maglia rotta nella rete", prende la forma di una figura femminile che diventa correlativo oggettivo, portatrice di indizi concernenti un'altra dimensione, una differente prospettiva, un nuovo modo di vivere la vita non conosciuto dal poeta.

L'influsso di Dante registrabile negli *Ossi* si rileva soprattutto a livello linguistico e ciò è dovuto a due motivi: la ricerca di una petrosità aspra ed espressionistica della parola, al fine di connotare il paesaggio ligure e l'attualità di alcune tematiche dantesche, come la caratterizzazione della condizione infernale in cui si colloca il poeta novecentesco in procinto di vivere le due guerre¹. È possibile comunque scorgere l'influenza del modello trecentesco anche nella rappresentazione delle figure femminili riprodotte ineffabili, evanescenti, irraggiungibili poiché appartenenti ad una dimensione a-spaziale e a-temporale, attraverso tratti stilnovisti o del primo Dante lirico che queste incarnano, come il passo, lo sguardo, l'apparizione, il gesto. Arletta, per esempio, non è mai descritta fisicamente, è incorporea e si manifesta al poeta attraverso fenomeni naturali, come la tromba marina o un temporale i quali, invece di infondere serenità, provocano turbamento nell'animo del poeta.

Se Anna degli Uberti è accomunata alla Beatrice dantesca per il tragico destino della morte prematura avvenuta nella cornice dell'opera poetica - poiché, come è stato chiarito

¹ Cfr. MENGALDO 1995, p. 27.

dagli eventi storici, Anna è morta molto dopo - Paola Nicoli è paragonabile a quella donna-schermo che è complice, amica e compagna del poeta negli anni successivi.

Pertanto la donna in Montale spesso rappresenterà la figura di un'assente, della quale urge evocare la presenza: con pochi oggetti si compirà il rito dell'apparizione, attraverso situazioni propiziatorie quali la tromba marina o il meriggio focoso². Per tutte le donne che entrano in contatto affettivo con il poeta si inventano nomi simbolici e polisemici, quali Arletta, Clizia, Volpe, *senhals* che ne manifestano insieme la presenza e l'assenza.

Quelle identificate come Esterina, Gerti, Dora, Liuba, invece, sono mere "occasioni" poetiche, dedicate con nomi espliciti. La prima opera poetica di Montale è quella in cui la presenza femminile è minore e mai nominata esplicitamente, salvo il caso di Esterina.

La critica, però, porta alla luce i nomi di alcune donne che in questo studio si prenderanno in considerazione: Bianca Clerici Messina, Paola Nicoli e Anna degli Uberti.

2.1 Bianca Clerici Messina: una dedicatoria privilegiata

Prima di porre l'attenzione sulle due muse principali degli *Ossi* (Paola Nicoli ed Anna degli Uberti), risulta necessario richiamare quanto scoperto da Laura Barile analizzando il «Fondo Messina», ora conservato presso il Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) dell'Università degli Studi di Milano e un tempo appartenuto al critico d'arte ed editore Vanni Scheiwiller (1934-1999). Tre poesie inedite: *Domande* (19 novembre 1923), *La stasi* (20 novembre 1923) e *Turbamenti* (con data mancante, ma riconducibile allo stesso periodo), testimoniano la presenza di un'interlocutrice privilegiata, Bianca, moglie dello scultore e amico di Montale, Francesco Messina.

Il Fondo è costituito, oltre che dalle lettere rivolte all'amico, da dodici epistole riservate alla donna, scritte tra il 3 agosto 1923 e il 9 settembre 1925, periodo corrispondente alla stesura e pubblicazione della raccolta d'esordio del poeta³. A Bianca infatti Montale manderà molti manoscritti riguardanti le prime poesie degli *Ossi*.

La donna è la dedicatoria ma potrebbe identificarsi anche come una primordiale musa, poiché più volte la figura di Arletta, principale ispiratrice di questa stagione, si sovrappone a quella di Bianca, ipotesi che trova conferma nell'ultima poesia della trilogia, *Turbamenti* e in *Lettera levantina*, altra lirica che nell'*Opera in Versi* rientra nella sezione «Poesie disperse».

Turbamenti sancisce l'avvio dell'opera poetica rivolta ad un "tu" donna: "L'identità del «tu» femminile protagonista di questa vicenda di mutamento e fine, è trascolorante, si sovrappone a quella che pensavamo essere Arletta, e tocca il cuore, la radice biografica del

² Cfr. BALDISSONE 2014, pp. 7-22.

³ Cfr. BARILE 1995, pp. 7-36.

trauma originario profondo che percorre tutto l'arco della poesia montaliana"⁴. Le figure femminili sembrano accavallarsi nel simile destino che lega il poeta con una di queste donne, in quanto stretti l'uno e l'altra dal medesimo presentimento di essere "entrambi feriti / dall'oscuro male universo"⁵ e di vivere come "bestiuole ferite" (v. 103), immagine che si riscontra nella metafora della caccia in *Lettera Levantina*: "Un giorno mi diceste della vostra infanzia / scorsa framezzo ai cani e alle civette / del padre cacciatore" (vv. 46-48).

Tale tema è presente nella vita di entrambe le donne, anche se la protagonista del componimento è molto probabilmente Arletta, in quanto Montale dichiara la sua profonda affinità affettiva ed esistenziale che risulta visibile, come osserva Bettarini, dalla stessa iniziale e dal medesimo numero di sillabe dei nomi Arsenio (alter-ego di Eugenio) e Arletta⁶.

L'ipotesi risulta confermata dal fatto che Paolo De Caro afferma che il padre della fanciulla, l'ammiraglio Guglielmo degli Uberti, nel tempo libero si diletta cacciando, e ne fornisce una prova diretta nell'*Album-Confidence du Musée des Familles*, in cui Anna raccoglieva le confidenze della cerchia di amici (tra cui lo stesso Eugenio) e parenti⁷. Tuttavia, anche nelle memorie di Francesco Messina contenute in *Poveri giorni*, nel capitolo dedicato a Bianca, si legge che il padre di quest'ultima era un appassionato cacciatore il quale custodiva presso la sua abitazione dei rapaci e un cane, a cui la ragazza era molto affezionata⁸.

Perciò il riferimento è indirizzato ad Anna o Bianca? Forse entrambe, ma ciò che appare interessante, dal nostro punto di vista, sono i riferimenti stilnovistici probabilmente presenti nel primo Montale, nella citata poesia *Turbamenti*. Con l'utilizzo di versi liberi, ma strettamente vincolati alla forma del metro alessandrino e settenario, testimoniando la vicinanza del poeta alla tradizione, nella prima stanza si esplicita il trauma di separazione dei due destini, quello dell' "io" e del "tu", per poi lasciare il posto alla riflessione sulla fugacità del tempo, che modifica tutto ciò che è soggetto alle sue leggi e ne intorbidisce la memoria.

L'introduzione della figura femminile, che si distacca dal destino del poeta poiché traslata in un'altra dimensione, è espressa attraverso qualità precedentemente assegnate alla donna stilnovistica: "le cilestri pupille" (v. 1) e le "iridi" da cui il poeta vede "sprizzare scintille" (v. 3) ricordano gli "spirti d'amore infiammati / che fero li occhi a qual che alor la guati" della canzone *Donne ch'avete (Vn., 10. 23, vv. 52-53)*, passo che esprime come gli occhi della donna siano paragonati ad un "lume pien di spirti d'amore" (Cavalcanti, *Veggio gli occhi del la donna mia*, v. 2).

⁴ Ivi, p. 23.

⁵ *Lettera levantina* in MONTALE, *Tutte le Poesie*, vv. 118-119.

⁶ Per le informazioni sul nome si veda GRIGNANI 1987, pp. 52-53.

⁷ Cfr. DE CARO 2005, pp. 73-78.

⁸ Cfr. BARILE 1995, p. 25.

Guardai le cilestri pupille
che in orbite pure splendevano,
e l'iridi che mille volte
vidi sprizzare scintille,
soffio che si disperde di pagliuche,
non ravvisai quel giorno⁹.

Per affermare ciò si è voluto procedere ad un controllo su diverse banche dati online al fine di intravedere riprese lessicali precedenti all'autore novecentesco. Dai risultati pervenutimi è possibile affermare che non ci sono riscontri della *iunctura* "cilestri pupille" nella tradizione stilnovista. Dal punto di vista contenutistico però è possibile individuare alcune consonanze tematiche fra il testo montaliano e la poetica dello Stilnovo, come precedentemente accennato in *Donne ch'avete* ma soprattutto nella filosofia cavalcantiana, rimandante agli "spiriti d'amore" e attestato in v. 5 di *Turbamenti* con la parola "soffio".

Si evince perciò che il lessico di tale passo non è stilnovistico. L'immagine che veicola il testo montaliano però è conforme alla poetica del Dolce Stile e si può per questo parlare di una ripresa tematica di alcuni frammenti stilnovistici opportunamente delessicalizzati, operazione che prevede l'utilizzo da parte di Montale della parola "pupille" anziché "occhi", non condividendo così lo stesso termine della fonte. A conferma di quanto detto si riporta un'affermazione della stessa Laura Barile, la quale considera *Turbamenti*: "un vero serbatoio poetico e molti suoi nuclei, scorporati o espressi in molteplici varianti, rivelano una capacità mitopoietica inesauribile"¹⁰. Proprio "scorporati o espressi in molteplici varianti" è descrizione utile a definire l'operazione di Montale, ovvero la delessicalizzazione della poetica stilnovistica, che l'autore recupera ma trasforma in modo originale, rivisitandola con un nuovo serbatoio lessicale.

Il passo qui analizzato rimarca l'importanza degli occhi e, di conseguenza, la tematica dello sguardo come simbolo di attrazione e segnale di innamoramento e intesa tra i due protagonisti, inserendo così lo scrittore nella lunga tradizione dei versi d'amore che dallo Stilnovo giunge fino al Novecento. Sempre nella prima strofa, al v. 12 si legge: "me perduto, voi risorta". Il passo è testimonianza di un allontanamento tra i due giovani e l'inserimento della donna in una dimensione ultraterrena, mentre lo scrittore rimane perduto nella realtà tangibile. "Il velo", i "rombi" e i "polsi" sono elementi arlettiani: qui Montale ci presenta la figura femminile come bellissima e partecipe dello stesso carattere di "immobilità" del poeta, ma vittima di un destino diverso, che la vedrà protagonista di una morte prematura.

⁹ *Turbamenti*, vv. 1-6.

¹⁰ BARILE 1995, p. 26.

Ecco che da connotazione fisica è convertita in spirito, forma tolta alla vita e priva di riscatto, non si innalza a figura paradisiaca ma si tramuta in “fantasma”.

Anche il “filo” è un oggetto estremamente legato ad Anna degli Uberti che viene ricordato in *Lettera Levantina* e soprattutto con l’espressione: “un filo s’addipana” (v. 11) ne *La casa dei doganieri*, poesia a lei certamente dedicata.

Nella quarta ed ultima lassa il poeta si augura che la compagna, a seguito della scomparsa, possa essere evocata e riportata alla realtà attraverso l’apparizione, la quale può avvenire solamente se credenti nella circolarità del tempo. La condizione affinché si compia la rievocazione del fantasma femminile, che avviene ora anticipata da fenomeni naturali, è la teoria di un istante che non è interno, memoriale ma reale e circolare. La lirica dunque conferma l’ipotesi sostenuta, ovvero che fin dalle prime sperimentazioni poetiche si evincono gli ideali della successiva poesia montaliana e, come nota Giorgio Zampa, si sottolinea l’artificio letterario del considerare Arletta morta.

2.2 La figura di Esterina in *Falsetto*

Come precedentemente accennato, Esterina è l’unico nome femminile dedicatario esplicito all’interno della raccolta *Ossi di seppia*, ma si tratta di una ispiratrice minore.

Esterina Rossi era una giovane sportiva conosciuta da Montale a casa di Francesco e Bianca Messina, nell’estate del 1923.

Anche se la figura di donna qui descritta è molto lontana dalla rappresentazione presente nella tradizionale lirica amorosa, stilizzata in “blonda testa e chiaro viso” (cfr. *Io m’aggio posto in core Dio servire*, v. 6), il componimento risulta interessante per la modalità di rappresentazione della giovane, alla quale si possono attribuire “virtù” tipiche della donna del Dolce Stil Novo.

“Esterina, / i vent’anni ti minacciano, / grigiorosea nube”¹¹ (vv. 1-2): sta dunque per compiere vent’anni, ironicamente visti come una minaccia. È quindi una donna giovane, con un “viso che assembla / l’arciere Diana” (vv. 11-12). Secondo Bausi l’espressione “arciere Diana” rimanda ai versi di Poliziano: “O qual che tu ti sia, virgin sovrana, / o ninfa o dea (ma dea m’assembri certo), / se dea, forse se’ tu la mia Diana” (*Stanze*, I, 49)¹². Tuttavia è curioso notare che la stessa idea di donna con il “viso” simile a quello di una dea raffigurata come stella splendente, è espressa nel precursore del Dolce Stile, Guido Guinizzelli. Ci si riferisce in particolare al sonetto che comincia *Vedut’ho la lucente stella diana*, oppure ancora al v. 3

¹¹ *Falsetto*, «Movimenti», in OS.

¹² CATALDI-D’AMELY 2016, p. 19.

di *Io voglio del ver la mia donna laudare*: “più che stella diana splende e pare”, in cui però si allude alla lucente stella del mattino, Lucifero.

Esterina è successivamente rappresentata come “leggiadra” (v. 23) mentre si distende “sullo scoglio lucente di sale” (vv. 23-24), ed è gaia (cfr. “gaiezza” v. 38), un aggettivo che riconduce a Cavalcanti, *Fresca rosa novella*: “per prata e per riviera / gaiamente cantando” (vv. 3-4). Mentre però la donna di Cavalcanti, come quella di Dante, è rappresentata come un’ “Angelica sembranza” (v. 19), Esterina è “equorea creatura” (v. 33), ninfa acquatica in quanto nuotatrice ed amante del mare, suo “divino amico” (v. 49), pronto ad “afferrarla” nello slancio panico del tuffo. Ancora, a differenza della donna-angelo, distinta dal suo volto “color di perle” (*Donne ch’avete*, v. 47), Esterina ricorda la “lucertola” (v. 26) che al sole brucia “le membra” (v. 25), è “adusta più che mai” (v. 9), scottata dal sole.

Montale nel descrivere Esterina si distacca dunque fortemente dalla tradizione, per sottolineare la distanza che separa lui e i suoi amici da lei: “Ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra” (vv. 50-51).

2.3 La “Crisalide” Paola Nicoli

I biografi testimoniano come il periodo tra il 1920 e il 1924 sia stato molto intenso per l’autore sotto il profilo sentimentale. Se nel 1919 si testimoniano i primi incontri con Anna degli Uberti, è dal 1923-1924 che si registra l’amicizia con Bianca Clerici Messina e la frequentazione con Paola Nicoli. Il vero cognome di Paola era Bonacina e all’anagrafe il nome attribuitole era quello di Sofia Domenica. Si sposa con l’architetto Giacomo Nicoli, dal quale prenderà poi il cognome¹³. Già il biografo Nascimbeni la indica come dedicataria delle prime poesie degli *Ossi* e, a tal proposito, Montale afferma: “Il tu di *Casa sul Mare* e di *Crisalide* è indirizzato a una donna splendida: era stata attrice e tutti quelli che l’avvicinavano se ne innamoravano. Era sposata con un uomo debole, indifeso: andarono in Sudamerica. Da allora non ho più sentito nulla di lei”¹⁴. Dalla dichiarazione emerge, oltre al fatto reale, lo splendore della donna, la quale esercitava sugli uomini che l’avvicinavano un’irresistibile attrazione.

Il volto di Paola che affiora dai testi montaliani prende il carattere di *topos* letterario della bellezza femminile che è in preda dell’incompiutezza e dell’irrequietudine. Il 1924 è un anno dedicato interamente alla delineazione della sua figura nella raccolta del giovane Montale. Come afferma De Caro, con l’ingresso di questa nuova figura, si esprime in poesia

¹³ DE CARO 2007, pp. 135-136.

¹⁴ BALDISSONE 2014, p. 39. Inoltre cfr. NASCIMBENI 1986, p. 57.

la prima “narrazione per allusione”¹⁵. A Paola sono indirizzati *In limine*, *Tentava la vostra mano la tastiera*, *Ciò che di me sapeste* e la trilogia che concludeva la prima edizione degli *Ossi*: *Crisalide*, *Marezzo* e *Casa sul mare*.

Poiché costituisce la figura femminile che appare dominante nell’*editio princeps*, si prenderà in considerazione per prima nell’elaborato, anche se, stando alle vicende avvenute durante l’esistenza del poeta, la Nicoli succede, in ordine cronologico, ad Anna.

La poesia incipitaria, *In limine*, è programmatica, in quanto racchiude le tematiche dell’intera raccolta. Come è noto, al centro della poetica montaliana vi è la consapevolezza profonda di una disarmonia totale tra l’uomo e la realtà. Un muro invalicabile divide dalla vita vera e la conseguenza di tale situazione si riflette nel “male di vivere”, nell’indifferenza e nella passività con cui il soggetto trascorre l’esistenza. In questa situazione, la donna diviene interlocutrice privilegiata, come lo è stata anche in Dante.

Infatti l’autore novecentesco indirizza spesso i componimenti ad un “tu” femminile, che rappresenta il riflesso della sua condizione esistenziale la quale, però, viene fronteggiata dalla destinataria che, al contrario del poeta, riesce a reagire.

Non è un caso invero che il titolo precedente del componimento fosse *La libertà*: “Un rovello è di qua dall’erto muro / Se procedi t’imbatti / tu forse nel fantasma che ti salva: / si compongono qui le storie, gli atti / scancellati pel giuoco del futuro”¹⁶. I versi sono dedicati ad una donna a cui è permessa la salvezza, ma che non può concederla all’io poetico, situazione che si oppone completamente a ciò che accade nella tradizione lirica precedente, con Beatrice o Laura e le altre muse. Paola non è la donna che come “la gentilissima” discende dalle sfere celesti mossa da Amore al fine di mostrare la retta via all’autore smarrito, anzi, il rapporto viene qui ribaltato: nella giovane, Montale vede rispecchiata la propria indecisione e la fragilità psicologica. Ella è una donna alla pari di lui, ma alla quale è riservata, forse, una speranza di salvezza preclusa al poeta.

In questo testo è l’io che prega per la donna, non viceversa, sapendo che lei potrà sottrarsi a tale situazione il tormento per lui sarà meno aspro: “Va, per te l’ho pregato, - ora la sete / mi sarà lieve, meno acre la ruggine...” (vv. 17-18).

Mentre Paola può vivere con pienezza e gioia la primavera che rinasce, attestata dall’arrivo del vento che “rimena l’ondata della vita” (v. 2), il protagonista è destinato a vedere se stesso vivere, relegato nell’*hortus conclusus* del letterato, come spesso si presenta la sua condizione nella maggior parte dei componimenti risalenti alla prima stagione poetica.

¹⁵ DE CARO 2007, p. 137.

¹⁶ *In limine*, in OS, vv. 10-14.

Il cosiddetto “Stilnovismo” montaliano qui si riferisce ad una donna come strumento di “salute”, allo stesso modo delle donne della *Vn.*, ma lei non dispensa questa a tutti gli uomini che la incontrano per via, anzi, la cerca per se stessa. La divaricazione dei due destini è esplicitata nella strofa finale: lo scopo di ciascuna esistenza è quello di fuggire dalla “rete” che “stringe”. La prima musa che si incontra nella raccolta d’esordio è perciò figura presente, non assente né lontana, ma vicina al poeta e specchio dell’indecisione e fragilità psicologica di quest’ultimo¹⁷.

Nel componimento *Tentava la vostra mano la tastiera* invece, appartenente alla sezione omonima *Ossi di seppia* e datato 18 giugno 1924, si individuano i segnali che fanno sbocciare l’amore tra il poeta e l’attrice.

“Donna Paola Nicoli” è rappresentata al pianoforte in un momento di difficoltà, a cui la natura circostante prende parte con garbo ironico, eppure tale evento unisce intensamente i due protagonisti, poiché entrambi partecipano alla disarmonia del reale.

“L’ignoranza” dell’esecutrice, definita “dolce” (v. 12), suggella la natura affettuosa e galante del componimento, condivisa dal poeta e assunta come chiave di un’intesa empatica profonda. La lirica appare in parte costruita, come afferma Bruno Porcelli¹⁸, con materiali lessicali appartenenti al canto di Paolo e Francesca. Al “Noi leggevamo” (*If.*, V, v. 127), a “li occhi ci sospinse” (*ivi*, v. 130), ai “dolci pensier” (*ivi*, v. 113) e “dolci sospiri” (*ivi*, v. 118), al “nostro amor”, corrispondono i “vostri occhi leggevano” (*Tentava la vostra mano la tastiera*, v. 2), “la dolce ignoranza” (v. 12), il “nostra” che media tra mia e vostra del verso finale: “ed era mia, era *nostra*, la vostra dolce ignoranza” (v. 12)¹⁹.

La “dolce ignoranza” montaliana potrebbe rimandare all’incapacità di comprendere i segni musicali, ma anche di far chiarezza in se stessi, accomunando ancora una volta il destino tra i due innamorati, come suggerisce l’ipotesto dantesco. La lirica rappresenta la narrazione dell’evento amoroso visto come “Foco d’amore” (cfr. *Al cor gentil rempaira sempre amore*, v. 11), sentimento carnale, passionale, non ancora rappresentato come esperienza che eleva l’innamorato a Dio, ma al contrario impulso peccaminoso.

Inoltre i richiami alla tradizione sono ravvisabili anche nella trilogia dedicata alla Nicoli: *Crisalide*, *Marezzo* e *Casa sul Mare*. Già nel primo componimento Montale si rivolge a questa donna con il *senhal* “Crisalide”, per indicare un essere non ancora completo, bloccato all’interno di una metamorfosi destinata a non concludersi. Questo stato di “inazione” fa sì che l’ispiratrice possa essere considerata compagna di sventure del poeta, anziché sua guida.

¹⁷ CATALDI-D’AMELY 2016, p. 5.

¹⁸ PORCELLI 2005, pp. 166-181. Nel caso del componimento analizzato, cfr. p. 181.

¹⁹ *Ibidem*.

Lo pseudonimo compare per ben tre volte nella stessa poesia: nel titolo, nella sesta lassa del componimento e ai vv. 47-48 della prima redazione: “forse non sorgerà dalla Crisalide / la creatura del volo”. Nell’*incipit* viene narrato il ritorno della primavera e, di conseguenza, si ritrae il *locus amoenus* che questa comporta: le nuove fronde, i frutti che nascono dagli alberi, l’orto non più rovente e arso, il colore giallo tenue che caratterizza l’atmosfera di rinascita. La donna in questo contesto è in armonia con il creato, è in piena luce - segnale del legame tra tale testo e quello proemiale della raccolta, coevo e con uguale destinataria - ed il poeta la osserva dall’ombra: “Per me che vi contemplo da quest’ombra, / altro cespo riverdica, e voi siete” (vv. 8-9) indicando, con l’utilizzo del pronome personale di seconda persona plurale, proprio donna Paola. Ogni cosa che accade provoca in lei “sbigottimento” (v. 11), stupore e meraviglia, anche se talvolta “una risacca di memorie giunge” (v. 15) per brevi attimi a turbarle la mente. Un “grido” (v. 17) però la richiama alla realtà presente, distogliendola dai ricordi che l’hanno assalita. Il poeta sogna di avere un’opportunità d’incontro con la bellissima e dall’ombra anche lui si protende verso il sole per aspettare codesto prodigioso avvenimento. Nella terza strofa si rende esplicita la dichiarazione d’amore dell’autore:

La mia ricchezza è questo sbattimento
che vi trapassa e il viso
in alto vi rivolge; questo lento
giro d’occhi che ormai sanno vedere²⁰.

Lo “sbattimento” (v. 29) altro non è che il turbamento delle emozioni provocato dai ricordi. L’insistenza sul motivo dello sguardo potrebbe alludere come sostrato tematico proprio allo Stilnovo nell’insolita dinamica degli occhi della donna che guardano il poeta e poi verso l’alto, segno di meditazione pensosa.

Ma qui l’atto d’amore non basta a salvare i due amanti, poiché anche Crisalide è risucchiata dal “limbo squallido / delle monche esistenze” (vv. 37-38), espressione che allude sia al destino di sospensione e indecisione, che alla mancata realizzazione esistenziale. Anche la sua rinascita, dunque, diviene “prodigio fallito” (v. 40). L’amore non ha possibilità di realizzazione e quindi non può salvare, condannando per sempre i due amanti. Ed ecco che diviene chiara la polarità dannazione/salvezza: la prima come certezza, la seconda illusione. Da un lato si trova la “tortura senza nome che ci volve” (v. 59), dall’altro la “barca di salvezza” (v. 54) la quale consiste in una possibile via di fuga.

La differenza più rilevante dalla tradizione antica è che in Montale non si registra la nascita dell’amore né avviene il prodigio, nonostante si trovino tutte le possibilità perché esso

²⁰ *Crisalide*, in OS, vv. 29-32.

si verifichi. Il richiamo dantesco si registra nei termini “barca” e “limbo” che, lungi da essere recuperi linguistico-lessicali, esprimono una condizione che già Dante aveva presentato: l’immagine della “barca” (v. 54) diviene *topos* che esprime l’idea di viaggio sia verso la dannazione che verso la redenzione, mentre il “limbo” (v. 37) è la condizione del mezzo-vivo, senza capacità di realizzazione personale²¹.

La “barca di salvezza” è trainata da un nocchiero che illumina la strada e potrebbe permettere il compiersi del prodigio sempre atteso. L’idea di un possibile varco però crolla, lasciando il posto alla considerazione della vita come tortura: “non vedremo sorgere per via / la libertà, il miracolo, / il fatto che non era necessario” (vv. 65-67). Non vi è nessuna scialuppa di salvataggio e il silenzio imprigiona i due nella catena spazio-temporale, tanto da ammutolire il poeta, il quale vorrebbe lasciare alla donna un dono: si dice disposto a scontare la “gioia” di lei con la sua “condanna”, sancendo un altruistico atto d’amore che possa riaprire gli orizzonti della felicità umana e l’ipotesi di una grazia religiosa di possibile influenza cristiana.

Si potrebbe scorgere in questo gesto il motivo cristiano dell’amore disinteressato al quale Dante aveva dato avvio nella *Vn.*, con la canzone *Donne ch’avete intelletto d’amore*: come il poeta trecentesco loda l’amata non aspettandosi nulla in cambio, così Montale vorrebbe vedere la donna felice solo per il piacere che questo gesto comporta in lui. Si tratta dunque di una riproposizione del tema del destino umano in chiave escatologica (salvezza/condanna) ma in un contesto novecentesco quasi totalmente laico²².

Anche il componimento successivo, *Marezzo*, presenta l’impiego di un termine dantesco proveniente dalla *Commedia*. Il riferimento si attesta al v. 3, nel momento in cui si oppone la grotta, simbolo della difficoltà appena vissuta dai protagonisti, alla “rancia”, vocabolo presente sia in *If.*, XXIII, v. 100, che in *Pg.*, II, v. 9. In particolare, in quest’ultimo, viene utilizzato in una similitudine per descrivere il sorgere dell’aurora, personificata in una bella donna: “sì che le bianche e le vermiglie guance, / là dov’ i’ era, de la bella Aurora / per troppa etate divenivan rance”²³.

In questo momento panico, il poeta invita la donna a non pensare a nulla che la possa turbare, ma solamente a godere dell’evento che si sta compiendo. Anche in questo caso la situazione è descritta con frammentari richiami alla lirica amorosa, storpiati nella realtà che accomuna i destini obbligati a vivere la vita da estranei: la forte luce del sole che qui indica la calura estiva, l’invito del poeta a guardare il mondo attraverso la lente dell’acqua che sforma

²¹ GENCO 2003, p. 82.

²² BLASUCCI 2010, p. 148.

²³ *Pg.*, II, vv.7-9.

tutti gli oggetti che in essa si specchiano, gli “sciami e svoli” (v. 21) degli insetti e degli uccelli che coronano l’ala del loro amore.

I temi della barca e dell’incanto possono rinviare al sonetto di Dante *Guido, i’ vorrei che tu e Lapo ed io*, in cui il poeta scrive un elenco di cose o spettacoli piacevoli che augura a se stesso e ai destinatari del testo²⁴: “Guido, i’ vorrei che tu e Lapo ed io / fossimo presi per incantamento / e messi in un vasel ch’ad ogni vento / per mare andasse al voler vostro e mio”²⁵. Dante si augura di essere rapito da questa virtù magica al fine di vivere un’esperienza al di fuori del tempo e dello spazio ed essere inserito in una barca di salvezza insieme agli amici con le rispettive amanti. Ugualmente nella gita in barca di Montale e la Nicoli si suggerisce la possibilità di vivere un momento panico, una magia, “un incanto” (v. 60), in cui gli amanti possano intendersi al di fuori della catena delle necessità, anche se infine tale magia finisce. E poco a poco tutto si fa “più ruvido” (v. 25) e il miracolo anche questa volta non avviene, “l’incanto” (v. 60) è destinato a interrompersi.

Al cospetto dell’abbagliante luce i due percepiscono la loro debolezza e relatività in confronto all’evento naturale e così, davanti all’irradiazione solare, bruciano i loro volti e i loro destini. È possibile che, con tale passo, Montale richiami alla mente la connotazione del paesaggio infernale, qui arso e bruciato dal sole, ed espliciti tale concetto nel rapporto che intercorre tra i due innamorati. Sarà il canto delle “spigolatrici” (v. 47) a richiamare gli amanti alla realtà. È giunta perciò la fine del momento miracoloso, in quanto la barca ha smesso di oscillare e la fanciulla è gravata dal peso della propria esistenza, “l’incanto è sospeso” (v. 60).

La strofa finale è sorretta da due intenzioni parallele e contraddittorie: da una parte si invita la donna a resistere alla fine dell’incanto, dall’altra si assiste ad un naufragio che diviene presagio di morte²⁶:

Ah qui restiamo, non siamo diversi.
Immobili così. Nessuno ascolta
la nostra voce più. Così sommersi
in un gorgo d’azzurro che s’infolta²⁷.

La metafora del “gorgo” unita al verbo “sommersi” rimanda all’affondamento nel mare, da cui traspare l’idea del naufragio esistenziale a cui sono destinate le due anime.

Casa sul Mare chiude il trittico dedicato a Paola Nicoli. È stato composto nel 1924 e al tempo concludeva l’ultima sezione intitolata «Meriggi». Risulta esemplare poiché circolarmente si connette al primo, *In limine*, e inoltre costituirà nelle edizioni seguenti il

²⁴ GIUNTA 2018, p. 89.

²⁵ DANTE *Rime*, n. 8, vv. 1-4.

²⁶ CATALDI-D’AMELY 2016, p. 229.

²⁷ *Marezzo*, in OS, vv. 61-64.

passaggio alla triade conclusiva rivolta ad Annetta, caratterizzata dai componimenti *I morti*, *Delta* e *Incontro*. Il ritorno da parte del poeta nella casa d'infanzia - quella di Monterosso - è carico di valenze metaforiche e si identifica col viaggio stesso della vita, privo di risultati e di senso, come spiega Blasucci, dimostrando i vari livelli figurali del testo²⁸. La condivisione del negativo esistenziale da parte dei due amanti mostra il fallimento del destino di Montale, ma apre una via di scampo per la donna, la quale "s'infinita" (v. 22) salpando "già forse per l'eterno" (v. 37). Come afferma ancora Blasucci, il "viaggio" indicato nell'attacco "Il viaggio finisce qui" (v. 1), si pone come l'itinerario della vita ed è un evidente richiamo all'esperienza oltremontana compiuta da Dante nella *Commedia*. Nella prima strofa i segni della realtà fisica trasmettono una ripetizione continua ed incessante, priva di sbocchi: "i minuti sono eguali e fissi / come i giri di ruota della pompa" (v. 5). Il motivo della fine del viaggio viene poi ripreso nella seconda lassa, dove è trasposto su un piano fisico-geografico: "Il viaggio finisce a questa spiaggia" (v. 8). Ad esso segue la descrizione del paesaggio marino in bonaccia nell'ora meridiana:

Il viaggio finisce a questa spiaggia
che tentano gli assidui e lenti flussi.
Nulla disvela se non pigri fumi
la marina che tramano di conche
i soffi leni: ed è raro che appaia
nella bonaccia muta
tra l'isole dell'aria migrabonde
la Corsica dorsuta o la Capraia²⁹.

Nella strofa più lunga, invece, si esplicita il discorso esistenziale avviato in *incipit* del componimento. Il "tu" femminile è solidale col destino negativo del poeta, anche se egli non rinuncia al pensiero di una sorte più rosea per lei: "Penso che per i più non sia salvezza, / ma taluno sovverta ogni disegno, / passi il varco, qual volle si ritrovi" (vv. 24-25). In nome di questa possibilità l'autore compie il gesto d'offerta personale nei confronti di Crisalide: "Vorrei prima di cedere segnarti / codesta via di fuga" (vv. 27-28). La maggior parte degli uomini è indirizzata alla dannazione, tuttavia chi si impegna può superare i confini del tempo e accedere ad una differente dimensione. La neo-coniazione del verbo "s'infinita" (v. 22) è un *hapax* ricostruito su "s'eterna", prelievo di *If.*, XV, v. 85. Anche in questo luogo, come in *Crisalide*, si registra la riproposizione in chiave escatologica della salvezza/condanna in un contesto laico. È proprio in questo aspetto che la visione montaliana riprende la *Commedia*. Ciò non toglie, tuttavia, che la prima ispiratrice assuma alcuni tratti presenti nelle gentili

²⁸ BLASUCCI 2010, p. 138.

²⁹ *Casa sul mare*, in «Meriggi e Ombre», OS, vv. 8-15.

donne stilnoviste, nonostante essi siano completamente stravolti. Dai passi fin qui analizzati si può asserire che i riferimenti al Dolce Stil Novo sono pochi, ma comunque presenti.

Si riscontra un maggior numero di prestiti linguistici danteschi derivanti dall'*Inferno* utilizzati nelle poesie dedicate a Paola Nicoli. Gli unici tratti che questa donna riprende dalla tradizione lirica amorosa sono la bellezza, il fascino ed il sentimento d'amore ancora di carattere profano, non elevato o spiritualizzato. È una donna a cui è concessa la possibilità di salvezza che però non dona all'innamorato. Viene rappresentata come figura reale, umana, presente e non assume alcuna valenza allegorica.

2.4 “Un riso di belladonna fiorita”: Anna degli Uberti

Paolo De Caro, il più importante studioso delle ispiratrici montaliane, identifica proprio il 1926 quale anno poetico più produttivo per il poeta genovese ma, allo stesso tempo, contrassegnato da una profonda crisi esistenziale a causa dell'amore non corrisposto di Anna degli Uberti. Il 1926 dunque è un anno di svolta per la poesia di Montale, in quanto si registra la massima “invenzione di ricordo”³⁰, in cui si assiste alla trasformazione della sostanza biografica con il modello letterario. Anna rappresenta il ricordo delle estati trascorse a Monterosso che lo scrittore calcifica in un mito. Da questo momento in poi si afferma una progressiva separazione tra il dato biografico e l'artificio letterario, con un conseguente innalzamento creativo³¹. Nasce così in poesia il personaggio di Arletta, figura memoriale, che continua a vivere nella mente e nel cuore dell'innamorato, rappresentata come irraggiungibile, assente, lontana perché inserita in una dimensione differente.

Prima di analizzare la complessità e l'importanza che tale figura assume nell'esperienza poetica montaliana, risulta però fondamentale definire la vicenda biografica della donna reale che ha ispirato il personaggio poetico e la sua relazione con Eugenio.

De Caro nell'articolo *Tracce di Anna*³² e, più in particolare, in un capitolo interamente a lei dedicato del libro *Invenzioni di ricordi*, ricostruisce con esattezza il suo vissuto: nata a Napoli il 24 luglio 1904, era figlia primogenita dell'ufficiale di Marina Guglielmo degli Uberti e della livornese Margerita (Rita) Uzielli³³.

La fanciulla aveva conosciuto Montale nelle estati passate a Monterosso, dal 1919 al 1923, in cui la sua famiglia soleva trascorrere tale periodo a villa “della Vecchiona”, posta accanto a quella “delle due palme” e di proprietà dello zio del poeta. Ragazza dall'aspetto fragile e gentile, permetteva a Montale di vedere riflessi in lei entità e aspetti di lui stesso,

³⁰ DE CARO 2007, p. 47.

³¹ *Ivi*, p. 49.

³² Cfr. DE CARO 2005, pp. 69-92.

³³ DE CARO 2007, pp. 21-22.

espressione di pulsioni o propensioni non esplicitabili direttamente, poiché negate inconsciamente o non abbastanza sostenute consciamente³⁴.

A quindici anni lei presentava: “il viso tondo, luminescenti occhi verdi, i capelli castani mossi e traversati da riflessi di rame, il corpo sottile e un po’ goffo, quasi le creasse impaccio”³⁵. Anna era una bella donna ma solitaria, cercava i luoghi poco frequentati per leggere o sognare ad occhi aperti, molto silenziosa e parlava di rado, ma dal suo sguardo trapelava un turbamento, che sembrava profetizzare il destino che le sarà dato in poesia.

Annetta è come Eugenio e, dal 1926 in avanti, come Bettarini aveva dichiarato, insieme costituivano una “coppia romanzesca”, espressione del *typus melancholicus*, nella quale il giovane vedeva incarnati insieme la marmorea indifferenza, il male di vivere, ma anche il prodigio dell’esistenza³⁶. Affido allo studioso montaliano le parole che circoscrivono meravigliosamente questa ispiratrice:

Anna fu insomma una donna di intelligenza penetrante, di non comune cultura, di aspetto piacente e di fine sentire; i suoi interessi spaziavano dalla letteratura all’arte, e, grazie ad una sua naturale predisposizione, seppe esprimersi correntemente nelle due lingue veicolari europee ed ebbe conoscenza del tedesco; ma il suo essere fu incrinato da un arcigno disagio interiore³⁷.

Ed è proprio questa naturale predisposizione d’animo coniugata ad interessi comuni e al suo “aspetto piacente” che attrae il giovane poeta. Montale rimane incantato dalla sua bellezza matronale e dal comportamento, inquieto e malinconico che la caratterizzava.

I due si erano conosciuti nell’estate del 1919 ma è il 1920 l’anno di avvio del colloquio amoroso e che libera la fontana poetica di Eugenio. Se al 1922 si registra il periodo di massimo accordo sentimentale è però dal 1923 che si assiste ad una “biforcazione dei due destini” perché l’amore non ricambiato o addirittura rifiutato da Anna apre una grande “ferita” in Montale che in poetica corrisponde all’inizio di una fase critica di nostalgica rievocazione³⁸. Da quell’anno inoltre la famiglia della ragazza non tornò più alle Cinque Terre ma si trasferì a Riccione, nel litorale Adriatico.

La *fictio* letteraria di considerare Arletta morta (Anna degli Uberti morirà successivamente, nel 1959) è funzionale per utilizzare il suo ricordo nell’evoluzione del pensiero poetico e per innalzare l’io lirico verso la comprensione di una dimensione ultraterrena. Dopo le estati trascorse a Monterosso, infatti, i due ragazzi non si frequenteranno

³⁴ CASADEI 2008, p. 38.

³⁵ DE CARO 2007, p. 24.

³⁶ *Ivi*, p. 27.

³⁷ *Ivi*, p. 26.

³⁸ Cfr. *ivi*, pp. 34-40.

più, le loro strade si divideranno, pertanto nella mente di Eugenio la fanciulla sarà considerata per sempre “morta”. In questo modo, Montale rivela la capacità di proiettare su tutte le sue interlocutrici le tematiche che urgono nella sua poesia, creando indimenticabili donne-emblema: Aretusa è testimonianza di una figura del passato, della memoria, della perdita; costituisce una presenza latente ma incancellabile lungo tutte le raccolte poetiche e segna alcuni dei componimenti più alti, quali *Incontro* negli *Ossi* e *La casa dei doganieri* nelle *Occasioni*.³⁹ La significatività della donna passa perciò attraverso la sua assenza, come avviene per le grandi figure della poesia d’amore italiana, Beatrice, Laura, Silvia e Nerina.

Questa è rappresentata come la Beatrice dantesca poiché è figura irraggiungibile, lontana, assente, anche se perennemente presente nel “libro de la [...] memoria” (*Vn.*, 1. 1) del poeta. Tuttavia, questa non subisce ancora l’evoluzione celeste che contrassegnerà la futura Clizia, ma rimane figura bloccata in una dimensione diversa, “acquatica” spesso, perché raffigurata come “sommersa” (cfr. *Incontro*, v. 46).

De Caro conferma che la costruzione del mito di Anna che diviene Arletta comincia a libro pubblicato, successivamente al 1925 e, precisamente, dopo che Montale, inviando una copia del suo primo libro alla madre della fanciulla, non riceve alcun riscontro.

Il poeta interpreta quindi il gesto come un ulteriore rifiuto da parte della ragazza che non vedrà più se non in occasioni ufficiali (il matrimonio tra gli amici d’infanzia Gino De Andreis e Bebe Orsini). La storia della fanciulla che muore prematuramente, in analogia con la Silvia leopardiana e con la Beatrice dantesca si fonda quindi su un’esigenza creativa di narrazione interna al personaggio poetico⁴⁰. Perciò dal 1926 la figura muliebre diviene la vera protagonista dei componimenti successivamente aggiunti a partire dalla seconda edizione del 1928 e ovviamente de *La casa dei doganieri e altri versi*, pubblicata nel 1932, *plaque* che confluirà interamente nella seconda opera.

La figura di Anna degli Uberti, non ancora morta ma pur sempre legata al ricordo e alle Cinque Terre, entra in due componimenti degli *Ossi* che apportano rispettivamente la data 1923 e 1924 e che fungono perciò da anticipatori dell’ingresso di tale personaggio.

In *Vasca*, datata 4 ottobre 1923, si intravede il volto della ragazza riflesso nell’acqua della fontana che era realmente presente nella *Casa delle due palme*: “passò sul tremulo vetro / un riso di belladonna fiorita” (vv. 1-2). La “belladonna” è polisemico, in quanto indica sia un arbusto con foglie grandi e bacche nero-violacee, utilizzate in passato per preparare cosmetici, ma attraverso la metafora del “riso” evoca anche una misteriosa figura femminile⁴¹,

³⁹ Cfr. CATALDI-D’AMELY 2016, p. CXV.

⁴⁰ DE CARO 2007, p. 46.

⁴¹ CATALDI-D’AMELY 2016, pp. 181-182.

qui non menzionata ma che potrebbe essere proprio Annetta. La parola “belladonna” quindi può essere letto anche come un sintagma di nome più aggettivo: “bella donna”, molto attestato nella tradizione lirica amorosa, in particolare stilnovista. Infatti le espressioni: “bella donna”, “donna gentile” “donna gloriosa” godono di moltissime attestazioni soprattutto in Dante. Inoltre “Bella donna” è definita anche la “donna pietra” nelle *Rime* e Matelda al v. 43 del canto XXVIII, del *Purgatorio*.

L’ispiratrice è presente anche nell’ “osso” *Il canneto rispunta i suoi cimelli...*, risalente probabilmente al 1924 e precedente, dunque, ai componimenti del 1926.

Nella lirica Montale ricrea un clima di attesa durante un’estate afosa, in cui è in procinto di formarsi una tromba d’aria, segno di un possibile ritorno della presenza della donna, che provoca nell’animo attesa e inquietudine, anche se infine questa si sfalda.

Costruita interamente su materiali dannunziani e pascoliani, la poesia assume anche testualmente degli echi danteschi, come il verbo “ragna” (v. 2) in rima con “stagna” (v. 4) il quale indica il formarsi di una sottile trama di nuvole simile ad una ragnatela⁴². Il vocabolo è presente con lo stesso significato nelle *Rime* dantesche: “Amor, che sue ragne / ritira in alto pel vento che poggia, / non m’abbandona, si è bella donna / questa crudel che m’è data per donna”⁴³, riferendosi ai tranelli del dio Amore, tesi per catturare gli amanti.

La canzone dantesca fa parte del gruppo delle cosiddette “petrose” in quanto riferite ad una donna insolitamente crudele nei confronti dell’amante, la quale non ricambia l’amore e anzi lo ripudia. Curioso è notare la presenza del sintagma “bella donna” (v. 25) appena analizzato nel componimento precedente e indicante appunto la figura femminile. Non si può accertare che l’autore novecentesco avesse presente la canzone dantesca, ma le situazioni sembrano quasi ripresentarsi sia in Dante che in Montale. Come “donna pietra” non ricambia il sentimento dell’innamorato, neppure Anna lo fa e il dato biografico ci conferma che il poeta viene da lei respinto più volte. Forse la “ferita” che il poeta genovese tende spesso a celare nei componimenti, attraverso riferimenti indiretti con il predecessore può qui riemergere.

Nel 1924 infatti non si assiste ancora all’inserimento del personaggio poetico morto prematuramente, ma all’altezza dell’introduzione di questo in poesia la biforcazione dei due destini di Eugenio e la fanciulla si può dire già compiuta.

Da questo momento in poi Anna si manifesta quindi attraverso apparizioni, in linea con la donna del Dolce Stile. Le sue manifestazioni però si traducono in fenomeni naturali, come il formarsi della tromba d’aria in questo caso. L’ora in cui l’avvento si compie è quella consueta montaliana, il meriggio afoso, confermata dai primi due versi della seconda lassa

⁴² Paolo Zublena in MARINI-SCAFFAI 2019, pp. 175-176.

⁴³ *Io son venuto al punto della rota* in DANTE *Rime*, n. 40, vv. 23-26.

“Sale un’ora d’attesa in cielo, vacua / dal mare che s’ingrigia”, in cui il verbo “sale” (v. 5) indica sia il moto del sole ma anche la formazione dell’evento soprannaturale. È la terza lassa a contenere però, a livello contenutistico, i riferimenti più vicini alla tradizione: “Assente, come manchi in questa plaga / che ti presente e senza te consuma: / sei lontana e però tutto divaga / dal suo solco, dirupa, spare in bruma”⁴⁴. Particolarmente significativa risulta essere la rima interna “Assente” (v. 9) - “presente” (v. 10) che connota la *presentia-absentia* del fantasma, resa fonicamente concreta dall’insistenza allitterante della vocale scura “u” negli ultimi tre versi: “consuma, bruma, dirupa”. Il nome dell’interlocutrice rimane occultato, ma il sesso femminile è rivelato al v. 11 “sei lontana”, perché appunto sprofondata nel ricordo. Anche il termine “plaga”, che indica un luogo circoscritto, è presumibilmente attestazione dantesca, in particolar modo presente in *Pd.*, XXXI, v. 31, ma anche in *Pd.*, XXIII, v. 11.

Anche se lontana il poeta avverte il suo arrivo imminente, ma costei scompare rapidamente e si dissolve in nebbia. La donna è connotata attraverso una presenza misteriosa ed ineffabile; la tensione del poeta verso un’alternativa al male di vivere porta il recupero memoriale a sfuggire e la giovane rimane incorporea e inafferrabile.

Se nell’*editio princeps* il prestito dantesco era più a livello linguistico-lessicale, a partire dall’edizione 1928 invece insieme a questo coesiste una ripresa tematica dell’antico modello, in particolar modo visibile attraverso l’inserimento delle “ombre”, ovvero delle anime oltramondane e di conseguenza, con il tema della morte prematura della ragazza.

L’inserimento della nuova figura intellettuale, appartenente all’oltre-vita perché morta, si registra già dal primo componimento della sezione «Altri Versi», *Vento e bandiere*.

In questo testo si mettono a confronto il ripetersi di attimi naturali sempre uguali e il tempo che non consente, invece, il ritorno di quei pochi istanti significativi. La mente è pervasa dal ricordo della donna nel passato e questo si ripercuote nel momento presente, diverso a causa dell’assenza di lei. La triste chiusura sussiste nell’amara consolazione che esiste solo l’attimo presente, caratterizzato dai preparativi degli uomini in procinto di dare inizio ad una festa nel paese attiguo. Il ricordo della fanciulla pervade la mente del poeta mentre guarda il mare, caratteristico paesaggio monterossino. Si evoca così l’aspetto fisico di Anna, mai definito esattamente, ad eccezione dei capelli e della veste:

La folata che alzò l’amaro aroma
del mare alle spirali delle valli,
e t’investì, ti scompigliò la chioma
groviglio breve contro il cielo pallido⁴⁵

⁴⁴ *Il canneto rispunta i suoi cimelli...* «Ossi di seppia» in OS, vv. 9-12.

⁴⁵ *Vento e bandiere*, «Altri versi» in OS, vv. 1-4.

I suoi capelli ricci, “groviglio breve” (v. 4) sono arruffati dal vento, segno della sua presenza anche nell’assenza fisica di lei, nel momento in cui il poeta ricorda. Viene poi descritto il suo abito che il vento faceva aderire sul suo corpo, modellandone l’immagine: “La raffica che t’incollò la veste / e ti modulò rapida a sua immagine” (vv. 5-6) come un tutt’uno con gli elementi naturali circostanti ed in armonia con questi. Il passo, di rara sensualità in Montale, lascia presagire un indumento leggero e bianco che ben si collega al “nobilissimo” e “umile” colore della giovanissima Beatrice dantesca. Nel secondo incontro tra i giovani invero la “gentilissima” apparve a Dante “vestita di colore bianchissimo” (*Vn.*, 1. 12) simbolo di purezza e pudicizia, virtù appartenenti alla sua giovane età. Da fonti e fotografie di De Caro si documenta la predilezione per questo colore anche da parte di Anna. Entrambe ragazze giovani dunque, si presentano concettualmente come figure evanescenti, fisicamente quasi inconsistenti, dei veri e propri miraggi: Annetta a questa altezza è ricordata come presenza viva, interiore e memoriale, ancora dotata di una certa fisionomia e consistenza.

L’evento assume la caratteristica della “visione”.

La “folata” di vento tornata in quel momento senza la presenza della donna rappresenta, in questo luogo, una manifestazione naturale di lei stessa che emerge mediante il ricordo, ma anche il trascorrere del tempo, che “non mai due volte configura / il tempo i grani” (vv. 13-14). In accordo con De Caro si afferma dunque la plasticità dell’immagine derivante da tale componimento che richiama, in particolare nella seconda quartina, l’icona della statua, spesso utilizzata in Montale per rappresentare la ragazza⁴⁶. Dalla lirica emergono dunque l’aspetto e l’atteggiamento della giovane donna. Lo scrittore novecentesco la presenta con la chioma scompigliata, la veste incollata al vento, “riversa sull’amaca” (v. 11), nei suoi “voli senz’ali” (v. 12). In questa espressione ossimorica Cataldi vede raffigurata la natura moderatamente angelica dell’ispiratrice⁴⁷.

Si può asserire dunque che anche questa musa incarna alcuni tratti stilnovistici: la bellezza, la giovinezza ed il prelievo tematico dantesco è palese nel tema della morte prematura. Anna degli Uberti è spesso raffigurata ambigualmente da Montale in quanto può considerarsi una messaggera, portatrice di una verità inconoscibile e lontana, vicina alla vita autentica ma è contraddistinta da una natura bifronte: figura crepuscolare e malinconico-inquieta che talvolta assume tratti sinistri da una parte, ma in origine, ed è il caso di questo componimento, donna giovane e vitale.

In poesia questa bellezza e vitalità saranno rappresentate attraverso un “bagliore”, un “barlume”, molto più debole e lontano dalla luce abbagliante con cui verrà descritta Clizia,

⁴⁶ DE CARO 2007, p. 88.

⁴⁷ CATALDI-D’AMELY 2016, p. 50.

tuttavia si deve dare comunque ad Anna l'importanza spesso tralasciata dalla critica. La prima vera musa di Montale è frutto di un amore non corrisposto, ma sempre sognato e adombrato in molti componimenti poetici, è con lei che si inserisce per la prima volta la possibilità di un "miracolo", di un incontro in una realtà ultraterrena. Se nei primi *ossi* la salvezza era prerogativa del tu, d'ora in poi il "varco" può essere concesso anche all'io lirico. Anna dona una possibilità di contatto con un'altra dimensione e può considerarsi come un avvio al percorso di ascesa "spirituale" e poetica che avverrà successivamente con Clizia.

Intriso di elementi arlettiani (la meridiana, il fuscello, il corso del sole) è anche il componimento successivo, *Fuscello teso dal muro*, che viene accennato nell'elaborato unicamente per il *topos* arlettiano del muro che si illumina nel morente splendore del crepuscolo⁴⁸: "additi i crepuscoli / e alleghi sul tonaco / che imbeve la luce d'accessi / riflessi" (vv. 5-8). La lirica conferma la tesi prima anticipata: la figura di Anna non assume solo tratti oscuri e malinconici ma è anche raffigurata mentre luccica al sole e offre una speranza di salvezza verso una dimensione differente, concretizzata dal "trealberi carico / di ciurma e di preda reclina, / il bordo a uno spiro, e via scivola" (vv. 23-24).

La lirica è oscura e di differenti interpretazioni, si considera qui quella di De Caro, il quale vede adombrata nel testo la tematica della morte della fanciulla. Infatti, il "velo" che risplende al primo sole, che poi diviene "tolda" che "brilla" rappresenta il fantasma di Anna, traslato in un'altra dimensione⁴⁹. Annetta subisce quindi una trasformazione, da forma corporea e concreta, a spirito, "luce radente", angelo che appare in un improvviso passaggio della mente. Lei è per questo figura memoriale, effetto di un amore che "lega con furore", che penetra dagli occhi e colpisce il cuore, luogo nel quale si insedia il simulacro della donna, ripercorrendo a ritroso la tradizione lirica amorosa espressa nel sonetto *Veggio negli occhi della donna mia* di Cavalcanti, in cui l'immagine della donna penetra nella mente e nel cuore del poeta, quest'ultimo luogo in cui viene fissata come "simulacro mentale", riprendendo a sua volta il concetto che ha sede nella canzone *Meravigliosa-mente* del Notaro.

La trasfigurazione dell'immagine della donna, rappresentata dapprima "adorna di gentilezze umane", caratterizzata da un sublime splendore e successivamente spirito avviene anche nella *Vita nova*. La sua morte provoca dolore nell'io lirico ma anche nel *libello* è simbolo di elevazione in cui il protagonista, per un attimo, può comprendere la vera natura di lei e il motivo della sua permanenza nella terra al fine di offrire all'innamorato una via per la salvezza. Il passo montaliano nasconde inoltre un ipotesto del *Purgatorio* II, vv. 1-54: quello di un miracoloso "vasello" guidato da un "celestial nocchiero" e carico della "turba" delle

⁴⁸ DE CARO 2007, p. 90.

⁴⁹ *Ivi*, p. 91.

anime purgande⁵⁰. Quindi si potrebbe trattare della descrizione dell'evento della morte della ragazza nel quale Montale vede "laggiù, / dove la piana si scopre / del mare" un traghetto di salvezza che, muovendosi con un moto di ascesa verso l'alto, percorrendo una scia luminescente si dirige verso un presunto "varco". L'immagine può a tratti ricordare anche il prelievo, da parte degli angeli però, dell'anima di Beatrice immaginata da Dante in *Vn.*, 14. 25 all'interno di una nuvoletta luminosa, in cui i messaggeri celesti a questa attornianti parevano "pioggia di manna" (*Donna pietosa e di novella etate*, v. 58). Secondo tale interpretazione dunque Arletta non è quindi solo un alter-Proserpina che discende agli Inferi e che, seguendo un ritmo naturale, si ripresenta ciclicamente sulla Terra, ma è anche manifestazione incorporea e inafferrabile ridotta a spirito, alla "luce", sole crepuscolare, "nembo di luce" che si esprime attraverso riverberi e accensioni.

La conseguenza tematica verso l'apertura qui anticipata di una possibile via di fuga nell'aldilà, e quindi l'inserimento di un regno oltremondano caratterizzato dall'ipotesto dantesco dell'Anti-purgatorio, si esplicita palesemente nel trittico rivolto ad Anna.

Il tema dei defunti è reso evidente già dal primo componimento, *I morti*. Montale colloca nel consueto paesaggio marino il tormento dei defunti, bloccati in una condizione di non-vita e imprigionati nei ricordi dei vivi. Nella lirica si dichiara come in realtà non si muoia e non si viva mai veramente. La tesi sostenuta dall'autore è che sia i morti che i viventi possiedono ricordi ed entrambe le parti si incontrano nella dimensione della memoria, nel loro più profondo intelletto. Il tema del trapasso è sentito dall'autore, in questa stagione, con paura. La scogliera delle Cinque Terre in questo luogo si colora di tinte cupe e fosche. Il mare rappresenta il confine e l'ostacolo tra le anime dei vivi e dei morti; nella sponda opposta si collocano le anime defunte. Il testo diviene testimonianza del fatto che la figura di Arletta è quasi opposta a quella di Clizia, pur con momenti di alleanza e sovrapposizione che si avranno nelle raccolte successive. In accordo con Lonardi a questa prima ispiratrice si associano gli elementi acqua-terra-crepuscolo, mentre alla futura Clizia quelli opposti di aria-cielo-alba-fuoco⁵¹.

Per Montale a questa altezza il regno oltremondano è rappresentato dal mare e dunque legato ai ricordi di Monterosso, nonché ad Anna. La persistente meditazione sulla morte che il poeta genovese compie nel 1926 si conclude nella rappresentazione di un contesto dantesco infernale e a tratti purgatoriale: le anime confessano che un giorno gettarono nella "ferrigna costa" (v. 4) la loro speranza. L'aggettivo "ferrigna" è di ascendenza dantesca, attestato in *If.*, XVIII, v. 2 ed anche il latinismo "pelago" (v. 5), nel senso proprio di "mare profondo",

⁵⁰ *Ivi*, p. 92.

⁵¹ LONARDI 2003, p. 140.

ritorna in due similitudini della *Commedia*, in *If.*, I, v. 23: “uscito fuor del pelago a la riva” e in *Pd.*, XIX, v. 62: “ben che la proda veggia il fondo, / in pelago nol vede”.

L’atmosfera avernale è ricreata quindi dalla costa color del ferro e dal mare verde torbido, dal buio e dai lamenti dei morti provenienti dagli abissi o dalla riva opposta.

Da questo componimento si comprende che l’anima di Anna non si è elevata verso il cielo, immagine racchiusa in *Fuscello teso dal muro*, ma è affondata in mare. Il suo destino è quello di essere “sommersa” e cancellata. Si porta in tal modo a compimento il mito della morte della fanciulla. La rievocazione dantesca a questo punto è esclusivamente lessicale.

I morti sono caratterizzati dai “mozzi loro voli” (vv. 34-35) in accordo con Anna, precedentemente delineata in vita con i suoi “voli senz’ali” (v. 12, *Vento e bandiere*).

Il verbo “sommangono” (v. 37) inoltre, posto in chiusura e con il significato di “affondare”, è parola chiave che evoca la condizione degli spiriti ed è anch’essa ripresa da Dante in *If.*, XX, v. 3: “sommersi”. La voce si trova anche in *Marezzo* (v. 63) e, con piena intensità semantica, in *Incontro* (v. 46). Con un linguaggio denso e a tratti incomprensibile Montale ci permette di comprendere la concezione del regno oltremondano che matura in questi anni di profonda crisi individuale: l’elemento acquatico rappresenta la morte, gli abissi del mare trattengono i defunti in una “fissità gelida” (v. 27) in cui sono descritti “immobili” e “vaganti”. Il poeta raffigura perciò la dimensione in cui si cerca disperatamente di evocare un ultimo incontro con la fanciulla morta prematuramente.

Prima di soffermarci sul contatto che avviene tra il poeta e la fanciulla però, in ordine di disposizione troviamo *Delta*, importante per un molteplice snodo di significati. Tiziana Arvigo considera la lirica come il momento in cui il ruolo di Anna, quale depositaria di un mistero, diventa caro e terribile agli occhi del poeta “facendo cadere del tutto il velo che ancora lo occulta parzialmente in *Vento e Bandiere*, dove già pure compaiono, inaspettati e crudeli nell’evocazione della ragazza lontana, i suoi «voli senz’ali» che s’incrociano con quelli «mozzi» dei *Morti*”⁵². Il brano costituisce quindi un risvolto concreto di quanto enunciato in quello precedente: i morti, separati dal mondo dei vivi, continuano a ritornare alla mente, a manifestarsi in momenti speciali attraverso intermittenze⁵³.

Il titolo rimanda alla foce di un fiume, correlativo oggettivo del tempo che scorre nella vita di ogni uomo. Il delta è il luogo in cui questo sfocia nel mare, cioè il Regno dei Morti. Nel momento in cui il fiume-tempo si arresta scatta il ricordo. Arletta è rappresentata come “presenza soffocata” (v. 4) nel mezzo della “fissità gelida” che trattiene le anime defunte.

⁵² ARVIGO 2002, p. 76.

⁵³ CATALDI-D’AMELY 2016, p. 240.

Già dall'*incipit* si manifesta il legame dell'autore con questo "tu": la vita "a te ho legata" (v. 2), collocando Anna in una profonda regione della mente. Nel momento in cui il fluire del fiume sembra arrestarsi si compie l'apparizione in cui affiora la figura dal profondo della memoria: questa è presenza "sentita in qualche modo come soccorritrice"⁵⁴, assume le vesti della messaggera che offre al poeta il suo "messaggio / muto" (vv. 11-12).

Montale pone la fanciulla in questa condizione che diviene necessaria per ottenere il privilegio di esser posta in un al-di-là da cui può tornare, se evocata⁵⁵. Se a Crisalide era riservata la condivisione del cammino lungo la muraglia, con Arletta si attiva l'esistenza segreta di una dimensione ultraterrena, consistente nell'apertura verso un oltre, primo indizio di costruzione del mito, in cui vi è la donna come protagonista, ma che ancora non è discesa "dal cielo in terra a miracol mostrare", come Beatrice o Clizia, ma dagli inferi al mare secondo un moto inverso. Anna qui è paragonabile ad una moderna Proserpina, a cui è consentito tornare dall'Ade per riaffiorare in epifanie improvvise solamente quando la ruota delle stagioni lo permette. Il "messaggio muto" (v. 11) con cui questa comunica, indica all'innamorato la strada nella vita, non sa se esiste come forma o se è allucinazione, ma in ogni caso le fornisce consistenza memoriale. L'unico segnale reale della "presenza" della donna è il "fischio del rimorchiatore" (v. 19) che proviene dal mare e approda nella battaglia.

Il componimento risulta fitto di richiami alla tradizione dantesca, non tanto inerenti alla descrizione della donna quanto piuttosto al contesto circostante. Per quanto concerne la figura femminile invece si può asserire che questa è assente e irraggiungibile, simulacro mentale e portatrice di dolore e tormento nell'innamorato, il quale non può stabilire ancora un contatto.

I più abili e originali risultati perseguiti da Montale sull'ipotesto dantesco si registrano però nell'ultimo componimento della trilogia recante, per la prima pubblicazione in rivista, l'intestazione di *Arletta*, poi omessa una volta confluita nell'opera.

Composta fra il 14 ed il 16 agosto 1926, la poesia fu aggiunta a conclusione della sezione «Meriggi e ombre» e registra numerose varianti d'autore, come attesta la prima relativa al titolo, modificato per ben tre volte: da *La foce*, cassato poiché simile a *Delta*, ad *Arletta*, probabilmente troppo esplicito ed infine la scelta di appellarlo *Incontro*, poiché narra il contatto avvenuto tra lo scrittore e la dedicataria, la quale si presenta sotto le spoglie di una pianta. In questo testo avviene il "prodigio" da sempre atteso ed ha una durata minima, equivalente ad un attimo, poiché l'incontro è fuggevole in quanto annullato dalla perdita e

⁵⁴ VIRGILLITO 1990, p. 63.

⁵⁵ ARVIGO 2002, p. 77.

dalla morte. Paolo De Caro conferisce alla data di composizione della lirica la “morte letteraria” dell’amata, che cade proprio nel giorno di ferragosto del 1926⁵⁶.

Il componimento è ambientato in un clima cupo, in cui le forme sembrano muoversi attraverso un *medium* acqueo⁵⁷. Arletta è costantemente connotata dal tema dell’acqua, così come Clizia lo sarà da quello del fuoco. La simbologia dell’elemento primordiale è spesso presente nell’invocazione delle tenebre e della morte e questo rappresenta il principio malinconizzante per eccellenza⁵⁸. La presenza dantesca, secondo quanto affermato da studiosi del calibro di Bettarini e Jacomuzzi, è un luogo interpretativo più che un modello. *Incontro* deve essere compresa con l’ausilio del testo del vate trecentesco, poiché in essa avviene l’abbandono dello *stilus miserorum* in favore dell’accoglimento di un registro più aulico⁵⁹.

Il paesaggio marino tipico degli *Ossi* subisce, come nei testi precedenti, un incupimento: al meriggio succedono le “ombre” e allo scenario naturale si affianca quello cittadino, annunciatore della stagione delle *Occasioni*.

Nell’ora del tramonto il poeta si aggira nei pressi del torrente genovese Bisagno, circondato da un’umanità addolorata e schiava. La vita non è vissuta ma è pari a quella di un vegetale, desolata e squallida. Solo la “tristezza”, qui personificata, è l’unico sentimento autentico che l’autore prova ed è la sola che permette il breve contatto umano con la donna. L’intesa fugace svanisce immediatamente e il poeta riesce unicamente a supplicare l’amata di pregare per lui, ribaltando così il rapporto rispetto a quello che intercorreva con la Nicoli, che si articolava nel sacrificio di sé. Il soggetto chiede ora alla donna di aiutarlo a tutelare la sua dignità, assumendo in tal modo i tratti di guida spirituale⁶⁰.

L’assenza di Anna favorisce quindi il suo ruolo di salvatrice e intermediaria che si svilupperà appieno nelle opere successive⁶¹. La notazione metrica è rilevante in questo caso in quanto si lega alla tradizione. Composta da sei strofe di nove versi ciascuna esplicita un omaggio a Dante: nove, infatti, è il quadrato del tre trinitario. Tale espediente può essere interpretato come un tentativo di attribuire forme classicheggianti agli ultimi versi. Ricordiamo inoltre, come precedentemente menzionato nel cap. 1 dell’approfondimento, che il nove era anche il numero provvidenziale rivolto a Beatrice, segno dell’evento soprannaturale e qui presumibilmente indicante il carattere miracoloso dell’avvenimento e la natura stessa di Arletta, destinata anch’essa a morire in giovane età.

⁵⁶ DE CARO 2007, p. 56.

⁵⁷ VIRGILLITO 1990, p. 63.

⁵⁸ *Ivi*, p. 64.

⁵⁹ PELLEGRINI 2017, p. 39.

⁶⁰ CATALDI-D’AMELY 2016, p. 244-245.

⁶¹ SCAFFAI 2002, pp. 59-60.

Nell'esordio Eugenio si rivolge alla Tristezza, personificandola in una donna: "Tu non m'abbandonare mia tristezza" (v. 1). Oltre alla ripresa di Gozzano, *Ultima fedeltà*, proveniente dai *Colloqui*, risalenti al 1915, il passo potrebbe verosimilmente rinviare al tono di impronta elegiaca riscontrabile nelle *Rime* dantesche, in particolare in *Un dì si venne a me Malinconia*⁶², con la differenza che in quest'ultima il sentimento di alienazione viene respinto da Dante. Al contrario, in Montale questo è uno stato d'animo esclusivo, testimonianza della stessa esistenza. In Dante la malinconia non è tanto il delicato sentimento dei romantici, ma è proprio "l'umor nero" che turba l'animo, espressione del *typus melancholicus* novecentesco che caratterizzava anche gli atteggiamenti di Anna e Eusebio. Malinconia e tristezza, invero, sono i sintomi propri dell'animo innamorato del poeta che ha subito una perdita o sente il distacco dalla donna amata. In *Vn.*, si registrano ben otto richiami alla "trestizia", legata alla morte della gentilissima oppure al sentimento nell'animo del poeta: "ed io rimasi in tanta trestizia" (*Vn.*, 13. 4) e nel passo: "potevano disfogare la mia trestizia" (*Vn.*, 20. 1). Anche "l'ala di cormorano" (vv. 8-9), che rimanda all'uccello acquatico, è correlativo oggettivo di solitudine e tristezza, come testimoniano le *Storie Naturali* negli scritti montaliani che rientrano nella raccolta delle prose *Fuori di Casa*. Montale rivolgerà l'attenzione ancora alla tristezza nella quarta strofa (vv. 28-36) dove sarà "unico presagio vivo in questo nembo" (v. 29) rappresentante il punto più profondo di abbattimento dell'io, il quale tuttavia è ancora animato da una lieve speranza. L'incontro con la fanciulla è descritto dalla quinta strofa:

Forse riavrò un aspetto: nella luce radente un moto mi conduce accanto a una misera fronda che in un vaso s'alleva s'una porta di osteria.	40
A lei tendo la mano, e farsi mia un'altra vita sento, ingombro d'una forma che mi fu tolta; e quasi anelli alle dita non foglie mi si attorciano ma capelli ⁶³ .	45

Il passo è profuso di lessico e immagini mitologico-dantesche. È il momento del contatto che si giustifica nel titolo definitivo. A differenza degli "incappati di corteo" (v. 21), anch'esso prelievo dantesco con cui si descrive la massa degli uomini tutti uguali, qui il protagonista avrà un volto, un aspetto umano; nella luce del tramonto un movimento lo conduce di fronte ad una "misera fronda" (v. 39), allevata all'interno di un vaso e posta sul davanzale di un'osteria.

⁶² DANTE *Rime*, n. 24.

⁶³ *Incontro*, «Meriggi e ombre» in OS, vv. 37-45.

L'io lirico protende la mano verso essa e percepisce la vita di un altro essere che diventa la sua, si compenetra, entra in simbiosi con quest'ultima. Egli si sente riempito nuovamente di un'identità precedentemente negata. Alle dita gli si "attorcono" (v. 44) capelli, segno che in tale pianta era nascosta l'anima della donna, ora trasformata in Arletta.

In questo momento di metamorfosi la morta si libera dalla prigionia vegetale e, grazie al contatto, riacquisisce la sua antica forma umana. Si assiste all'immagine rovesciata del mito di Apollo e Dafne, che si trova alla base anche del *Canzoniere* petrarchesco, nonché delle *Metamorfosi* di Ovidio. Nel caso di *Incontro*, la figura della donna amata è rappresentata attraverso una fronda, ma non appena avviene il contatto tra i due, l'albero infelice si trasforma in Anna, ribaltando così la funzione della leggenda, che prevedeva il tentativo del dio Apollo di toccare i capelli di Dafne ma non appena ciò si verificò, questa si trasformò in alloro. In questo testo il poeta si riallaccia a molti autori letterari: da Joyce a Leopardi, ma soprattutto Ovidio, interpretato sulle orme dantesche.

Come Dante quindi anche Montale discende nel regno oltremondano per avere una comunicazione, un contatto con le "ombre". Dal verso 41: "A lei tendo la mano" si notano importanti riferimenti alla *Commedia* e precisamente al canto V di Paolo e Francesca: "una forma che mi fu tolta" (vv. 42-43) è calco delle parole di Francesca: "la bella persona / che mi fu tolta" (*If.*, V, vv. 101-102).

All'ultima strofa sono affidate la descrizione della sparizione della donna e la richiesta d'aiuto sotto forma di preghiera da parte del poeta. Dopo l'incontro momentaneo non resta più nulla, Anna è "sommersa", dunque morta. In rapporto alla costellazione di elementi danteschi disseminati nell'intera lirica, l'incontro tra Eugenio e Anna può essere sovrapposto a quello di Dante con Francesca, in quanto anche quest'ultima è un'ombra presente nel regno dei morti che provoca un sentimento di *pietas* nel vate. La struggente preghiera è l'immagine dell'amore come libertà e coraggio, sia nella vita che davanti alla morte.

Dai passi fin qui analizzati per la figura di Arletta compare che Montale ha attinto dalla tradizione linguistica dantesca per connotare il paesaggio e la dimensione oltremondana in cui è relegata tale fanciulla. Pertanto non sono presenti suggestioni stilnovistico-vitanoviane se non nella descrizione del suo aspetto, che emerge a sprazzi dai testi presi in considerazione: costei è assente, evanescente, incorporea, più un "fantasma" che presenza viva e reale; ispiratrice ineffabile e memoriale, risiedente nei profondi abissi dell'inconscio montaliano.

Analogamente a quanto accade in Dante, quando viene ritratto all'anniversario della morte di Beatrice mentre "disegnava uno angelo sopra certe tavolette" (*Vn.*, 23. 1), mi sento di affermare che forse agisce anche in Montale quel tentativo di dare forma al sentimento

interiore che è stato negato dalla “morte” di Anna e la sua raffigurazione consiste in uno sforzo a comprendere o per lo meno afferrare l’eterno, utilizzando gli occhi della mente (cfr. cap. 1 di questo approfondimento), accordandomi con il pensiero proposto da Federica Pich. Solo in questo modo, ovvero considerando la fanciulla defunta, Montale può andare avanti e far progredire il pensiero poetico verso la seconda raccolta.

CAPITOLO 3

“Non recidere, forbice, quel volto”

Le maggiori ispiratrici delle *Occasioni*

3.1 Ancora la figura di Anna degli Uberti: una “raggiata di fili” tra *Ossi di seppia* e *Occasioni*

Si è visto come la figura di Annetta pervada le liriche aggiunte alla seconda edizione degli *Ossi di seppia*. La medesima figura entrerà anche in molti componimenti successivi, per poi confluire nelle *Occasioni*. Per tali ragioni, Annetta-Arletta va considerata come una delle ispiratrici montaliane di più lunga e intensa frequentazione poetica, quasi pari a quella di Irma-Clizia.

Questa giovane rappresenta dunque un collegamento, un *trait d'union* tra le due prime opere montaliane, andando a riempire di sé anche la *plaque* *La casa dei doganieri ed altri versi*. Intendo partire quindi dal lavoro di Tiziano Zanato sulla raccolta, nel quale si chiede se Montale “non si fosse a ritroso pentito di aver ‘bruciato’ sei poesie di grande novità e impatto (*Vento e bandiere, Fuscello teso dal muro..., I morti, Delta, Incontro, Arsenio*) inserendole come semplice addizione nell’edizione Ribet degli *Ossi*”¹. Questi componimenti nuovi ed originali meritavano forse una pubblicazione a sé nella quale si sarebbero inserite le liriche scritte dal 1926 in poi, in modo che il volumetto pubblicato dall’editore Vallecchi nel 1932 fosse riconosciuto come “seconda tappa del percorso che dalla Gobetti conduce alla raccolta del ’39”².

Il libretto infatti contiene cinque poesie che confluiranno interamente nelle *Occasioni* e sono in gran parte dedicate ad Anna degli Uberti. Si è ascrivito il 1926 quale anno più produttivo del poeta genovese, periodo di profonda crisi esistenziale, legata dall’interrotto rapporto con la fanciulla³. Estremamente connesso al componimento *Incontro* è *Vecchi versi*, composto lo stesso anno ma escluso dall’edizione Ribet 1928 in quanto ancora in stato di abbozzo. L’aggettivo “vecchi” posto nel titolo della lirica non si riferisce all’antichità della data in cui questi sono stati scritti, ma al cambiamento del paesaggio che Montale vive in quegli anni, quando dalla Liguria si trasferisce in Toscana. Come è noto infatti dal 1927 Montale trasloca a Firenze, in quanto aveva ottenuto il posto di segretario presso l’editore Bemporad.

¹ ZANATO 2019, p. 158.

² *Ibidem*.

³ Rimando alle pagine di ZANATO 2019, pp. 152-153, che elencano i componimenti scritti nel 1926.

La lirica era stata pubblicata nella *plaque* del 1932 in cui appare collocata al terzo posto, successiva a *La casa dei doganieri* posta in prima postazione in quanto vincitrice del premio, e a *Cave d'autunno*. Nella *princeps* delle *Occasioni*, *Vecchi versi* è collocata al primo posto dopo il componimento proemiale all'intera raccolta, *Il balcone*. Questo ne testimonia la funzione di “cerniera” tra i due capolavori⁴.

La presenza di Anna dunque continua a susseguirsi e manifestarsi anche in gran parte dei testi delle *Occasioni*. La conferma latente si registra nella coperta della *princeps* della raccolta, pubblicata nel 1939, in cui “campeggia una funerea *Acherontia Atropos* disegnata da Francesco Menzio”⁵. La farfalla della morte raffigura proprio la protagonista della poesia *Vecchi versi* e rappresenta la manifestazione di Arletta. Secondo Paolo De Caro, la lirica si collega direttamente alle poesie arlettiane del 1926, sia per il tema della morte che per il paesaggio delle Cinque Terre, espresso attraverso riferimenti geografici precisi, quali “la roccia del Tino” (v. 9), il “nido di Corniglia rugginoso” (v. 18), le luci del porto di “Vernazza” (v. 43). Alla costa ligure è connaturato il ricordo della fanciulla, che si manifesta questa volta attraverso un'apparizione infera: “un insetto orribile dal becco / aguzzo, gli occhi avvolti come d'una / rossastra fotosfera, al dosso il teschio / umano; e attorno dava se una mano / tentava di ghermirlo un acre sibilo / che agghiacciava”⁶.

Il testo risulta estremamente legato ad *Incontro* attraverso diversi richiami testuali, primo tra tutti quello riscontrabile al v. 52: “vita che disparì sotterra”, calco di “Oh sommersa!: tu disparì” (v. 46, *Incontro*).

L'orrendo lepidottero che “scrollò / pazza aliando le carte” (vv. 47-48) perché in procinto di morire, così rimane per sempre: “fu per sempre” (v. 48) considerata defunta nella mente del poeta. Solo in questo modo si può compiere nell'io lirico l'elaborazione del lutto.

Se Clizia sarà rappresentata come sole, luce abbagliante, Anna degli Uberti, figura malinconico-crepuscolare per eccellenza invece è bagliore lunare, “primavera lunare” (v. 1, *Cave d'autunno*), faro “che baluginava” (v. 8, *Vecchi versi*) intermittente nel mezzo della notte, massa di nuvole in movimento, illuminate dalla luna: “Una mandria lunare sopraggiunge / poi sui colli, invisibile, e li bruca” (vv. 17-18, di *Bassa marea*, secondo componimento della trilogia a lei dedicata nella IV sezione delle *Occasioni*).

La seconda opera montaliana è stata considerata fin dal suo esordio un “canzoniere d'amore” rivolto ad una donna in particolare, Irma Brandeis. Le donne che assumono il ruolo di muse ispiratrici però sono almeno tre, fatta eccezione per le singole “occasioni” poetiche

⁴ *Ivi*, p. 154.

⁵ *Ivi*, p. 150.

⁶ *Vecchi Versi*, in «sezione I» in OC, vv. 32-37.

rappresentate da Gerti, Dora, Liuba. Le tre protagoniste infatti sono Irma Brandeis, Maria Rosa Solari e Anna degli Uberti, la quale emerge fino all'ultima sezione della raccolta, che racchiude i testi più alti ed impegnati. Fin qui si è descritta quale figura memoriale, risiedente negli abissi dell'inconscio montaliano, la quale giunge alla memoria del poeta in maniera preterintenzionale. Il richiamo lessicale dantesco progressivamente si indebolisce per lasciar spazio all'utilizzo tematico della fonte. La ripresa del modello trecentesco in questa figura ispiratrice è resa evidente nella costruzione del suo mito: l'utilizzo di numerosi *senhals*, (Annetta, Arletta, Aretusa, Capinera) simbolo di discrezione, l'amore incondizionato che prova il poeta e non corrisposto dalla ragazza, la sublimazione di questa dopo la morte e le sue subitane apparizioni descritte in poesia. Questi sono tutti elementi latamente danteschi che volontariamente o involontariamente rientrano nell'esperienza poetica montaliana.

Come affermato, alla figura di Anna è dedicata anche la trilogia inserita all'interno della IV sezione delle *Occasioni*, composta da *La casa dei doganieri*, *Bassa marea* e *Stanze*. È in questi componimenti, inglobando tra essi anche *Punta del Mesco*, che riaffiora nel ricordo di Montale la sua immagine.

Nella celebre *La casa dei doganieri*, l'ambientazione è sempre legata al paese di Monterosso, luogo in cui è "bloccata" la donna: "il rialzo a strapiombo sulla scogliera" (v. 2) indica il territorio isolato e suggestivo in cui si erigeva la casa, che la figura femminile "non ricord[a]" (v. 1), al contrario del poeta. Il "filo" del ricordo, che in questo componimento "s'addipana" (v. 11) sarà presente in tutti i testi dedicati ad Anna.

Lei è raffigurata come inconsistente, evanescente poiché dopo morta ha perduto tutti i suoi tratti umani e si unisce ora con gli elementi naturali ed animali: il vento, l'aria, la farfalla. Il carattere inquieto e malinconico è tradotto nella metafora in movimento che evoca lo sciame d'api: "lo sciame dei tuoi pensieri / vi sostò irrequieto"⁷.

Compare per la prima volta il "riso" che solitamente caratterizza angelicamente la natura femminile, la "seconda bellezza" (*Pg.*, XXXI, v. 138) stando alle parole di Dante, ma nella lirica montaliana "non è più lieto" (v. 8), probabilmente perché il suo futuro non sarà felice⁸. I destini dell'io lirico e dell'amata sono portati a dividersi, lei resterà sola: "tu resti sola / né qui respiri nell'oscurità" (vv. 15-16). Il "varco", rappresentato da una "rara" luce di petroliera, è possibile ma non ancora raggiungibile per Montale, il quale resta ancorato a terra in una condizione di prigionia, incapace di seguire la speranza di salvezza.

La fisica consistenza della donna riemerge poi in *Stanze*, altra poesia che Bonora inserisce nel "ciclo di Arletta". La corporeità della figura muliebre diviene punto di partenza

⁷ *La casa dei doganieri*, «sezione IV», in OC, vv. 5-6.

⁸ DE ROGATIS 2020, p. 182.

per un viaggio a ritroso verso la profondità di un flusso biologico primordiale⁹. Il testo possiede una doppia datazione, 1927-1929 e, per questo motivo, si tende a circoscriverlo immediatamente dopo *Vecchi versi*, legato ancora alle manifestazioni di Anna prima che varcasse la soglia dell'aldilà. Qui infatti viene rappresentata come presenza vitale e reale, testimoniata dal "sangue" (v. 2), dai "nervi" (v. 11) e dalla "linfa che disegna le tue mani, / ti batte ai polsi inavvertita e il volto / t'infiama o discolora"¹⁰.

Nonostante la sua vitalità e bellezza è "ignara" (v. 21) di ciò che le serberà il futuro ed è inconsapevole della sua natura e dell'energia misteriosa che avvolge il creato. I suoi occhi, specchio dell'anima, sono però consumati da un "fervore coperto da un passaggio / turbinoso di spuma" (vv. 13-15). Il poeta, nell'affissare lo sguardo di lei cerca di percorrere con il pensiero la natura degli uomini fino a percepire l'eco dell'arcano ritmo biologico, da cui ha inizio la vita. La donna inconsapevole del misterioso motivo che ha reso perfetto il suo corpo sembra offrirci, attraverso i suoi nervi, il percorso di questi mutamenti. Solo chi sa vedere l'essenza segreta della realtà, può realmente comprenderne il mistero. Il poeta dunque è in grado di intendere il "miracolo"¹¹. Il componimento può essere interpretato come una lode alla fisicità dell'amata, che permette al poeta di afferrare il vero significato del mondo.

Dai versi emerge la realistica descrizione del corpo di Anna, sottile e goffo, secondo la testimonianza di De Caro. Questa infatti viene rappresentata così dall'io lirico:

In te m'appare un'ultima corolla
di cenere leggera che non dura
ma sfioccata precipita. Voluta,
disvolta è così la tua natura.
Tocchi il segno, travàlichì¹².

35

La perfezione di Anna non consiste in una bellezza oggettiva e splendida, nel suo incedere sovrumano e nel regale portamento, non ha l'imponenza della donna-angelo tuttavia è "cenere leggera" (v. 32), presenza lieve ma costante. A lei è dato toccare il "segno" (v. 35) e andare oltre il confine che delimita il mondo fenomenico. Nonostante la sua tenue presenza, però, è "faro" e punto fisso nella mente di Montale.

In *Punta del Mesco*, lirica composta nel 1933, l'occasione consiste nel ritorno del poeta ai luoghi estivi della giovinezza, estremamente legati ad Anna, la quale ricompare nella memoria anche se è assente e lontana. Il paesaggio è descritto nel suo contrasto: il picco irto e scosceso del Mesco, la cui roccia cade a strapiombo nel mare, viene reso attraverso la

⁹ *Ivi*, p. 189.

¹⁰ *Stanze*, «sezione IV», in OC, vv. 8-10.

¹¹ BONORA 1981, p. 61.

¹² *Stanze*, vv. 31-35.

sensazione acustica del rumore, del fumo, derivante dal lavoro umano, che marcano la lirica di un senso anti-idillico¹³. Tutti i segni, quale “il fumo delle mine” (v. 3), “un trapano” (v. 18), inviano all’elemento della terra che si scontra con la costa marina: “ghiaia bagnata” (v. 13), in cui “s’arrovella / un’eco degli scrosci” (vv. 13-14) del mare appunto.

È in questa ambientazione che si colloca l’apparizione della figura femminile, preceduta dalle “polene” e dalle “ondine”, in grado di riportare dal mare un piccolo frammento del passato¹⁴. Montale si ricorda così del “passo” (v. 8) della donna. Ma è la perforazione del trapano sul “cuore” della roccia e il rumore della mina che esplose che permettono lo scatto epifanico e il recupero pieno del suo ricordo. Ecco quindi che si manifesta attraverso il suoi “rari / gesti e il viso che aggiorna al davanzale” (vv. 21-22).

I “rari gesti” della figura esprimono l’immobilità e l’enigmatico distacco che la caratterizzavano. Spesso si affacciava da un balcone, luogo emblematico di manifestazione di questa donna e in generale di quelle della tradizione lirica amorosa: mi riferisco ancora una volta a Dante, che in *Vn.*, 24. 2 inserisce all’interno della vicenda la donna gentile che viene ritratta mentre “da una finestra” guardava. Curioso risulterà notare che Anna degli Uberti compare “viva” o comunque presente solo quando è descritta in correlazione al contesto ligure-monterossino, questo perché è figura legata ai ricordi delle estati trascorse a Monterosso. In questi luoghi, sembra quindi rivivere anche se assente, o comunque sembra essere relegata in una condizione di “limbo” tra la vita e la morte. Ma come precedentemente affermato la morte letteraria della ragazza è necessaria a Montale per l’evolvere del suo pensiero poetico. Questa verrà effettivamente dichiarata “fanciulla morta” solo in un componimento del 1935, *L’estate*, che rappresenta un’ulteriore evoluzione del mito di Arletta, espressa dalla modificazione del suo nome in Aretusa:

Forse nel guizzo argenteo della trota
controcorrente
torni anche tu al mio piede fanciulla morta
Aretusa¹⁵.

Da *Bassa marea* lo sfondo paesaggistico non compare più: qui la sua presenza è ancora legata all’elemento acquatico, ma la “trota” si muove all’interno di un torrente e l’emblema di lei quindi non è più collocato nel mare ligure.

Per la prima volta l’io lirico ha il coraggio di pronunciare l’espressione “fanciulla morta” (v. 7) esplicitando così il destino di assenza che le era stato assegnato fin dalle prime poesie. Montale modifica qui il *senhal* in “Aretusa”, nome di ascendenza mitologica evocante

¹³ LONARDI 2003, p. 152.

¹⁴ DE ROGATIS 2020, p. 200.

¹⁵ *L’Estate*, «sezione IV», in OC, vv. 5-8.

la metamorfosi dello stesso elemento liquido. In questo passaggio dunque Anna subisce un'ulteriore trasformazione: lascia la situazione "limbica" per entrare definitivamente nel regno delle anime defunte. Anche in questo caso però, quando il poeta la richiamerà alla mente, non rappresenterà la sua forma infera, ma sarà "luce-in-tenebra" come Montale affermerà al v. 39 del componimento successivo, *Eastbourne*. Come la vera natura della Beatrice dantesca si espliciterà solamente dopo la sua morte, anche nella poetica montaliana l'essenza di Anna sarà pienamente visibile al poeta dopo che questa avrà superato il "varco".

Si diviene così consapevoli del suo essere messaggera salvifica, "luce" in una realtà dominata dall'insensatezza e dal male "tenebra".

Il bagliore crepuscolare, il chiarore diffuso e il motivo della finestra ritornano anche nella lirica proemiale all'intera raccolta, *Il balcone*. Si è ripetuto più volte come *Le occasioni* siano considerate un canzoniere d'amore rivolto a *The only begetter* Irma Brandeis, ma il testo proemiale smentisce questa dichiarazione. Contrariamente a quanto si può ritenere infatti la dedicataria della poesia è Anna degli Uberti. Se il chiasmo ai vv. 3-4: "tedio malcerto / malcerto tuo fuoco" possono rimandare alla figura della donna-angelo, quel "vuoto ho congiunto" (v. 5), "la vita che dà barlumi" (v. 9), e la "finestra che non s'illumina" (v. 12) sono elementi arlettiani.

L'opera risulta di conseguenza un canzoniere rivolto anche ad Arletta, "presenza soffocata", ma onnipresente almeno fino all'anno in cui diventa Aretusa, quindi il 1935. Questo testo infatti è datato 1933 ed entra idealmente a far parte dei *Mottetti*, come è stato confermato dall'autore stesso, il quale ha conferito ad esso la posizione iniziale per il suo valore di dedica. Come chiarisce Antonella Amato nel suo articolo, questo componimento era inizialmente stato pubblicato per la prima volta in «Corrente» nel febbraio del 1939, insieme a *La gondola che scivola in un forte*, entrambi appartenenti ai futuri *Mottetti*, ma nella prima edizione Einaudi *Il balcone* si presenta separato da questi ultimi¹⁶. La scelta di collocarlo al di fuori della serie ha l'intenzione di anticipare i lineamenti dell'intera raccolta, che si propongono di mettere in luce la continua ricerca di "segni" lasciati da una donna che forse può offrire la salvezza¹⁷. Questa potrebbe essere Irma ma l'autore toglie il componimento dalla serie probabilmente perché non a lei dedicato, in quanto scritto precedentemente alla loro storia d'amore. Il titolo inoltre è un rimando al componimento di Baudelaire, inserito nella raccolta *Fleurs du mal* e intitolato analogamente *Le balcon*.

¹⁶ AMATO 2006, p. 68.

¹⁷ *Ibidem*.

Già dai primi versi del poeta francese: “Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresse / Ô toi, tous mes plaisirs! ô toi, tous mes devoirs!”¹⁸ risiede il rimando implicito ad Anna, la donna più importante della vita di Montale, almeno fino a questo momento.

La figura femminile viene evocata attraverso una prospettiva memoriale, è fin dall’inizio rappresentata come “assente”, lontana. Ecco che, in accordo con quanto sostiene De Rogatis, il balcone è “soglia simbolica di un passato condiviso e dell’assenza attuale”¹⁹.

Qui Anna viene rappresentata in vita attraverso il suo slancio vitale: “certo tuo fuoco” (v. 4) contrapposto al “tedio malcerto” (*ibidem*) del poeta. Se l’io lirico nel passato cercava di soffocare in ogni modo il ricordo della donna, nel presente, al contrario, tende costantemente ad evocarla. E quindi questa si manifesta nella “vita che dà barlumi” (v. 9), rappresentazione discontinua e intermittente di un “varco” verso una dimensione autentica che si traduce nella finestra e nel balcone, luogo da cui la figura era solita sporgersi e che ricorre anche con *variatio* nel “davanzale” del v. 22 di *Punta del Mesco*.

Solo Arletta era in grado di godere a pieno dei barlumi di vita. In chiusura quindi, la figura femminile che si sporge dall’imposta è il fantasma di colei che è veramente vissuta e che ritorna nella mente dell’autore, attraverso il pensiero. Ricollegandomi a quanto ha affermato Paolo Borsa per i poeti dello Stilnovo, il verbo *ricordare* deriva da *cor*, *cordis* e costoro ritenevano che il cuore fosse sede della memoria, in cui veniva riprodotto il simulacro dell’amata. Anna per Montale rappresenta il primo vero Amore, che lo ha colpito fin da giovane e che continuamente, anche a distanza di anni ritorna alla mente, in quanto risiede nella parte più profonda del suo cuore. Secondo il riferimento al *Balcon* baudelairiano infatti Anna è “Madre dei ricordi e unica tra le amanti”.

La finestra però nell’ultimo verso “non s’illumina” (v. 12). L’oscurità assume una connotazione negativa, poiché il gesto della donna di protendersi verso la luce è rivissuto in un presente che non dà “barlumi” ed è buio come il luogo della stanza in cui si trova il poeta.

Nel presente quindi lei è “assente” e non si sporge più, non c’è più speranza. Soltanto lei è capace di traghettare verso la salvezza. La lirica risulta di fondamentale importanza, perché la protagonista che qui si invoca sembra già possedere i tratti di “tesoriera di un inedito modo di percepire la realtà circostante, di un altro universo cognitivo”²⁰.

In accordo con Bonora (1981, p. 69) dunque si può asserire che Arletta sia investita di una nuova funzione demiurgica, in grado di offrire una realtà differente. Secondo questa interpretazione la prima ispiratrice montaliana non è solamente connotata attraverso l’insetto

¹⁸ Trad. italiana: “Madre dei miei ricordi, unica tra le amanti. / Tu, il solo mio piacere, l’unico mio dovere!”

¹⁹ DE ROGATIS 2020, p. 5.

²⁰ Cfr. AMATO 2006, p. 73.

orribile dal becco aguzzo” di *Vecchi versi*, ma assume un ruolo anche positivo, in quanto è identificata con l’amore. Lei incarna un amore che apre ad una possibilità di salvezza e di elevazione per il poeta, che si compirà concretamente solo attraverso la maturazione poetica di cui è portatrice Irma, donna-angelo per eccellenza.

3.2 “Poi scendesti dai monti”. La “peruviana” Maria Rosa Solari

Le immagini della “finestra che non si illumina” (*Il balcone*, v. 12), del “viso che aggiorna al davanzale” (*Punta del Mesco*, v. 22) e del territorio marittimo delle Cinque Terre fino ad ora accostate ad Arletta ricorrono anche nelle poesie rivolte ad un’altra ispiratrice, scoperta solo recentemente dalla critica, nel 2006, grazie alla pubblicazione delle *Lettere a Clizia*, curate da Rosanna Bettarini. La diffusione dell’epistolario tra Eugenio ed Irma Brandeis ha permesso di portare alla luce nuove ed importanti scoperte riguardo sia il loro rapporto che le diverse muse montaliane dei primi anni fiorentini (1927-1935).

Secondo quanto i biografi affermano infatti in questo periodo entrarono molte donne nella vita di Montale: Drusilla Tanzi, Lucia Morpurgo Rodocanachi, Maria Rosa Solari e ovviamente Irma Brandeis.

Tipica consuetudine poetica dell’autore genovese è la tendenza a sovrapporre diverse identità femminili, non solo depistando i critici, ma anche producendo qualche malumore fra le donne stesse. È nella sezione dei «Mottetti» in particolare che ciò accade perché, attraverso l’utilizzo di un comune repertorio stilnovista e di immagini, Montale sembra riferirsi ad un’unica donna dispensatrice di salvezza, quando in realtà sono almeno due: Irma Brandeis e Maria Rosa Solari.

La *Vita nova* è per il poeta novecentesco un modello per la costruzione di questa sezione perché in Montale si ripresenta la necessità di riproporre la contaminazione tra il “racconto” e la “visione”, qualità propriamente dantesca²¹. Di conseguenza, si verifica nell’opera il continuo interscambio tra il dettaglio realistico e il tema salvifico. In accordo a quanto ha affermato Carrai nella presentazione del *libello* dantesco, anche nelle poesie montaliane il dato biografico c’è, ma è ridotto al minimo indispensabile²².

Si assiste dunque nei testi alla contaminazione tra una superiore trascendenza rappresentata dalla donna-angelo e una fisicità ferita, di cui fa parte Maria Rosa, donna ammalata ma dalla cui malattia, e dunque dal pericolo della morte, esce vittoriosa. Anche questa ispiratrice assume tratti caratteristici di Beatrice e delle donne del Dolce Stil Novo.

²¹ DE ROGATIS 2020, p. 89.

²² CARRAI 2019, p. 9.

Il suo destino però non sarà quello di morire giovane come Annetta, ma al contrario di uscire trionfante dal periodo buio che l'ha tenuta isolata "Molti anni" (*Molti anni, e uno più duro sopra il lago*, v. 1). Anche lei si mostra all'innamorato attraverso tratti solari e salvifici e, per questo motivo, Paolo De Caro ha ritenuto che anche il componimento *Il balcone* sia indirizzato a lei, forse per il riferimento contenuto al v. 4 "certo tuo fuoco", tratto vitale più adatto a descrivere questa donna che Anna degli Uberti²³. Comunque sia, quel che è certo è che con Maria Rosa Solari il poeta è stato legato da una relazione amorosa, durata probabilmente pochi mesi del 1933, almeno secondo quanto confessato ad Irma:

Dei *Mottetti* il 1° è il tuo, com'è facile capire; il 2° e il 3° li avevo abbozzati per commissione, quando la cara Mrs Maria Rosa Solari voleva qualche poesia per lei. Ma ormai il misterioso trait-d'union San Giorgio-Costa San Giorgio ne fa una misteriosa donna unica, anche se tu non sei stata al Sanatorio (mottetto 3°), sopra il lago straniero (mottetto 2°). Misteri dell'autobiografismo!²⁴

Dall'estratto della lettera emerge dunque per la prima volta il nome della "Donna Velata" e taciuta, Maria Rosa Solari, e si conoscono alcuni componimenti a lei dedicati.

Il poeta aveva inoltre successivamente dichiarato a Silvio Guarnieri l'esigenza di ricondurre i primi tre mottetti ad un'ispiratrice diversa da Clizia, scrivendogli, in una missiva del 29 aprile 1964:

DONNE. I mottetti, esclusi i primi tre, riguardano la stessa persona, che poi sarà chiamata Clizia. Essa è presente, p. es. nelle Nuove Stanze, nella Primavera hitleriana, nel Piccolo testamento, in Palio, nell'Orto e più o meno in tutte le Sylvae (nonché in Iride). I primi 3 mottetti riguardavano una peruviana che però era di origine genovese e abitava a Genova. Nel 3° c'è un confronto tra la vita di sanatorio di lei e la mia vita di guerra. Chiamerò Clizia, col numero 1 e quest'altra col numero 2. Negli Ossi c'è (in In limine, in Casa sul mare e in Crisalide) una donna che chiamerò 3. Nella Casa dei doganieri e in Incontro c'è la donna che chiamerò 4. Morì giovane e non ci fu nulla tra noi. Nella Bufera sarà presente anche la donna 5, ma ne parleremo in seguito perché è solo il contraltare di Clizia ed è meno importante²⁵.

Il passo è degno di nota, in quanto esplicita, senza nominarle, le maggiori muse ispiratrici delle tre opere qui prese in considerazione. Di conseguenza si considera la donna 1 Irma Brandeis, la 2 Maria Rosa Solari, la 3 Paola Nicoli, la 4 Anna degli Uberti e la 5, che si incontra solo successivamente, ed in particolare in due sezioni de *La bufera e altro*, Maria Luisa Spaziani. Non viene qui nominata la futura moglie, Drusilla Tanzi, la quale farà il suo ingresso in un'unica poesia della *Bufera* ma soprattutto nelle sezioni «Xenia» di *Satura*.

²³ DE CARO 2007, p. 196.

²⁴ Lettera 56, datata 10 dicembre 1934 in BETTARINI 2006, pp. 115-116.

²⁵ SM. II, p. 1510-1511.

Montale confida dunque che i primi tre mottetti sono dedicati ad una donna “peruviana” di origine genovese e che abitava a Genova. Paolo De Caro, partendo da questa considerazione, è arrivato a notizie biografiche più precise.

Maria Rosa Solari era nata a Genova il 22 febbraio 1903 da una facoltosa famiglia di commercianti. La sua origine “peruviana” è attribuita grazie alla madre, Luisa, in quanto figlia di un emigrante italiano e di una peruviana. Montale però nella poesia sposta i segni caratterizzanti che appartenevano alla madre sulla figurazione poetica ispirata alla figlia e perciò “utilizzò il paese (il Perù) e la cultura (a forte tipizzazione ispano-americana) di Luisa per dar forma alla mitizzazione e allo straniamento pseudorealistico dell’assente-presente [...] e, in ribaltamento, per riferire alla madre il luogo genovese di nascita, che con tutta evidenza compete alla figlia”²⁶. Donna bellissima “che lasciava l’osservatore interdetto per la nobiltà delle sembianze”²⁷, Maria Rosa mostra, in alcune fotografie, capelli scuri, zigomi alti e rotondi e occhi di colore verdastro. Era anche lei però un essere portato più alla solitudine e al distacco che agli incontri di società, nonostante le sue molte relazioni amicali, ed appariva anche lei in preda al sentimento melanconico che caratterizzava l’animo della precedente ispiratrice, Anna degli Uberti.

Maria Rosa si sposò due volte e quando Montale la conobbe, probabilmente all’interno del circolo di amici e intellettuali ruotante attorno a Paolo Rodocanachi e alla moglie Lucia Morpurgo, era vedova del suo primo marito. Cruciali nell’esperienza della donna erano stati i mesi trascorsi in un sanatorio svizzero, a Leysin, nel cantone del Vaud, nei pressi del lago di Ginevra, che saranno evocati da Montale nel secondo e terzo mottetto²⁸.

I primi contatti che si registrano tra Maria Rosa e il poeta risalgono al 1932, quando quest’ultimo donò a lei sia l’esemplare degli *Ossi Carabba* 1931 che la *plaque* vallecchiana.

Nasce dai seguenti incontri una focosa passione d’amore, una *fièvre*, successivamente raccontata in una lettera ad Irma del 15 gennaio 1935:

Per due mesi (quelli precedenti il nostro incontro) mi ha fatto rimescolare il sangue, cosa che non mi accadeva dal 1924. Poi la sera del «parlez-moi d’amour» mi sono accorto che nulla esisteva del passato, e M. R. ne è stata felice perché io non ero «son type» e lei non era certamente il mio²⁹.

La conclusione della loro relazione avviene probabilmente verso l’estate del 1933, per presa d’atto d’incompatibilità ma anche forse per l’arrivo dell’ispiratrice americana, Irma

²⁶ DE CARO 2007, p. 200.

²⁷ *Ivi*, p. 202.

²⁸ CONTORBIA 2006, pp. 113-114.

²⁹ Lettera n. 59, BETTARINI 2006, pp. 122-123.

Brandeis, che diede una nuova direzione alla poetica montaliana proprio dal 1933 in poi, anche se all'inizio in poesia queste due figure muliebri tenderanno a sovrapporsi fino a fondersi³⁰. A Maria Rosa sono dedicati perciò sicuramente il secondo e il terzo mottetto, in quanto il primo è riconducibile alla partenza di Irma per l'America, nonché i componimenti *Sotto la pioggia* e in parte *Costa San Giorgio* e *Punta del Mesco*. Spesso i testi a lei rivolti sono caratterizzati da riferimenti alla cultura ispanica, magari fusi con le origini americane di Irma. Nella metamorfosi creativa dell'autore quindi le due figure si fondono al punto di formare una "misteriosa donna unica" e questo si esplicita proprio nei «Mottetti».

Basti soffermarsi alla citazione che Montale pone precedentemente ai testi, introdotti dalla frase "Sobre el volcàn la flor" prelevato dalle *Rimas* del poeta spagnolo Bécquer.

La "flor" cui questi si riferiva era una "rosa" e, come ha notato De Caro, se dal 1939 in poi, riferendosi ad Irma, questa frase viene a significare la resistenza dell'Amore e della poesia alla violenza della guerra, precedentemente, nel suo nome nascosto e nella sua marcatura linguistica, indica anche l'altra dedicataria della sezione, che si chiamava proprio *Maria Rosa*. Nel XII secolo la rosa diviene il simbolo dell'amor cortese e sarà ripreso anche dagli esponenti del Dolce Stil Novo per lodare la figura femminile. Attestazioni si trovano in Guinizzelli: "Io voglio del ver la mia donna laudare / ed assembrarli la rosa e lo giglio" (*Io voglio del ver la mia donna laudare*, vv. 1-2) e in Cavalcanti, in cui la donna è assimilata ad una "Fresca rosa novella, / piacente primavera" (*Fresca rosa novella*, vv. 1-2), che a sua volta riprende "Rosa fresca aulentissima" di Cielo d'Alcamo. Sono presenti attestazioni del fiore anche nella *Commedia* di Dante, in particolare nel *Paradiso*.

Montale dunque, inserendo la citazione di Bécquer in *incipit* alla sezione voleva implicitamente riferirsi anche alla seconda ispiratrice della sua poesia, che si chiamava proprio con il nome del fiore indicante la bellezza e la purezza femminile, nonché simbolo dell'Amore in tutta la tradizione lirica a lui precedente. Anche per questo le poesie che entrano a far parte dei «Mottetti» sono tutte liriche di argomento amoroso che formano un canzoniere, indirizzato però a due donne diverse, o addirittura tre se si include anche il componimento *Il balcone* rivolto ad Anna degli Uberti, estrapolato e posto in *incipit* all'intero volume per il suo intento programmatico e per il valore di dedica.

I primi tre componimenti della sezione possiedono tutti la stessa data, 1934, mentre i rimanenti, rivolti alla studiosa americana, sono scritti tra il 1937 e il 1940. Come precedentemente accennato, il primo mottetto *Lo sai: debbo riprenderti e non posso* è solo parzialmente dedicato alla figura di Maria Rosa ed è l'unico composto nel 1934 che sembra

³⁰ Cfr. DE CARO 2007, pp. 219-220.

indirizzato al ritorno di Irma in America. Di conseguenza si analizzerà questo componimento insieme ai testi dedicati all'ispiratrice statunitense.

I riferimenti stilnovistico-danteschi nelle liriche per Maria Rosa Solari si registrano a mio avviso unicamente nei due mottetti a lei rivolti: *Molti anni, e uno più duro sopra il lago e Brina sui vetri; uniti*.

In *Molti anni, e uno più duro sopra il lago* il poeta narra il ritorno della donna guarita dopo il lungo periodo di malattia. Il dato biografico reale si riferisce alla diagnosi di tubercolosi per cui Maria Rosa era stata costretta ad isolarsi per curarsi in una clinica nei pressi del lago di Ginevra. Dopo "molti anni" (v. 1) questa discende "dai monti" (v. 3) e appare al poeta come un angelo combattente, che porta con sé l'insegna (propria anche di Genova) di San Giorgio e il Drago, simbolo di salvezza e trionfo del bene sul male³¹.

Molti anni, e uno più duro sopra il lago
straniero su cui ardono i tramonti.
Poi scendesti dai monti a riportarmi
San Giorgio e il Drago³².

Si esplicita in tal modo il potere "salutifero" di questa donna guarita che discende dall'alto delle vette dei monti per soccorrere il poeta, come consuetudine della donna-angelo stilnovistico-dantesca, che discende "dal cielo in terra a miracol mostrare" (*Vn.*, 17. 6).

Ella appare a lui trionfante, simile alla donna guinizzelliana: "adorna e sì gentile / ch'abbassa orgoglio a cui dona salute" (*Io voglio del ver la mia donna laudare*, vv. 9-10). Anche la donna montaliana dunque è portatrice di un messaggio di salvezza, ma mentre però Arletta oltrepassa il varco e viene immessa in un'altra dimensione, che avvicina il poeta alla dimensione trascendente, Maria Rosa dalla malattia guarisce e quindi viene rappresentata come donna reale e concreta, con connotati angelici ma senza essere elevata fino alle sfere celesti, in ciò in linea con la tradizione cortese stilnovista più che dantesca. Lei è portatrice di salute, "miracolo" incarnato, ma non presenta la sublimazione che agisce nella figura di Beatrice. Nella seconda strofa infatti si racchiudono stilemi di vaga ascendenza cortese:

Imprimerli potessi sul palvese
che s'agita alla frusta del grecale
in cuore... E per te scendere in un gorgo
di fedeltà, immortale³³.

³¹ DE ROGATIS 2020, p. 95.

³² *Molti anni, e uno più duro sopra il lago*, «Mottetti» in OC, vv. 1-4.

³³ *Ivi*, vv. 5-8.

Il poeta si augura di imprimere i segni vittoriosi sul vessillo festoso (“palvese” v. 5) che sventola nel cuore alla raffica del vento (“grecale” v. 6). Il “palvese”, gala di bandiere che decora gli alberi di una nave in segno di festa, e quindi riferimento allo scenario marino genovese, in questo passo evoca lo stemma che i cavalieri medievali esibivano sui loro vessilli durante le giostre in onore della propria donna. Secondo un’ottica cortese quindi anche il poeta porta nel cuore il simbolo di San Giorgio e il Drago in segno di fedeltà all’amata³⁴. La donna “salutifera” secondo un motivo stilnovista reca salute e quindi salvezza al poeta che è suo fedele: “gorgo / di fedeltà, immortale” (vv. 7-8).

La dedizione, secondo la definizione, è il dedicarsi interamente e con spirito di sacrificio ad una persona, attività o ideale. In questo caso è l’innamorato che si dedica completamente alla donna e le è fedele, termine che, sempre attraverso la prospettiva cortese e feudale, indicava il “dovere che gli inferiori avevano verso il loro signore”³⁵; traslato questo termine nel lessico amoroso, la donna risulta *domina*, signora che custodisce il cuore dell’innamorato. Ne consegue che questa figura non viene rappresentata come irraggiungibile e lontana, ma al contrario, almeno in questo componimento, presente e moralmente superiore al poeta.

Il successivo mottetto, *Brina sui vetri*, racconta più realisticamente le due diverse esperienze da cui si erano salvati i protagonisti: il sanatorio per la Solari e la guerra per Montale, che avevano bruscamente interrotto la normalità delle due vite³⁶.

Il testo ripropone più dettagliatamente e concretamente la situazione già evocata in *Molti anni*: la malattia, la guarigione e il potere salvifico della figura muliebre: “Fu il tuo esilio. Ripenso / anche al mio” (*Brina sui vetri*, vv. 5-6). Dal momento che il dettaglio biografico e realistico qui è predominante, non si riscontrano suggestioni stilnovistico-dantesche.

La travolgente passione d’amore invece è menzionata nel componimento *Sotto la pioggia*, in cui viene rappresentato il poeta mentre cammina verso la casa in cui aveva vissuto un tempo la sua donna. All’improvviso si assiste ad una raffica di pioggia che successivamente lascia il posto ad un raggio di sole tra le nuvole e alla repentina chiusura di una finestra, causata da un colpo di vento. Questi brevi istanti esprimono il caricarsi dello slancio vitale sprigionato dal “vortice” (v. 8) d’amore. Il forte sentimento amoroso che lega gli amanti è sottolineato da un riferimento alla passione mistica di Santa Teresa, che richiama il *coté* culturale spagnolo della donna amata: “Por amor de la fiebre” (v. 7).

³⁴ DE ROGATIS 2020, p. 96.

³⁵ Secondo il significato della parola “Fedele” in Enciclopedia Dantesca, disponibile online al sito www.treccani.it, (consultato in data 15/03/2021).

³⁶ DE ROGATIS 2020, p. 98.

L'Amore è sentito come passione forte e febbrile, è quel "Foco d'amore" citato da Guinizzelli al v. 11 del "manifesto" del Dolce Stil Novo, ed è dunque un sentimento che "stringe con furore", fino a condurre alla pazzia, ad una "febbre" appunto.

In conclusione, il rapporto tra Montale e Maria Rosa è una passione totalmente terrena, non certo il sentimento disinteressato che Dante prova per Beatrice. Lo stesso Montale, nella lettera ad Irma, aveva confessato che questa donna "per due mesi" gli aveva "fatto rimescolare il sangue". La sua bellezza è totalmente terrestre, umana, è sensuale e si mostra come una donna "adorna assai di gentilezze umane" (*Donna pietosa e di novella etate*, *Vn.*, 14. 17, v. 2), senza che sia tramite di elevazione celeste.

3.3 "Ben altro è l'Amore". L'incontro con la donna-angelo Irma Brandeis.

L'incontro tra Irma ed Eugenio avviene nel luglio 1933, quando lei si presenta al Gabinetto scientifico letterario Vieusseux, per incontrare di persona l'autore degli *Ossi*.

Irma, nata a New York il 3 febbraio 1905, è nove anni più giovane di Montale e discendeva da una colta famiglia ebraica, di origine austro-boema, trasferitasi in America. Studia al Bernard College e prosegue la sua carriera scolastica alla Columbia University. Era inoltre traduttrice e scrittrice. Interessata di letteratura romanza, nel 1932 diventa *instructor* di italiano e francese al Sarah Lawrence College per poi insegnare, dal 1944 al 1979, al Bard College di Annandale-On-Hudson. Appassionata e studiosa di Dante, pubblicherà anche un libro, *The Ladder of Vision*, molto apprezzato dal poeta italiano. Con lei Montale stringe un rapporto forte e contrastato: la passione nasce proprio al ritorno di costei a New York e si alimenta con un "amore da lontano", sempre all'insegna dell'incertezza e difficile sin dal principio, a causa di Drusilla Tanzi Marangoni, con la quale Eugenio intrattenne una relazione sin dai primi anni fiorentini³⁷.

Il terzo ritorno di Irma a Firenze nel 1938 corrisponderà al licenziamento dello stesso Montale dal Gabinetto. Sembra che a questo punto, dopo aver perso il lavoro, il poeta abbia finalmente deciso di lasciare tutto e trasferirsi in America con lei, tuttavia il progetto fallisce per diverse ragioni, che Montale aveva spiegato in alcune lettere all'amico Bobi Bazlen.

In sostanza: la scarsa speranza di trovare un'occupazione decorosa, la paura di finire "a carico" di Irma, ma soprattutto l'attaccamento obbligato a Mosca, che lo minaccia di suicidio. La sua incapacità di azione lo indurrà ad offrire il posto di lavoro offertogli dallo Smith College, ad Andrea, figlio unico di Matteo Marangoni e Drusilla³⁸. Nella lettera del 31

³⁷ CASADEI 2008, p. 45.

³⁸ REBAY 1982, pp. 171-177.

luglio 1938 Montale afferma all'amata i vincoli che lo legano all'Italia e le chiede di comprenderlo e di consentirgli di amarla comunque, concludendo³⁹:

I have a terrible enemy to fight in myself, in that sense of destruction who strikes me, who kills me, who compels my life in an iron-box of a few inches. / I don't know if I need that unconsciously; but had you, Irma, to kill the poet in me. KILL HIM and save the soul of the man who's praying you [...] I have to breathe and to discover in you the breath of God, the work of Divinity!⁴⁰

Le motivazioni che lo forzano a rimanere sono tutte esterne al sentimento che lui prova per Irma. Dopo questa confessione, lei non risponderà più alle sue lettere e da questo momento in poi prende corpo il mito della sua persona in poesia, la quale diventa una creatura puramente letteraria: un destino, per certi aspetti, affine a quello toccato ad Anna degli Uberti.

Attualmente si fruisce di una vasta bibliografia relativa alla reale storia tra i due amanti, che in questo luogo si è voluta solo brevemente compendiare. Sulla figura della musa montaliana hanno gettato luce gli studi di Paolo De Caro e Luciano Rebay, a cui si rimanda per un accurato approfondimento⁴¹. Un puntuale riepilogo della vicenda sentimentale e poetica da tenere in considerazione è quello realizzato da Christian Genetelli⁴².

Inoltre, la pubblicazione, nel 2006, del ricco epistolario a cura di Rosanna Bettarini permette di chiarire anche i rapporti, talvolta contrastanti, tra il poeta e l'amata. Come fa comprendere Montale dalle sue lettere, Irma diventa la "nuova Beatrice". Lei, anche se assente, risulta onnipresente nella mente del poeta.

Come scrive Jacob Blakesley, Irma non è solo donna mitica, con un'anima angelica, perché Montale la definisce "beautiful and gentle fingered goddess" (*Lettere* 189), una "blessed damozel" (*Lettere* 227)⁴³. A testimonianza dell'amore e della venerazione di Montale per questa ispiratrice, durati tutta la vita, si può vedere l'ultima epistola inviata alla musa, in data "giugno 1981", tre mesi prima della morte del poeta, il quale, in una grafia tremolante, afferma:

³⁹ Cfr. CASADEI 2008, p. 46.

⁴⁰ Trad. italiana: "Ho un terribile nemico da combattere in me stesso, nel senso dell'autodistruzione che mi colpisce, mi uccide e spinge la mia vita in una sola scatola d'acciaio (bara) di pochi pollici. / Io non so se, inconsciamente, ho bisogno di questo; ma tu dovevi, Irma, uccidere in me il poeta. UCCIDILO e salva l'anima dell'uomo che ti implora [...] Devo respirare e scoprire in te il soffio di Dio, l'opera di una Divinità". Lettera di Montale ad Irma Brandeis in BETTARINI 2006, pp. 225-226.

⁴¹ Cfr. PAOLO DE CARO, *Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale*, Matteo de Meo, Foggia, 1999. Inoltre si cfr. anche REBAY 1982, pp. 281-308.

⁴² Cfr. GENETELLI 2009, pp. 107-141.

⁴³ BLAKESLEY 2011, p. 220.

Irma,
you are still my Goddes,
my divinity. I prie for you,
for me. Forgive my prose.
Quando, come ci rivedremo?
Ti abbraccia il tuo
Montale⁴⁴

È l'unica volta che il poeta firma una lettera con il suo nome reale, spogliato dai suoi pseudonimi: di fronte a Clizia è solo Montale ora⁴⁵.

Dopo aver brevemente delineato le vicissitudini tra Eugenio e la studiosa, necessarie per la comprensione della figura femminile e del suo ruolo all'interno delle opere ci si vuole ora occupare principalmente del mito di Clizia in poesia e dei richiami stilnovistico-danteschi che permeano la maggior parte dei componimenti a lei dedicati, attraverso l'analisi di specifiche sezioni de *Le occasioni* e successivamente de *La bufera*.

Come si ricava dai testi, attraverso pseudonimi che tentano di celarne l'identità, Irma nelle *Occasioni* si presenta inizialmente come donna-luce, una "folgore", un "bagliore", uno "splendore". Lei è, sostanzialmente, folgorante apparizione, priva di consistenza tangibile.

È grazie all'utilizzo della tematica stilnovistico-dantesca che, in versione contemporanea, viene rappresentata la donna come una messaggera celeste, soggetta progressivamente ad una trasfigurazione che la allontana dalla realtà storica e la sublima in una creatura irraggiungibile, che appare e desapare istantaneamente. Ella spicca per un'imperturbabilità magnanima e per la sua capacità di leggere gli indizi della storia e di dare significato all'esistenza il poeta la vede come allegoria incarnata dei valori umanistici e culturali, a quel tempo minacciati dalla barbarie contemporanea. Rappresenta così la "via di fuga" da un mondo sempre più minaccioso, è colei che riesce a sottrarsi al destino generale a cui sono condannati tutti gli uomini⁴⁶.

Secondo quanto riferito precedentemente (cfr. cap. 2) il numero di lemmi montaliani registrati come danteschi appare più alto negli *Ossi*, tuttavia in *Occasioni* e *Bufera* aumentano di pregnanza le immagini colte dal modello e che Montale fa proprie, reinventandole all'interno della sua poesia⁴⁷. Claudio Scarpati afferma che "il processo di crescita della figura salutare è lentissimo"⁴⁸ e ha inizio proprio nelle *Occasioni*, per terminare nei componimenti più alti e impegnati della *Bufera*, come *Iride*, *Voce giunta con le folaghe* e *La primavera hitleriana*.

⁴⁴ Lettera di Eugenio ad Irma, n. 156, giugno 1981, in BETTARINI 2006, p. 274.

⁴⁵ Cfr. BLAKESLEY 2011, p. 223.

⁴⁶ Cfr. PEGORARI 2014, p. 111.

⁴⁷ Cfr. PEGORARI 2007, pp. 55-76.

⁴⁸ SCARPATI 1997, p. 39.

Allo stesso modo della Beatrice nella *Vita nova* quindi anche Irma Brandeis in poesia subisce un'evoluzione che la porta ad elevarsi fino a Dio: da donna reale, concreta, bellissima, rappresentata in partenza (cfr. *Lo sai, debbo riprenderti e non posso* oppure *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse*) a figura assente ma onnipresente nella mente e nel cuore dell'innamorato. Le sue caratteristiche ultra-umane sono esplicitate in particolare nella IV sezione, in *Nuove stanze*, dove subisce un'ulteriore trasformazione, diventando messaggera con gli "occhi d'acciaio", che grazie al suo sguardo (tema ben ricorrente anche in Dante), può vincere il male. Lei dunque rappresenta il bene contrapposto al male del mondo. In ultima istanza, in particolare dal mottetto *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*, inserito dalla seconda edizione delle *Occasioni*, in poi, Irma si trasforma in vero e proprio angelo, che discende dal cielo per soccorrere il poeta

La prima apparizione di Irma nelle *Occasioni* si registra già dalla prima sezione della raccolta, in *Verso Capua*. Il titolo sintetizza la rotta di un viaggio in cui una carrozza in arrivo a Capua sosta brevemente per accogliere anche l'amata, la cui identità viene svelata da un indizio: la sciarpa di lei che ha i colori della bandiera statunitense "la bandiera / stellata" (vv. 14-15). La sciarpa-bandiera è *senhal* della donna e ne richiama la forza liberatrice, oltre che la nazione di appartenenza. Il componimento è datato 1938 e perciò risale all'ultimo anno di incontri con Irma, anche se l'ambientazione campana risulta del tutto inventata (a quanto ci risulta, i due non visitarono Capua in quelle settimane del '38).

Dopo la cupa e violenta descrizione della piena del fiume Volturno, il poeta è ritratto nell'atto di scorgere, tra le siepi che gli impediscono la vista, una carrozza che si arresta per una breve fermata. L'apparizione della donna viene anticipata da un "furtivo / raggio" (vv.10-11) che illumina con una luce rossastra il bosco di sugheri scorticati. L'improvvisa luce precede l'apparizione di Irma, dato che rappresenta forse l'intuizione della sua natura "più che umana", caratterizzata da virtù superiori. Successivamente, in lontananza, il poeta intravede l'ispiratrice che agita il fazzoletto cosperso di stelle: "e tu in fondo che agitavi / lungamente una sciarpa, la bandiera / stellata!"⁴⁹. La sciarpa è segno di speranza in un ambiente paesaggistico circostante che minaccia morte e distruzione.

È però nei testi della sezione dei «Mottetti» che si incontra esplicitamente la donna-angelo, Irma Brandeis, non ancora diventata Clizia (lo sarà nella *Buferà*). Qui la storia d'amore tra il poeta e l'ispiratrice è prevalentemente una storia di separazione. La sua "assenza" viene riempita con le sue folgoranti apparizioni magico-numinose, in cui si fonda la narrazione metafisica dei brevi testi a lei dedicati⁵⁰.

⁴⁹ *Verso Capua*, «sezione I», in OC, vv. 13-15.

⁵⁰ DE ROGATIS 2020, p. XCII.

La forma e il titolo attribuito a questo “romanzetto autobiografico”, per indicarlo con l’espressione montaliana, rivisita il genere del mottetto in voga durante il XIII secolo, il quale indicava una forma poetica attribuita ai trovatori, poi entrata a far parte anche del repertorio di musica sacra. Successivamente, il termine indicò anche un componimento di breve lunghezza a schema variabile, utilizzato dagli Stilnovisti. Inoltre, il termine deriva da “motto” e si riferisce ad un gruppo di parole che racchiudono un proverbio o sentenza⁵¹.

La pluralità dei significati del vocabolo, relativi sia all’ambito sacro che al profano, consente un’originaria rivisitazione letteraria che Montale fa propria. La sezione è composta da venti brevi testi, a cui va aggiunto, come si è detto, *Il balcone*. Le poesie che entrano a far parte di questa sezione delle *Occasioni* sono dedicate ad Irma Brandeis, fatta eccezione - come si è detto - del secondo e terzo mottetto. Tutte le liriche sono state elaborate in un arco cronologico che va dal 1934 al 1940 (due di esse infatti entrano solo nella seconda edizione delle *Occasioni*, del 1940) ed esprimono la vicenda d’amore di Eugenio ed Irma rappresentandola attraverso un repertorio dantesco e stilnovista. Per la realizzazione, come accennato, Montale si è servito della *Vita nova*, soprattutto nel bisogno di riproporre e mescolare il “racconto” con la “visione”. È lui stesso infatti che, con un riferimento implicito alla vicenda del *libello*, conferma il legame con il prosimetro dantesco:

Clizia è presente nella 1^a serie e in molte altre poesie (Nuove Stanze, Primavera hitleriana, l’Orto, Iride e quasi tutte, tranne le poesie dei Madrigali privati). Qui appare l’Antibeatrice come nella Vita Nuova; come la donna gentile che poi Dante volle gabellarci come Filosofia mentre si suppone che fosse altro, tant’è vero che destò la gelosia di Beatrice⁵².

L’autore inoltre ci fornisce la ricostruzione autobiografica di questo “canzoniere” d’amore dedicato a Irma quando, nel 1950, pubblica il racconto *Due sciacalli al guinzaglio*, offerente un’interpretazione a posteriori di alcuni componimenti della serie:

Le piccole poesie di Mirco, che formarono poi una serie, un romanzetto autobiografico tutt’altro che tenebroso, nascevano di giorno in giorno. Clizia non ne sapeva nulla e forse non le lesse che molti anni dopo; ma talvolta le notizie di lei che giungevano a Mirco fornivano lo spunto di qualche mottetto⁵³.

“Mirco” è alter ego del poeta mentre “Clizia” è *senhal* di Irma. Il passo è testimonianza dell’unitarietà dei «Mottetti», in quanto appunto queste poesie formano una serie, un “romanzetto”, che rappresenta la storia d’amore tra i due protagonisti.

⁵¹ *Ivi*, p. 87.

⁵² SM. II, p. 1519.

⁵³ *Ivi*, p. 1490.

Questi componimenti nascono da un momento di solitudine del poeta e sono perciò scritti in assenza della donna.

Il primo mottetto, *Lo sai: debbo riperderti e non posso*, è composto nel 1934, anno in cui sono stati scritti anche i testi per Maria Rosa Solari. In un passo delle lettere però Montale lo dedica ad Irma, fatto verosimile in quanto i due si erano conosciuti nel 1933 e l'anno seguente, al termine della vacanza di Irma in Italia, viene ritratta in procinto di partire per tornare in America. Si introduce così il tema della lontananza tra i due amanti sentita dal poeta con dolore, che sconvolge il suo equilibrio fisico e mentale: "Lo sai: debbo riperderti e non posso. / Come un tiro aggiustato mi sommuove / ogni opera, ogni grido e anche lo spiro / salino"⁵⁴. In questa lirica, l'Amore è vissuto con dolore dal protagonista per la perdita dell'amata ed è metaforicamente immaginato come un colpo al cuore, attraverso l'accostamento di questo stato d'animo al lessico balistico.

La condizione che il poeta prova si potrebbe accostare alla scintilla amorosa che colpisce il cuore dell'innamorato ferendolo come una freccia. In un lessico contemporaneo dunque viene proposta la medesima situazione evocata nel sonetto di Guinizzelli, *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo*, in cui si legge che il dio Amore "per mezzo lo cor me lanciò un dardo / che oltre 'n parte lo taglia e divide" (vv. 5-6), con la differenza che in Montale è il distacco da Irma che provoca una ferita mortale. Sempre un "colpo" viene inferto anche nel cuore di Cavalcanti: "un dardo mi gittò dentro al fianco. / Si giunse ritto 'l colpo al primo tratto", ai vv. 11-12 di *Voi che per li occhi mi passaste 'l core*. Il passo montaliano, accostato al richiamo testuale stilnovistico, indica quindi la situazione di passività dell'io lirico, il quale si rappresenta vinto dal sentimento e abbattuto per la perdita di lei. Egli si sente aggredito anche dal paesaggio metropolitano del porto di Genova, descritto come "Paese di ferrame e alberature" (v. 7). Rinchiuso ed isolato in se stesso, va in cerca di un "segno" o "pegno", avuto "in grazia" dalla donna (vv. 10-12).

Il segno e il pegno sono vocaboli di ascendenza cortese, che preannunciano l'epifania femminile. Il "segno / smarrito" (vv. 10-11) è un indizio perduto, è, secondo Bettarini, il *signum*, il "miracolo" ed è una parola tematica delle *Occasioni*. Il "pegno" invece rappresentava una "promessa", qui esplicitata attraverso un oggetto-amuleto.

Se anticamente consisteva in un anello, oppure un oggetto di alto valore simbolico, in Montale il segno assume il suo significato in oggetti di uso quotidiano, come la cipria, l'orologio da polso, la sveglia.

Dal testo si evince che la figura femminile è tramite verso una dimensione autentica, lontana dalla contingenza storica ed esistenziale della città tentacolare, sede della vita

⁵⁴ *Lo sai: debbo riperderti e non posso*, «Mottetti», in OC, vv. 1-3.

meccanizzata. Lo scenario urbano, aspro e inospitale, a tratti infernale, che si trova nel background di ciascun mottetto, mette in luce la contrapposizione salvezza/condanna ben esplicitata da Blasucci e tipica delle opere montaliane⁵⁵.

La situazione dell'addio e il conseguente distacco dalla donna amata sono riproposti nella lirica *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse* risalente al 1939. Irma viene rappresentata come irraggiungibile, poiché sempre più lontana. L'allontanamento tra gli innamorati è suddiviso in due momenti: la descrizione della separazione attraverso il treno, che divide le due persone (vv.1-4) e il dialogo mentale del poeta con l'assente (vv. 5-7). La cesura tra i due istanti è segnata da puntini di sospensione, i quali rappresentano la frattura tra i due tempi e "l'addio" taciuto⁵⁶. La chiusura dello sportello ("sportelli abbassati" v. 2) è sentita, secondo Angelo Marchese, come una dolorosa interruzione del contatto, a cui consegue un buio incombente⁵⁷. In questo mottetto la figura femminile parte per iniziare quel processo di metamorfosi che si compirà solo successivamente. La sua partenza si può equiparare al percorso di iniziazione verso il cammino di salvezza, di "creazione dell'angelo", analogamente alla funzione della morte nella Beatrice dantesca. L'intensa emotività prorompe nella lassa finale, di carattere esistenziale: "Presti anche tu alla fioca / litania del tuo rapito quest'orrida / e fedele cadenza di carioca?"⁵⁸.

Il segno dell'intesa tra l'uomo e la donna risiede in un'ipotetica coincidenza uditiva, ovvero sulla possibilità che la figura femminile, allo stesso modo del poeta, percepisca nel rumore del treno la cadenza ossessiva della musicchetta brasiliana. L'accordo percettivo è "segno" tangibile di un'intesa profonda e di una destinazione comune, più forte del dolore derivante dalla separazione. Questa diviene quindi una speranza di contatto in una dimensione conosciuta solo da loro due. La domanda sottende una preghiera che il fedele rivolge alla donna, supplicandola di rimanere con lui e continuare un dialogo mentale, fatto di attimi e di intense corrispondenze.

Il sesto mottetto, *La speranza di pure rivederti*, segnala una svolta narrativa all'interno della serie: come sostiene Scaffai, al centro della vicenda si descrive la condizione del protagonista dopo l'abbandono. Poiché non è più permesso conoscere la vita dell'amata attraverso avvenimenti reali, dal momento che è lontana, nel "romanzo" poetico ella non possiede più un'effettiva esistenza, ma una forma di vita che viene colta dal poeta attraverso "segni" che si connoteranno di un carattere miracoloso⁵⁹. Allo stesso modo della logica che

⁵⁵ Cfr. BLASUCCI 2010, p. 77.

⁵⁶ DE ROGATIS 2020, p. 104.

⁵⁷ MARCHESI 1977, p. 90.

⁵⁸ *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse*, «Mottetti», in OC, vv. 5-7.

⁵⁹ SCAFFAI 2002, p. 105.

sostiene il prosimetro dantesco, in cui il fedele innamorato, dopo la morte di Beatrice, la compiangendo esplicitando il suo stato d'animo, Montale sta perdendo la speranza di vedere la sua donna, la quale è talmente lontana da non sapere più se ancora è in vita o meno e sancisce, attraverso questo componimento, l'introduzione di ciò che equivale alle "rime in morte", o almeno in *absentia* di Irma. Il protagonista è assorto nel pensiero di lei e sempre più dubbioso in merito alla possibilità di rivederla. Tuttavia, mentre la speranza lo sta abbandonando, assiste ad una scena inconsueta: sotto i portici di Modena "un servo gallonato trascinava / due sciacalli al guinzaglio" (vv. 9-10). Egli si chiede allora se i due animali esotici siano allucinazioni o segni miracolosi che manifestano la presenza dell'amata, la quale cerca una nuova modalità comunicativa con l'amato.

L'evento risale a un fatto realmente accaduto e viene riportato nello scritto autobiografico *Due sciacalli al guinzaglio*, sopra menzionato, pubblicato inizialmente nel «Corriere della Sera» il 16 Febbraio 1950:

Clizia amava gli animali buffi. Come si sarebbe divertita a vederli! Pensò Mirco. E da quel giorno non lesse il nome di Modena senza associare quella città all'idea di Clizia e dei due sciacalli. Strana, persistente idea. Che le due bestiole fossero inviate da lei, quasi per emanazione? Che fossero un emblema, una citazione occulta, un *senhal*? O forse erano solo un'allucinazione, i segni premonitori della sua decadenza, della sua fine? Fatti consimili si ripeterono spesso; non apparvero più sciacalli ma altri strani prodotti della boîte à surprise della vita: cani barboni, scimmie, civette sul trespolo, menestrelli... E sempre sul vivo della piaga scendeva il lenimento di un balsamo⁶⁰.

Il testo, risalente al 1937, risulta centrale nella costruzione, all'interno del pensiero poetico dell'autore, dell'epifania e della rivelazione salvifica della donna che si manifesta come un "barbaglio" (v. 7)⁶¹. La lirica avvia il processo di trasformazione di Clizia da forma umana a messaggera celeste.

Alla donna lontana appartiene, da questo momento in poi, una simbologia incentrata sulla luce. L'intonazione solenne ed arcaizzante dell'*incipit* è prodotta dall'anticipazione dell'avverbio rispetto al verbo formando, in questo modo, un costrutto tipico di un italiano letterario antico. Secondo quanto affermato da Barberi Squarotti, l'imperfetto del verbo isolato nel secondo verso del componimento, "m'abbandonava", rinvia ad una circostanza precisa, alla consapevolezza radicale che non vi è più la possibilità di riprendere la Beatrice salvifica, dal momento che, una volta ritrovata, è destinata a ri-perdersi. Da questo momento in poi dunque ella può rivivere unicamente in poesia, e nei testi si manifesta. Il "barbaglio" è caratteristico della Beatrice montaliana, come di quella dantesca⁶².

⁶⁰ SM. II, pp. 1491-1492.

⁶¹ DE ROGATIS 2020, p. 107.

⁶² BARBERI SQUAROTTI 2003, pp. 200-201.

La folgorante visione, racchiusa nella parentetica: “(a Modena, tra i portici, / un servo gallonato trascinava / due sciacalli al guinzaglio)”⁶³ assume il valore emblematico di evocazione della donna, è un “barbaglio” (v. 7) caratterizzato dalla sua luce salvifica.

Se da un lato tale apparizione può essere interpretata come un varco liberatorio, dall’altro assume riflessi tenebrosi e sinistri per i due animali esotici caricati di un grande valore simbolico: essi infatti sono simboli mortuari ambigui, non propriamente positivi.

Da questa percezione deriva la riflessione dell’autore, il quale si chiede se, fermo restando che la realtà è fittizia ed è una superficie su cui si fissano le “immagini”, l’apparizione delle due bestie possa essere interpretabile come la non-vita della donna, che ha i segni della morte, oppure come un suo *senhal*, una luce intermittente, contratta e affievolita. A questa altezza testuale probabilmente Montale non comprende i segni emanati da Irma, tuttavia non li ignora, e d’ora in poi li ricercherà in ogni oggetto che lo circonda.

In *Ecco il segno; s’innerva*, il poeta riceve la conferma che i *senhals* della donna e gli oggetti, o i fasci luminosi con cui questa si manifesta sono segni positivi, che rimandano alla sua vita e alla sua essenza miracolosa. La presenza della donna-luce qui è annunciata da un “segno”, che rappresenta un indizio di una realtà superiore all’inferno quotidiano, in cui il poeta si trova immerso. Questo “segno” “s’innerva / sul muro che s’indora”⁶⁴, ed il profilo frondoso della palma che si imprime nella parete viene illuminato dal rosso dell’aurora: “un frastaglio di palma / bruciato dai barbagli dell’aurora” (vv. 3-4). La manifestazione femminile viene percepita fisiologicamente come un corpo vivente che “s’innerva” nel sistema venoso dell’innamorato.

Curioso risulterà notare che in questo componimento sono presenti i due colori principali di Irma, il rosso del “barbaglio dell’aurora” (v. 4) e il bianco che proviene dalla “neve” (v. 7), esplicito riferimento a un paesaggio invernale. Come afferma Rebay il nome di Clizia non è mai nominato esplicitamente prima del componimento *La primavera hitleriana*, appartenente a *La bufera e altro*. Precedentemente la maggior ispiratrice montaliana viene evocata in tre modi: attraverso un semplice “tu” istituzionale e anonimo, mediante giochi, rovesciamenti o anagrammi del suo nome “Irma”, come si vedrà più avanti, oppure con una fitta rete di rimandi semantici riferibili al rosso del fuoco e al bianco del ghiaccio, ossimoro presente all’origine del suo cognome germanico “BRAND-EIS”, “FUOCO-GHIACCIO”⁶⁵.

Nel caso di questa lirica la sua apparizione si rende evidente attraverso il colore rosso dell’alba e del bianco della neve. In aggiunta, i due colori, come precedentemente visto per il

⁶³ *La speranza di pure rivederti*, «Mottetti» in OC, vv. 8-10.

⁶⁴ *Ecco il segno; s’innerva*, «Mottetti» in OC, vv. 1-2.

⁶⁵ REBAY 1982, pp. 181-185.

componimento guinizelliano *Io voglio del ver la mia donna laudare*, nella lirica amorosa indicano la coppia cromatica che delinea la bellezza femminile, nel sonetto paragonata ai due purissimi fiori della rosa e del giglio. La simbologia che ne deriva dunque è totalmente positiva, indice che anche Irma viene rappresentata, attraverso elementi naturali, come un “novo miracolo e gentile” (*Vn.*, 12. 4).

Una prima consapevolezza dell’essenza soprannaturale della donna avviene nel componimento *Il ramarro, se scocca*, che registra prestiti linguistici legati alla cantica infernale, nonché la consapevolezza, sopraggiunta anche in Dante nella *Vita nova*, della natura divina della figura muliebre.

La lirica si presenta come un catalogo “aperto”, costituito dall’enumerazione di forme viventi e di oggetti, accomunati dal loro manifestarsi istantaneo⁶⁶. Questo procedimento, che prende il nome di *via negationis*⁶⁷, permette di rappresentare, attraverso la negazione appunto, l’essenza soprannaturale della donna.

La prima lassa: “Il ramarro, se scocca / sotto la grande fersa dalle stoppie”⁶⁸ è un calco, quasi completo, dall’inferno dantesco: “Come ’l ramarro sotto la gran fersa / dei di canicular, cangiando sepe, / folgore par se la via attraversa”⁶⁹. Nella terzina dantesca il ramarro è associato alla “folgore”, grazie alla sua velocità di apparizione; in ugual modo procede Montale, il quale però utilizza l’immagine per evidenziare il distacco tra l’animale appartenente al mondo ctonio-infernale e la manifestazione divina sulla terra descritta nell’ultimo tempo: “e poi? Luce di lampo / invano può mutarvi in alcunché / di ricco e strano. Altro era il tuo stampo” (vv. 11-13). Se, come sostiene Pegorari: “per Dante il «ramarro» è solo *medium comparationis* di un evento prodigioso, il poeta ligure si attende dalle “occasioni” del quotidiano [...] l’improvvisa metamorfosi «in alcunché di ricco e strano»⁷⁰”; ne deriva che Montale ha utilizzato il linguaggio della cantica infernale per contrapporlo all’evento miracoloso riguardante la manifestazione della donna amata, trasformata in “bagliore” e connotata di tutti gli elementi simbolici e le caratteristiche delle donne stilnoviste, nonché di Beatrice. Perciò l’utilizzo dantesco, in questo componimento, poggia su due livelli: un prelievo lessicale dalla *Commedia*, per connotare il contesto in cui avviene il prodigio, e una ripresa tematica della donna, rappresentata come luce e portatrice di salvezza.

⁶⁶ DE ROGATIS 2020, p. 116.

⁶⁷ Il catalogo esposto attraverso l’enumerazione riprende la tecnica espressiva della *Via Negationis* che tentava di esprimere: “l’ineffabilità di Dio scartando successivamente ogni aspetto creato di bellezza e potenza” come descrive CAMBON 1971, pp. 87-115.

⁶⁸ *Il ramarro, se scocca*, «Mottetti» in OC, vv. 1-3.

⁶⁹ *If.*, XXV, vv. 79-81.

⁷⁰ PEGORARI 2007, p. 68.

Alla serie del ramarro (v. 1), della vela (v. 4), del cronometro (v. 9) e del cannone (v. 7) si contrappone l'ultimo tempo, in cui improvvisamente si compie il prodigio: la "Luce di lampo" (v. 11) rivela l'essenza di ogni cosa e la manifesta nell'inadeguatezza e indisponibilità a trasformare gli elementi terreni in qualcosa che li accomuna al soprannaturale⁷¹. L'evento nuovo è rappresentato da Irma Brandeis, la quale si sostituisce definitivamente ad Anna degli Uberti, precedente ispiratrice che aveva offerto la possibilità di un "varco". A Clizia Montale attribuisce un valore eccezionale, una superiore visione delle cose, una pienezza di personaggio e di carattere che si contrappone a tutte le donne ispiratrici precedenti ed è riassumibile nell'*explicit* "Altro era il tuo stampo" (v. 13)⁷². Ugualmente a quanto accade a Dante, che comprende la natura miracolosa di Beatrice solo dopo la sua morte, anche Montale concepisce la superiorità di Clizia solo dopo la sua partenza. In accordo con Barberi Squarotti affermo che lo "stampo" (v. 13) indica la forma divina che ha ricevuto la donna, la quale è completamente diversa da quella impressa dallo "stampo" che ha formato il ramarro e gli altri oggetti. Anche se il lampo può trasformare gli elementi quotidiani in "alcunché di ricco e strano", non potrà rendere divino ciò che è soltanto materia, di fronte alla forma soprannaturale dell'ispiratrice⁷³. Tale ragionamento presuppone una già avviata trasfigurazione della donna, che da umana è diventata creatura luminosa e spirito, ed una prima consapevolezza di questa natura raggiunge Montale attraverso gli elementi della realtà circostante.

La piena consapevolezza della natura eccezionale di Irma-Beatrice avviene con il componimento *Lontano, ero con te quando tuo padre* composto nel 1939. Ne è la conferma la ripresa testuale dell'evento narrato anche nel *libello* trecentesco, ovvero la morte del padre dell'amata. Il fatto è realmente accaduto anche ad Irma, che aveva vissuto con dolore la perdita, sopraggiunta nel 1933. Montale stesso, nel breve racconto in precedenza menzionato, *Due sciacalli al guinzaglio*, chiarisce il tema: "un giorno Mirco seppe che il padre di Clizia era morto, intuì quello strazio e più gli dispiacquero le tremila miglia che lo tenevano lontano, troppo lontano da quel lutto"⁷⁴. La situazione quindi si presenta analoga a quella narrata da Dante in *Vn.*, 13. 1, quando l'autore del *libello* riporta la tristezza della "nobilissima Beatrice", la quale era "amarissimamente piena di dolore" (*Vn.*, 13. 2) per la morte del padre. Nel prosimetro Dante ci spiega il sentimento di strazio che lo coinvolge: "io rimasi in tanta tristizia che alcuna lagrima talora bagnava la mia faccia" (*Vn.*, 13. 4), anche se non poteva vedere Beatrice poiché, secondo l'usanza della "sopradetta cittade" (*Vn.*, 13. 3) le donne si

⁷¹ BARBERI SQUAROTTI 2003, p. 203-204.

⁷² PEGORARI 2007, p. 68.

⁷³ BARBERI SQUAROTTI 2003, p. 204.

⁷⁴ SM. II, p. 1490.

recavano nella casa del defunto per partecipare al dolore dei familiari, mentre gli uomini, divisi da esse, si riunivano in attesa di fronte alla dimora. In entrambi i casi per motivazioni diverse dunque, né Montale né Dante hanno la possibilità di consolare la donna la quale, anche se presente nel caso dell'autore trecentesco, è comunque lontana, irraggiungibile per stabilire una forma di comunicazione. Anche in questo caso dunque si ritrae una donna simile ad un angelo, Irma, che come Beatrice è sofferente e coinvolge emotivamente anche l'innamorato (cfr. quanto detto per *Vn.*, nel cap. 1 di questo approfondimento).

Da questa infelice occasione Montale acquisisce però la nuova consapevolezza salvifica della figura: il continuo “logorìo” (v. 3) che il poeta ha sopportato prima di conoscerla, serviva per fargli capire che non doveva ignorare la sua presenza. Trascurare Clizia avrebbe significato dimenticare la verità che questa gli ha trasmesso (De Rogatis 2020, p. 102). La costruzione del mottetto calcata sul modello dantesco risulta quindi necessaria per la comprensione della natura ultraterrena di Irma e, come afferma ancora Barberi Squarotti, per un innalzamento spirituale della materia stessa⁷⁵. Il poeta diviene cosciente che tutte le situazioni fino a quel momento vissute, in particolar modo riferite alla guerra, sono state tappe preparatorie della vita vera, destinata all'incontro con la figura muliebre⁷⁶.

Prima di conoscere la donna, la sua vita non aveva senso, il “*prima*” (v. 4) sottolineato in corsivo, evidenzia la svolta di cui è portatrice Clizia.

Barberi Squarotti sostiene che l'espressione “ai colpi / d'oggi” (vv. 5-6), indicante i colpi di guerra, legati all'evento biografico realmente vissuto da Montale, rimandi alla similitudine utilizzata da Beatrice nel canto XXXI (vv. 58-63) del *Purgatorio*:

Non ti dovea gravar le penne in giuso,
 ad aspettar più colpo, o pargoletta
 o altra novità con sì breve uso. 60
 Novo augelletto due o tre aspetta;
 ma dinanzi da li occhi d'i pennuti
 rete si spiega indarno o si saetta⁷⁷.

Nel passo si pone l'attenzione sulla metafora del giovane uccellino. “Pennuti” infatti è in antitesi con “novo augelletto”, per indicare che, mentre l'uccellino appena nato non sa difendersi dai pericoli, il volatile adulto, con molta più esperienza, è difficile da catturare e scappa ai colpi di caccia. Montale, ai primi colpi infertigli dalle esplosioni delle artiglierie di guerra contrappone ora la matura consapevolezza che tali eventi sono stati di preparazione all'incontro con la virtù angelica della donna. Secondo questa visione, “di laggiù” (v. 6) non

⁷⁵ BARBERI SQUAROTTI 2003, p. 215.

⁷⁶ DE ROGATIS 2020, p. 101.

⁷⁷ *Pg.*, XXXI, vv. 58-63.

rappresenta la profondità della memoria, ma il luogo della probabile morte, “Cumerlotti / o Anghèbeni” (vv. 7-8), due villaggi della Vallarsa in cui Irma corse in soccorso a Montale per salvarlo⁷⁸. In questo componimento dunque Eugenio percepisce la natura angelica della figura femminile, precedentemente solo anticipata, attraverso “segni”, “pegni” o improvvise manifestazioni luminose. La straordinaria essenza di Irma viene così afferrata da Montale allo stesso modo di quanto accade in Dante nel sonetto *Negli occhi porta la mia donna Amore*, in cui attraverso il “novo miracolo e gentile” (v. 14) si afferma la natura miracolosa di questa ispiratrice (cfr. cap. 1).

Il processo di angelicazione di Irma continua quindi a delinearsi in gran parte dei componimenti delle *Occasioni*. Nel mottetto *Non recidere, forbice, quel volto*, che rappresenta una vera e propria dichiarazione di poetica della seconda edizione dell’opera⁷⁹, il poeta chiede alla “forbice-tempo” di non tagliare dalla sua mente il “viso in ascolto” della sua donna, ovvero il “simulacro mentale” che risiede nel suo cuore e nella sua memoria. A questa altezza dunque Irma assume ancora connotati umani e terreni, che piano piano si sfumano in quanto avviene la smaterializzazione della sua figura in spirito celeste.

La seconda tappa, quella che trasforma la donna-luce in donna dagli “occhi d’acciaio”, è ben visibile in *Nuove stanze*, testo appartenente alla IV sezione dell’opera, in cui assieme agli ultimi componimenti della serie viene tratteggiata la forza salvifica e solare di Irma, raffigurata come “nuova Beatrice”. *Elegia di Pico Farnese*, *Nuove stanze*, *Palio e Notizie dall’Amiata* sono testi incentrati sulla figura imperiosa della donna, rappresentata già attraverso riferimenti spesso indiretti come angelo, metamorfosi che verrà completata interamente nei componimenti aggiunti nel 1940 (specie *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*) e che compariranno dalla seconda edizione dell’opera in poi.

Dalle liriche della IV sezione però emerge la contrapposizione tra la luce di cui è portatrice Irma, identificata con il bene, e le tenebre, incarnazione del male, presenti nel mondo tangibile, che nel 1939 con lo scoppio della guerra si vede minacciato dalla superstizione e dalle barbarie⁸⁰.

Nuove stanze rappresenta uno dei vertici assoluti della poesia montaliana. Il testo è stato scritto nel maggio del 1939, cioè in un mese caratterizzato da una vasta produttività letteraria. Il titolo della lirica si collega a *Stanze*, poesia risalente agli anni 1927-1929.

La continuità è soprattutto di tipo metrico, poiché entrambi i testi sono costituiti da schemi di strofe chiuse che suggeriscono la sequenza regolare di “stanze”. Inoltre, al centro

⁷⁸ BARBERI SQUAROTTI 2003, p. 215.

⁷⁹ *Ivi*, pp. 216-217.

⁸⁰ DE ROGATIS 2020, pp. 177-179.

dei due componimenti, vi è sempre una figura femminile: in *Stanze* emerge il ritratto di Arletta, mentre in *Nuove stanze* Montale descrive i connotati angelici e gli attributi magico-salvifici di Irma. In questa lirica, però, l'ambientazione è fiorentina e nella prima strofa viene riprodotto un interno di una dimora cosparsa di fumo di sigaretta, dove l'io e la donna stanno giocando a scacchi. La magia buona, creata dalla donna-maga, si esplicita attraverso lo sguardo proveniente dai pezzi della scacchiera, "gli alfieri e i cavalli" (v. 5) che guardano "stupefatti" (v. 6) la "spirale del fumo" (v. 4) che si forma sopra di loro. Il luogo interno è quindi animato dalla presenza salvifica di Irma, la quale ha la capacità di vivificare ciò che è esanime e delineare il processo di trasfigurazione magico-simbolica degli oggetti, sottoposti al suo dominio⁸¹. Lei non viene descritta fisicamente: la sua fisionomia è delineata attraverso gli "anelli" (v. 6), amuleti che rimandano ad un particolare tipico del suo ornamento, ma che in questo contesto rappresentano anche gli anelli mobili di fumo, prodotti da lei stessa⁸².

Fin dall'inizio quindi viene raffigurata come creatura dotata di poteri soprannaturali. La contrapposizione tra luce e tenebra precedentemente menzionata si rende evidente nel contrasto tra un interno domestico e l'esterno. Con l'apertura della "finestra" (v. 11) si incunea infatti la magia nera, il presagio apocalittico degli eventi che realmente stavano per compiersi: un esercito in procinto di combattere si muove nella scacchiera (v. 15) della vita reale, doppio metaforico di quella in cui il poeta e la donna amata stavano giocando⁸³.

Solo Irma è in grado di leggere la guerra stilizzata sul gioco degli scacchi, e il riconoscimento dei suoi poteri magico-salvifici si dichiara proprio ai vv. 15-16: "nella scacchiera di cui puoi tu sola / comporre il senso".

La donna dunque è chiaroveggente e porta un messaggio di salvezza che può liberare i pochi eletti dalla catastrofe umana. La redenzione avviene in virtù di una grazia, a cui deve corrispondere, come chiarifica Alberto Casadei, la devozione verso di lei⁸⁴. A Montale viene concessa la grazia di essere un eletto, a cui viene offerta la possibilità di salvezza e di distinguersi perciò dalla massa degli uomini, allo stesso modo di Dante che grazie a Beatrice può elevarsi fino alle alte sfere celesti e compiere il viaggio oltremondano.

La guerra e la barbarie minacciano anche la figura femminile, questa volta descritta attraverso il suo tratto più caratteristico: "il lampo del tuo sguardo" (v. 21), che si oppone alla "follia di morte" (v. 20) del gruppo nazifascista. Il motivo dello sguardo luminoso e abbagliante della donna è tipico, come si è visto, dell'esperienza dantesca. Gli occhi di Beatrice vengono descritti fin dal principio come "occhi lucenti" (*If.*, II, v. 116), in grado di

⁸¹ BLASUCCI 2010, p. 156.

⁸² DE ROGATIS 2020, p. 249.

⁸³ *Ivi*, pp. 245-251.

⁸⁴ CASADEI 2008, p. 68.

“riguardar nel sole” (*Pd.*, I, v. 47), capaci cioè di sostenere direttamente la potenza divina. Ugualmente sarà per quelli di Irma.

Al “dubbio di un tempo” (v. 17), plausibilmente riferito al timore che la magia sia limitata al solo poeta, viene ora contrapposta la certezza attuale sull’entità dei poteri di Irma, volti al bene universale, dichiarata nell’ultima strofa: “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”⁸⁵. È così che la “follia di morte” (v. 20) si oggettiva nell’immagine di uno “specchio ustorio” (v. 30), l’arma evocante gli antichi assedi pronta ad accecare le “pedine” (v. 31), correlativo oggettivo dell’umanità intera. Dall’altra parte, i poteri di conoscenza e opposizione razionale della donna si concretizzano invece nei suoi “occhi d’acciaio” (v. 32), capaci di fissare e vincere il terribile specchio⁸⁶. In questa drammatica situazione di attesa di una guerra inevitabile, l’autore si può rivolgere solo alla donna, i cui occhi, inizialmente rivelatori del suo rapporto con il divino, diventano ora durissimi per opporsi alla violenza della realtà storica. Ne risulta che gli “occhi d’acciaio” (v. 32) sono l’unica arma di difesa, in quanto capaci di riflettere e rilanciare il raggio ustorio dello specchio⁸⁷.

In questo passo evidenti sono i rimandi, come nota Rina Sara Virgillito, all’inizio della terza cantica dantesca quando Beatrice è ritratta nell’atto di fissare la luce abbagliante del sole e invita Dante a fare altrettanto⁸⁸. In questo modo, la “gloriosa”, mirando il sole, permette la trasumanazione di Dante:

quando Beatrice in sul sinistro fianco vidi rivolta e riguardar nel sole: aguglia sì non li s’affisse unquanco.	48
E sì come secondo raggio suole uscir del primo e risalire in suso, pur come pelegrin che tornar vuole,	51
così de l’atto suo, per li occhi infuso ne l’immagine mia, il mio si fece, e fissi li occhi al sole oltre nostr’uso ⁸⁹	54

Anche Beatrice è caratterizzata dallo sguardo abbacinante e lei, a differenza degli umani, è in grado di fissare il sole nel suo massimo splendore: per questo motivo la sua vista è paragonata a quella di un’aquila, poiché era opinione diffusa nel medioevo che questo volatile potesse volgere gli occhi nel disco solare. Lo stesso paragone della donna come angelo o

⁸⁵ *Nuove stanze*, «sezione IV», in OC, vv. 28-31.

⁸⁶ BLASUCCI 2010, p. 161.

⁸⁷ DE ROGATIS 2020, p. 247.

⁸⁸ VIRGILLITO 1990, p. 103.

⁸⁹ *Pd.*, I, vv. 46-54.

uccello è comune in Montale, che spesso rappresenta Irma come una messaggera celeste con caratteristiche umane ma anche tipiche dei volatili (piumaggio, ali).

È interessante notare come l'ipotesto dantesco sia utile per comprendere la trasformazione di cui è protagonista la musa montaliana e come questa venga ora paragonata per la sua forza e la sua immagine da madre superba e severa, alla Beatrice degli ultimi canti del *Purgatorio*. In *Nuove stanze*, Montale è conscio di rivisitare in una modalità del tutto originale il fantasma dantesco⁹⁰.

Contemporaneamente a *Nuove stanze*, il poeta compone anche *Palio*. Il titolo si riferisce alla celebre festa senese, introdotta dal corteo storico in costume e dalla corsa dei cavalli nella piazza circolare del Campo, a cui Montale ed Irma con alcuni amici avevano realmente partecipato. L'amata quindi è ricordata in questa poesia come presente e, attraverso precisi riferimenti testuali, si rende nota la forma divina che già in terra assume, presentata come una novella Beatrice.

La poesia sembra celebrare un ricongiungimento dopo una lunga separazione. Durante la sfilata, gli alfieri che lanciano in aria le bandiere colorate della propria contrada non mutano l'espressione altera e corruciata della donna, poiché ella sta prevedendo la tragedia che sta per compiersi: "Il lancio dei vessilli non ti muta / nel volto" (vv. 9-10). L'immagine severa ed imperiosa di Irma allude alla metafora utilizzata da Dante nel momento in cui vede Beatrice, nel XXX canto del *Purgatorio*. L'autore trecentesco così ricorda la gentilissima: "Così la madre al figlio par superba, / com'ella parve a me; perché d'amaro / sente il sapor del la pietade acerba"⁹¹. Una "vampa" (v. 10) ha introdotto gli indizi che alludono alla guerra, di cui sono premonitori gli eventi atmosferici: la "ragia", ovvero resina delle conifere, e la tempesta. Però, dalle nuvole da cui cade la pioggia si schiude uno spiraglio di sole, simbolo di speranza, di un "varco", di una possibilità di salvezza, aperto da lei. La pioggia e il sole sono i primi segni di un legame privilegiato che collegano Irma ad una dimensione metafisica.

Nel componimento si evidenziano i poteri soprannaturali della messaggera celeste. È il "sigillo imperioso" (v. 28), un anello con un rubino, *senhal* della donna, che permette il compiersi di tale evento. Questo oggetto ha il potere far spuntare il sole tra le nuvole.

All'annunciatrice di speranza è offerta la possibilità di fissare lo sguardo su un traguardo ultraterreno: "oltre lo sguardo / dell'uomo" (vv. 59-63). Come già ricordato nei «Mottetti», alla giovane ebrea newyorkese il poeta ligure riconosce una superiore visione delle cose, per la quale acquisisce qualità proprie della Beatrice dantesca anche in *Palio*: qui la donna viene esaltata per un'imperturbabilità degna degli uomini magnanimi e per la sua

⁹⁰ SCARPATI 1997, p. 42.

⁹¹ Pg., XXX, vv. 79-81.

capacità di prevedere la storia attraverso degli indizi, per l'abilità di trasformare uno stato di prigionia esistenziale, in cui è coinvolto il poeta, in una possibilità religiosa e per il suo sapersi sottrarre al destino che condanna tutti gli uomini comuni⁹².

Il "traguardo" (v. 60) è in cielo. Nella lirica dunque la presenza della figura muliebre esplicita una missione, la possibilità di credere in un "oltre" che ecceda lo spazio mondano troppo costretto, la conoscenza di un traguardo che possa dare significato all'esistenza.

Secondo Angelo Marchese, le premesse della religiosità montaliana, dunque, si riscontrano proprio in *Palio*⁹³.

Una prima conferma testuale della fisionomia angelica di Irma è attestata nella lirica *Elegia di Pico Farnese*, anch'essa portata a termine tra l'aprile e il giugno 1939.

Pico Farnese è un borgo di origine medievale in provincia di Frosinone, nell'Italia centrale, da sempre luogo di sosta di pellegrini in visita al santuario di Monte Leucio, diretti verso i luoghi sacri⁹⁴. Già dal titolo, Montale rimanda al carattere classico del componimento, un'elegia, ripresa nel doppio metro.

La poesia interpreta i pellegrinaggi come "occasione" per contrapporre ad un mondo regredito e chiuso la figura abbagliante della donna messaggera celeste. Il motivo del viaggio dei fedeli verso i luoghi di Cristo e dei Santi era stato precedentemente utilizzato anche nella *Vita nova* quando, nella parte finale del *libello*, l'autore descrive la moltitudine di viandanti in viaggio verso Roma, per adorare nella basilica di San Pietro il panno con il quale, secondo la leggenda, Veronica avrebbe asciugato il volto di Cristo e sul quale si sarebbe impressa la sua immagine (cfr. *Vn.*, 29. 1). Dante pensa così di scrivere un sonetto, *Deh peregrini, che pensosi andate*, dove esprimere loro la causa della sua tristezza, ovvero la morte della donna, paragonata ad una santa, seguace di Cristo.

Dante utilizza l'espedito dei pellegrini poiché questi, con il loro animo disposto alla malinconia e alla penitenza, avrebbero costituito il pubblico ideale per costruire il discorso elegiaco in morte di Beatrice. Si potrebbe forse intravedere, in Montale, l'influsso del modello vitanovistico anche nella scrittura di *Elegia di Pico Farnese*, poiché diretti risultano i richiami ad un mondo antico ed ancestrale e simile è il genere elegiaco del componimento.

In questo testo, però, il tema viene ripreso in chiave parodica, utilizzata per contrapporre i connotati della civiltà che si contraddistingue come massa di uomini: "orde d'uomini-capre" (v. 41), ai tratti salvifici della donna, incarnazione di una cultura più alta e che può vegliare sui pochi eletti e fedeli. Irma, in questo caso, non è ancora emblema di

⁹² PEGORARI 2014, p. 111.

⁹³ MARCHESI 1977, p. 168.

⁹⁴ DE ROGATIS 2020, pp. 235.

Cristo, come lo è la Beatrice della *Vita nova*, ma “messenger accigliata” (v. 37) che con il suo sguardo severo esorta a rifiutare la fede superstiziosa delle “donne barbute” (v. 33) e discende dal cielo per portare un messaggio di speranza⁹⁵. L’opposizione tra l’ingenua ritualità e la superiorità della missione della donna viene introdotta dal v. 35:

[...] Ben altro	35
è l’Amore - e fra gli alberi balena col tuo cruccio	
e la tua frangia d’ali, messenger accigliata!	
Se urgi fino al midollo i diòsperi e nell’acque	
specchi il piumaggio della tua fronte senza errore	
o distruggi le nere cantafavole e vegli	40
al trapasso dei pochi tra orde d’uomini-capre,	
[...]	
il tuo splendore è aperto ⁹⁶ .	

I connotati di questa donna quindi sono la luce folgorante, un’espressione corruciata, il piumaggio, tutte caratteristiche che la identificano come un angelo, messaggero celeste, in linea con la raffigurazione stilnovistica. In aggiunta, la sua luminosità, lo sguardo d’acciaio, la fedeltà assoluta, la forza e l’ira sono i connotati di una novella Beatrice, rigida e splendente nella sua bellezza corruciata.

Il sentimento amoroso è qui rivisitato attraverso una concezione mistica, di probabile ascendenza platonico-stilnovistica, sublimante: quando il legame con la donna amata viene interrotto per sempre, e tale fatto risale appunto alla partenza di Irma avvenuta nel 1938, Montale comincia a costruire il suo mito all’interno dei suoi versi. L’assente diviene così figura salvifica, colei che incarna l’aspirazione dell’io-poeta a credere in un mondo ultraterreno⁹⁷. Il sentimento è connotato da Montale con la lettera maiuscola: “Amore” (v. 36), il quale sembrerebbe evocare la ripresa della lunga tradizione lirica amorosa che personificava il sentimento in un dio che colpiva il cuore attraverso lo sguardo e obbligava il suo fedele a prestargli obbedienza. Riguardo tale argomento, celebri sono parole di Dante in *Vn*: “D’allora innanzi dico che Amore signoreggiò la mia anima, la qual fu sì tosto a lui disponsata, e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria, per la virtù che li dava la mia imaginazione, che mi convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente” (*Vn.*, 1. 8). Montale riprende, con l’utilizzo del vocabolo *Amore*, la tradizione e mira a contrapporlo all’ “amore di donne barbute” (v. 33). L’*enjambement* posto tra i vv. 35 e 36: “Ben altro / è l’Amore” sottolinea la forza di negazione con cui l’autore si allontana dal mondo

⁹⁵ *Ivi.*, pp. 235-236.

⁹⁶ *Elegia di Pico Farnese*, «sezione IV» in OC, vv. 35-41.

⁹⁷ CASADEI 2008, p. 66.

superstizioso delle pellegrine per introdurre l'epifania della parola, rivolta alla messaggera celeste.

Fra gli alberi lampeggia e brilla il "cruccio" (v. 36) della donna, ovvero lo sdegno; il termine riporta all'ipotesto dantesco, in particolare all'espressione sdegnosa e altera con cui è raffigurata Beatrice nel canto XXX del *Purgatorio*, la quale si presenta a Dante "regalmente ne l'atto ancor proterva" (*Pg.* XXX, v. 70) come la "madre al figlio par superba" (v. 79), in procinto di rimproverare aspramente il protagonista per aver volto "i passi suoi per via non vera" (v. 130). Nel passo montaliano però lo sguardo disdegnoso di Irma non è propriamente rivolto al poeta, facente parte di quei "pochi" (v. 41) capaci di distinguersi dalla massa, ma alle "nere cantafavole" (v. 40) che rappresentano una religione degradata a mera superstizione.

La donna diventa angelo grazie alla sua "frangia d'ali" (v. 37), immagine che nasce per metamorfosi dalla corta frangetta dei capelli che copriva la fronte di Irma. Probabilmente la caratteristica fisica della donna aveva colpito Montale, anche come simbolo dell'emancipazione femminile: infatti, dagli anni Venti del Novecento, la frangia divenne contrassegno di nuova femminilità. Se la donna stilnovistica era stilizzata in "blonda testa e chiaro viso" (cfr., cap. 1, par. 1.1) con lunghe e bionde chiome, la pelle chiara e gli occhi azzurri, la nuova musa ora possiede le qualità di una giovane donna, emancipata, con i capelli alla garçonne e la frangetta. Altre connotazioni fisiche di Irma sono la "fronte" e il "piumaggio", che contribuiscono a formare la natura angelica di donna-uccello, dotata di ali.

Per la prima volta nelle *Occasioni* si cita il "seme del girasole" (v. 48) quale metafora di solarità, precedentemente comparsa in *Portami il girasole* negli *Ossi di seppia*. Il fiore, che segue il sole, è metafora di luce e di vita vera a cui è associata la donna e qui è considerato come suo simbolo magico. Ne *La bufera e altro* il girasole sarà abbinato proprio alla figura di Irma Brandeis mediante l'appellativo mitologico di Clizia.

Una successiva tappa di santificazione della figura muliebre avviene però nei componimenti aggiunti alla seconda edizione delle *Occasioni* (Einaudi 1940).

Con l'inserimento in particolare di un testo, confluito nella sezione dei mottetti, *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*, Irma raggiunge la completa metamorfosi in donna-angelo, finora solo implicitamente intuita.

La seconda opera perciò si chiude sulla separazione e sulla ricerca di un contatto impossibile tra l'uomo e la donna, ricalcando, secondo Scaffai, la realtà biografica che obbligava la separazione tra Montale e Irma. Il finale, però, è necessario presupposto per la trasformazione della donna in *visiting angel*, anticipata in *Nuove stanze* ma compiuta solo

nella prima sezione della *Bufera*. Il distacco di Irma dalla dimensione terrena prelude quindi all'invenzione del personaggio di Clizia⁹⁸.

L'ulteriore trasformazione della donna-luce, con lo sguardo corruciato, dagli occhi d'acciaio, però viene anticipata già da un componimento della *princeps*, inserito nei «Mottetti», *Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo*, che, pubblicato in rivista nel 1939, tenta di dare una “definizione in positivo” della figura femminile la quale assume fattezze miracolose⁹⁹. L'io lirico, divenuto consapevole della natura ultraterrena che contrassegna la creatura (cfr. *Lontano, ero con te quando tuo padre*) ora legge la sua manifestazione nella “folgore” (v. 7), lampo che spiritualizza la realtà: “Nulla finisce, o tutto, se tu fòlgore / lasci la nube”¹⁰⁰.

La “folgore” che lascia la nube è quindi Clizia, la quale si manifesta attraverso un lampo abbagliante, proveniente dai cieli. È Montale stesso, in una lettera ad Irma del novembre 1938, a comunicarle: “Ti presento sotto forma di fulmine che dorme nella nuvola. Certo non ti riconoscerai”¹⁰¹.

L'apparizione della donna come luce intensa e bagliore è caratteristica, come si è visto, anche di Dante. Nello specifico, la luminosità è prerogativa della cantica paradisiaca. Nel canto XXX, quando Beatrice si manifesta agli occhi di Dante, si descrive il sorriso di lei, luminoso come un sole: “come il sole in viso che più trema, / così lo rimembrar del dolce riso / la mente mia da me medesimo scema” (*Pd.*, XXX, vv. 25-27). Il ricordo del suo riso indebolisce le facoltà intellettive del poeta, tanto è raggianti e luminoso. Allo stesso modo Montale viene abbagliato dalla folgorazione luminosa dell'apparizione della messaggera celeste.

Come precedentemente accennato, la metamorfosi di Irma in donna-angelo avviene intorno al 1940, anno che segna il passaggio tra *Le occasioni* e la raccolta *Finisterre*.

In questo periodo la sua presenza in poesia diviene in qualche modo esclusiva.

Il componimento di maggior rilievo edito con la seconda edizione dell'opera è il mottetto *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*.

In esso l'angelo viene rappresentato nell'atto di scendere dalle “alte nebulose” (vv. 2-3), dopo aver attraversato gli spazi siderali, i cicloni cosmici e le tempeste celesti. In questo modo viene rappresentato a posteriori il viaggio della creatura per giungere in soccorso al poeta, il quale ora ne ha cura, non appena la vede segnata dal percorso difficile e faticoso

⁹⁸ SCAFFAI 2002, p. 133.

⁹⁹ CASADEI 2008, p. 57.

¹⁰⁰ *Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo*, in OC, vv.7-8.

¹⁰¹ BETTARINI 2006, p. 258.

appena compiuto¹⁰². Da questo momento in poi Irma viene trasformata in “visiting angel”, entità soprannaturale salvifica, una novella Beatrice.

Se ad Irma non è concesso tornare in Italia, può raggiungere comunque il poeta ma sotto una nuova veste¹⁰³: una “procellaria”, un uccello che vola in mezzo alle tempeste, come dichiara la sua etimologia latina. La donna viene sempre rappresentata attraverso i suoi connotati fisici, anche se assume qualità celesti: “se angelo è mantiene tutti gli attributi terrestri”¹⁰⁴; ella non ha dunque completato la trasformazione e la smaterializzazione a spirito, che avverrà nella *Bufera*, ma in questo componimento subisce un’ulteriore metamorfosi.

Da questo momento diviene una donna spiritualizzata, a cui Montale affida il suo destino: “mi sono affidato a lei, donna o nube, angelo o procellaria”¹⁰⁵.

La natura divina della figura è esplicitata attraverso le “penne” (v. 3). Ella è dotata quindi di ali, in quanto messaggera celeste, secondo l’etimologia del nome “ángelos”.

Queste ali però sono “lacerate” (v. 3), dal momento che hanno penetrato la dimensione terrena, sono distrutte cioè a causa del volo transoceanico e cosmico che ha lasciato i segni del ghiaccio sulla procellaria. Anche in questo caso la fisionomia di Irma rimanda a quella angelica della Beatrice dantesca. È probabile infatti la ripresa tematica del verso del sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*, in cui si descrive Beatrice come un prodigio disceso in terra per mostrare la retta via: “e par che sia una cosa venuta / dal cielo in terra a miracol mostrare” (*Vn.*, 17. 6, vv. 7-8), richiamando lo stesso movimento di “discesa” della donna dalle alte sfere celesti. La venuta dal cielo alla terra rimanda anche al canto II dell’*Inferno* dantesco, quando Beatrice approda nel Limbo per chiedere a Virgilio di soccorrere Dante e si presenta in questo modo: “I’ son Beatrice che ti faccio andare; / vengo del loco ove tornar disio; / amor mi mosse, che mi fa parlare.” (*If.* II, vv. 70-72). Il luogo dove Beatrice desidera tornare è proprio il Paradiso e da lì è discesa. L’amore per il suo fedele la spinge a soccorrere l’anima dispersa del suo amato. In ugual misura, la “procellaria” di Montale si è mossa per annunciare un messaggio di speranza, di libertà possibile nonostante la guerra imminente. Questa grazia però, a questa altezza, è concessa solo al poeta, perché gli altri uomini “non sanno che sei qui” (v. 8), come è detto nella seconda strofa. La possibilità di una salvezza quindi è offerta solo se, da questo momento, egli si affida totalmente a lei.

¹⁰² BARBERI SQUAROTTI 2003, p. 204-205.

¹⁰³ Cfr. CASADEI 2008, p. 59.

¹⁰⁴ SM. II, p. 1498.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 1483.

CAPITOLO 4

L'Angelo, La Volpe e la Mosca

Le donne della *Bufera e altro*

4.1 La donna-angelo e il mito del girasole: Clizia come una moderna Beatrice

In una lettera a Glauco Cambon datata 16 ottobre 1961, riferendosi alla *Bufera*, ultima opera allora scritta, Montale chiarisce l'itinerario di Irma e l'importanza che la sua figura poetica assume tra *Le occasioni* e *La bufera*:

Ma chi è costei? Certo, in origine donna reale; ma qui e altrove, anzi dovunque, *visiting angel*, poco o punto materiale [...] E perché la visitatrice annuncia l'alba? Quale alba? Forse l'alba di un possibile riscatto, che può essere tanto la pace quanto una liberazione metafisica. In sé la visitatrice non può tornare in carne ed ossa, ha da tempo cessato di esistere come tale. Forse è morta da tempo, forse morirà altrove in quell'istante. [...] La sua fisionomia è sempre corruciata, altera, la sua stanchezza è mortale, indomabile il suo coraggio: se angelo è, mantiene tutti gli attributi terrestri, non è ancora riuscita a disincarnarsi [...]. Tuttavia è già *fuori*, mentre noi siamo *dentro*. Era *dentro* anche lei (cfr. *Nuove Stanze*, nelle *Occasioni*), ma poi è partita (cfr. *La primavera hitleriana*) per compiere la sua missione. Se poi si può vedere in lei un usignolo - e perché no un *robin*, che ha la gola rossa e che canta all'alba? - io non ci trovo difficoltà; l'importante è che il traslato dal vero al simbolico o viceversa in me avviene sempre inconsapevolmente. Io parto sempre dal vero, non so inventare nulla¹.

In queste frasi si delinea la funzione salvifica ed essenziale del personaggio dell'angelo visitatore nella poetica dello scrittore, che lo associa a Irma Brandeis, come abbiamo visto nel capitolo precedente. Dalla prima sezione del suo terzo libro, Montale tenterà di creare una sorta di culto della figura di Irma, la quale sarà trasformata in "Cristofora", portatrice di speranza e cristianamente disposta al sacrificio per un bene più alto². In «Finisterre», dunque, si registra un'ulteriore trasformazione della donna-angelo incontrata nella seconda edizione delle *Occasioni*, secondo un disegno narrativo evidenziato da Montale stesso:

Le *Occasioni* erano un'arancia, o meglio un limone a cui mancava uno spicchio [...]. Ho completato il mio lavoro con le poesie di *Finisterre*, che rappresentavano la mia esperienza, diciamo così, petrarchesca. Ho proiettato la Selvaggia o la Mandetta o la Delia (la chiami come vuole) dei *Mottetti* sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre, senza scopo e senza ragione, e mi sono affidato a lei, donna o nube, angelo o procellaria. Il motivo era già contenuto e anticipato nelle *Nuove Stanze*, scritte prima della guerra. Non ci voleva molto a essere profeti. Si tratta di poche poesie, nate dall'incubo degli anni '40-42, forse le più libere che io abbia mai scritte, e pensavo che il loro rapporto col motivo centrale delle *Occasioni* fosse evidente³.

¹ SM. II, pp. 1498-1499.

² CASADEI 2008, p. 71.

³ SM. II, pp. 1482-1483.

I testi in cui Irma è indiscussa protagonista sono riuniti nella prima sezione «Finisterre» e nella quinta, «Silvae», il cuore dell'opera. La trasformazione della donna è portata a compimento però già da «Finisterre», sezione composta tra il 1940 e il 1942, con un titolo che allude alla fine del mondo in riferimento alla guerra, ma anche alla fine del rapporto d'amore con Irma.

La figura muliebre compare trasformata già dal primo brano che fornisce il titolo all'intera opera: *La bufera*. La tempesta primaverile con cui si apre la lirica è un presagio apocalittico, rappresentante un'allegoria della Seconda guerra mondiale. Irma è fisicamente raffigurata addormentata nel suo “nido” (v. 4) americano, riparata dall'evento atmosferico e dunque lontana. Nel testo però sono presenti molti *senhals* di lei: “la grandine” (v. 3), il “cristallo” (v. 4), “il lampo” (v. 10), la “nube dei capelli” (v. 21).

La grandine è associata alla figura di Irma in particolare per la sua scorza ghiacciata, correlativo oggettivo di una divinità glaciale ma anche *senhal* riferibile al cognome di lei, Brand-EIS = “ghiaccio”. Fin dal principio dunque viene rappresentata come simile ad una divinità che porta soccorso, ma è rigida e austera nel portamento, in analogia con la prima comparsa di Beatrice nel XXX canto del *Purgatorio*. In aggiunta, il “cristallo” quale pietra preziosa gode di una ricca attestazione, con la stessa correlazione semantica, anche in Dante: il riferimento essenziale si registra in *If.*, XXXIII vv. 97-99 “ché le lagrime prime fanno groppo, / e sì come visiere di cristallo, / riempion sotto 'l ciglio tutto il coppo” utilizzando anche qui il termine con il significato di “ghiaccio”. Come sostiene Erik Schoonhoven, nel passo Dante avanza un'ipotesi storico-naturalistica sulla genesi del materiale.

Fin dall'antichità, infatti, si credeva che il cristallo fosse il risultato del congelamento di neve o ghiaccio⁴. E per di più il cristallo di rocca era pietra preziosa collegata alla natura degli angeli⁵. Probabilmente in Montale ha agito ancora una volta l'influenza indiretta del testo dantesco, ma con un'ulteriore aggiunta di significato, perché il cristallo diviene rappresentativo della virtù dell'amata. Infatti l'ambivalenza della natura della pietra preziosa racchiude la polarità delle caratteristiche cliziane: ella è forte, rigida e fredda, ma anche pura e sincera. Non per nulla è raffigurata come un angelo, in analogia con quanto sostenuto con l'origine del materiale. In questo luogo, infatti, Irma riceve l'investitura di “nuova Beatrice”, portatrice di una verità non più minacciata dal tempo o dalla storia. Nella tempesta si descrive anche il “lampo” (v. 10) che rappresenta sia il dettaglio realistico del temporale sia, come si è visto per la raccolta precedente, il *senhal* della donna amata (definita “folgore” al v. 7 di *Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo* e “lampo” in *Nuove stanze*, v. 21). Questo fulmine

⁴ Cfr. SCHOONHOVEN 2006, pp. 81.

⁵ *Ivi*, p. 77.

“candisce” (v. 10) ovvero “imbianca abbagliando”, verbo raro che potrebbe avere riscontri, oltre che nella tradizione pascoliano-dannunziana, ancora in Dante, in particolare in riferimento a *Pd.*, XIV, vv. 76-78: “Oh vero sfavillar del Santo Spiro! / come si fece subito e candente / a li occhi miei che, vinti, nol soffriro!”, in cui l’autore si riferisce allo splendore dello Spirito Santo⁶. Questa folgore, ovvero la manifestazione di lei, sorprende “alberi e muri” (v. 11) in una rivelazione improvvisa: “eternità d’istante” (v. 12). Solo Irma sarà capace di affrontare la burrasca, grazie al suo carattere, definito come “marmo manna / e distruzione” (vv. 12-13). Non è più umana ma mandataria celeste, innalzata al di sopra delle catastrofi. D’ora in poi assumerà un ruolo nascosto di portatrice di speranza non solo al suo fedele, ma all’umanità intera⁷. Questa salvatrice però porta scolpita una “condanna” (v. 14): il destino volto al sacrificio come quello di Cristo. Lei sarà quindi identificata successivamente come “Cristofora”, discesa dal cielo in terra per riscattare l’umanità. Il sentimento di amore disinteressato che inizia a delinearsi da questo componimento viene esplicitato dal nesso sintagmatico “Più che l’amore a me” (v. 15) che indica appunto un sentimento più forte dell’amore umano e fondato, come Montale stesso spiega, su un’inevitabile rinuncia al rapporto reale e terreno⁸.

I due innamorati infatti non si vedranno più ma lei, avendo intrapreso un percorso di ascesa spirituale, destinata a Dio, da Dio viene rimandata per offrire la salvezza. Questo comporta un distacco dall’amore carnale e terreno per richiamare l’attenzione ad un sentimento più puro e sublime: l’amore come “charitas”, proclamato dal predecessore trecentesco a partire dalla canzone *Donne ch’avete*.

Irma diventa quindi “strana sorella” (v. 15) poiché unita anch’essa, come il poeta, al destino di sacrificio. Il loro legame continua spiritualmente e l’aggettivo “strana” è inteso nel senso di “unica”, “singolare”.

L’amata apre esplicitamente uno spiraglio di salvezza di tipo religioso. D’ora in poi, le analogie tra lei e Cristo saranno sempre più fitte: come sostenuto da Santagata per la Beatrice dantesca nella *Vita nova*, considero valida la stessa argomentazione anche per la futura Clizia montaliana, ovvero che entrambi, Cristo ed Irma in questo caso, siano considerati figure ecumeniche, portatori di salvezza universale, e identificati con il vero amore cristiano⁹.

Nel verso a scalino (v. 20): “Come quando / ti rivolgesti e con la mano, sgombra / la fronte dalla nube dei capelli, / mi salutasti - per entrar nel buio”¹⁰ si ricorda il momento della

⁶ CAMPEGGIANI-SCAFFAI 2020, p. 10.

⁷ Cfr. *ivi*, pp. 6-7.

⁸ CAMPEGGIANI-SCAFFAI 2020, p. 12.

⁹ SANTAGATA 2021, pp. 92-93.

¹⁰ *La bufera*, «Finisterre», in B, vv. 20-22.

separazione avvenuto tra la donna e il poeta. La similitudine introdotta dal “Come” crea un parallelo tra la vicenda pubblica e privata di Montale, entrambe segnate da una profonda sofferenza.

Prima di partire Irma aveva rivolto a Montale un saluto. Il gesto, com'è noto, gode di un'amplissima attestazione nella *Vn.* dantesca, già dall'inizio della vicenda. La negazione del saluto, fonte di benessere nell'animo dell'innamorato (“mi negò lo suo dolcissimo salutare nel quale stava tutta la mia beatitudine” *Vn.*, 5. 2), comporta l'inizio dell'amore disinteressato, rappresentato dalle composizioni in lode all'amata. Anche per Montale il distacco dalla donna avvia un processo di sublimazione e trasfigurazione a mandataria celeste. La proposizione “sgombra la fronte dalla nube dei capelli” (vv. 20-21) riprende la “frangia d'ali” precedentemente incontrata in *Elegia di Pico Farnese* e protagonista di molti altri componimenti successivi, la quale rappresenta la caratteristica fisica peculiare di Irma e funge dunque da ulteriore *senhal* di lei.

Il componimento *La frangia dei capelli...* è legato agli ultimi versi de *La bufera*. L'*explicit* “Come quando / ti rivolgesti e con la mano, sgombra / la fronte dalla nube dei capelli, / mi salutasti per entrar nel buio” (vv. 20-22) viene ripreso nell'*incipit* del sonetto elisabettiano: “La frangia dei capelli che ti vela / la fronte puerile, / tu distrarla con la mano non devi”¹¹. Montale qui continua a descrivere la trasformazione che subisce Irma.

Secondo quanto affermato da Marica Romolini, in questa lirica “si delinea un percorso cristico, una vicenda di morte e resurrezione”¹². Il tono è trionfante e gioioso, Irma è manifestata nella sua pienezza: la sua frangetta “è tutto cielo” (v. 4), la donna è incorruttibile e trasformata in luce e rivelazione divina: “sola luce” (v. 5), paragonata all'abbagliante chiarore solare: “la tua fronte / si confonde con l'alba” (vv. 13-14). L'apparizione è dunque colma di elementi religiosi, tali da inscrivere nella sfera del sacro¹³.

Gli elementi religiosi sono amalgamati con le caratteristiche fisiche conservate dalla donna, tratto non sempre comune in Dante, che raffigura Beatrice come “intangibile”. In questa sede non è ancora avvenuta la completa smaterializzazione di Irma in spirito.

La “frangia dei capelli” (v. 1), la “fronte puerile” (v. 2), la “mano” (v. 3), “le giade” che si trovano “accerchiate sul polso” (vv. 5-6) sono tutti attributi reali dell'amata.

La “fronte” inoltre viene ripresa anche nell'ultimo verso, stabilendo così una perfetta simmetria che chiude il componimento sotto “l'imperio” della donna¹⁴. Il poeta, con la preghiera di non scostare la frangia, esprime l'importanza di questo tratto caratteristico: è

¹¹ *La frangia dei capelli*, «Finisterre», in B, vv. 1-3.

¹² ROMOLINI 2012, p. 51.

¹³ Cfr. *ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, p. 54.

infatti “tutto il cielo” (v. 4), la “sola luce” (v. 5) di lei, insieme ai bracciali di giada. I gioielli utilizzati dalla donna incrementano la luminosità già abbagliante. Le “giade” sono una variante dei coralli de *Gli orecchini*: “pietre, coralli, il forte imperio”¹⁵, altri elementi che descrivono insieme la fisicità e il carattere della giovane divinità. Si è precedentemente evidenziato il valore delle pietre preziose nella poesia di Montale in riferimento alla *Commedia* dantesca: nella durezza e nello splendore dei monili si riconoscono le qualità e le doti di chiaroveggenza della mandataria celeste. La frangia è anche “cortina” (v. 7) che Irma stende sui tormenti del poeta, placando il sonno e concedendogli la grazia di nascondere, per un momento, la visione delle “guerre dei nati-morti” (v. 10). La caratteristica fisica dei capelli della figura è dunque “ala” della dea Artemide, che concede protezione e garanzia di un riposo ristoratore. Alle caratteristiche fisiche vengono perciò aggiunte le sue virtù angeliche: “l’ala” (v. 8), “trasmigratrice Artemide” (v. 9), “illesa” (*ibidem*).

Secondo Macrì il componimento può essere letto come uno stadio intermedio verso l’acquisizione di una forma cristologica¹⁶. Mentre nei «Mottetti» la creazione del mito della donna-angelo è ancora fragile, nella *Bufera* l’amata è rappresentata come “illesa” (v. 9), nonostante le tempeste attraversate durante il volo. Fortissima è di conseguenza l’influenza dantesca, dal momento che Irma è diventata tramite tra Dio e l’uomo, intercedendo con la richiesta degli “indulti”. La differenza che intercorre tra la donna-angelo precedente, Maria Rosa Solari, e la nuova Beatrice Irma Brandeis è insita nella stessa concezione dantesca.

Con Irma infatti Montale si spinge oltre, come aveva fatto Dante con Beatrice, in quanto l’amore che essi provano per queste donne, figure di Dio, ha sì inizio dall’amore terreno ma subisce immediatamente un’elevazione tutta spirituale. Irma come Beatrice dunque rappresenta la fede, la verità, la cultura, a cui il poeta si deve affidare completamente per essere salvato. Non sono semplici donne-angelo ma inviate celesti portatrici di salvezza e speranza.

La descrizione della donna come creatura del Paradiso sembra già profondamente derivata dal modello cristiano: la luce, il precedente sprofondamento negli abissi infernali, necessario alla conquista celeste per poi vincere la morte attraverso la resurrezione, sono elementi tipici dell’immaginario cristiano e dantesco¹⁷.

Il “balzo” (v. 13) con cui discende Clizia rimanda al tipico movimento di discesa dall’alto alla terra. Il richiamo al predecessore è registrato sia tematicamente che lessicalmente. Per esempio il verbo “s’infiora” (v. 11) è calco dantesco, in particolare da *Pd.*,

¹⁵ CAMPEGGIANI-SCAFFAI 2020, p. 43.

¹⁶ MACRÌ 1996, p. 149.

¹⁷ ROMOLINI 2012, p. 53.

X, v. 91: “Tu vuo’ saper di quai piante s’infiora / questa ghirlanda” ed è attestato anche in *Pd.* XIV, vv. 13-14: “Diteli se la luce onde s’infiora / vostra sustanza”, riferito alla frase pronunciata da Beatrice alle anime per chiarire il dubbio di Dante riguardo la luminosità dei loro aspetti. Anche l’attributo “irrequieta” (v. 13) sta per sfuggente, corruciata, imprevedibile e può rappresentare sia una caratteristica di una tipica frangia puerile, sia un altro indizio del carattere di Irma.

Precedentemente (cap. 3 par. 3. 2) si è detto come il simbolo della città di Genova, ovvero San Giorgio e il Drago, fosse legato alla donna-angelo Maria Rosa Solari. Ad Irma Brandeis invece Montale attribuisce il simbolo della città di Firenze. L’amore per l’ispiratrice americana viene rappresentato attraverso l’immagine simbolica del giglio rosso, immaginato fiore sempre presente nelle stagioni della sua vita. L’*Iris florentina Linnei* (giaggiolo), oltre ad essere contrassegno della città, allude all’amore tra i due amanti, verificatosi proprio durante il loro soggiorno nel capoluogo toscano, inizialmente passione terrena ma poi divenuto, con la distanza, sentimento impossibile e sublimato in esperienza celeste. Il fiore è quindi emblema del legame appassionato che unisce Irma a Firenze¹⁸: “Il giglio rosso, se un dì / mise radici nel tuo cuor di vent’anni”¹⁹. De Caro ha intravisto un precedente nella celebre terzina che conclude il XVI canto del *Paradiso*: “Con queste genti vid’io glorioso / e giusto il popol suo, tanto che ’l giglio / non era ad asta mai posto a ritroso / né per division fatto vermiglio” (*Pd.*, XVI, vv. 151-154). In origine l’insegna di Firenze era un giglio bianco in campo rosso, ma dopo la vittoria della parte Guelfa sui Ghibellini del 1251 il colore dello stemma venne mutato in giglio rosso su capo bianco²⁰.

In questo passo Dante sembra quasi voler affermare che il giglio fiorentino fosse divenuto rosso a causa del sangue versato. Questo significato, traslato nell’ottica montaliana, vuole alludere al sangue, che a sua volta può riferirsi sia al conflitto che in quel momento si stava svolgendo, sia alla passione di Cristo in croce, immagine a sua volta rimandante ad Irma, la quale viene identificata con il fiore. In questo passo quindi lo stemma di Firenze possiede una pluralità di significati: è simbolo della città, emblema di amore tra i due amanti, ma si assimila anche al sacrificio, confermato successivamente dai “vischi” (v. 11) visti come stimate, che tempestano le mani di Irma disegnando così un’“icona religiosa”²¹.

Per la prima volta, dunque, il componimento allude alla morte della donna, precedentemente più volte ipotizzata, adombrata o presagita in diversi testi, come provano le dichiarazioni dell’autore a proposito della *Bufera*: “Forse è morta da tempo, forse morirà

¹⁸ CAMPEGGIANI-SCAFFAI 2020, p. 61.

¹⁹ *Il giglio rosso*, «Finisterre», in B, vv. 1-2.

²⁰ BOSCO-REGGIO 1988, p. 274.

²¹ Cfr. ROMOLINI 2012, p. 64.

altrove in quell'istante"²², oppure il passo de *Gli orecchini*: “tanto assente da sembrar quasi morto”²³. Si delinea in tal modo l'itinerario cristico che viene assegnato a Irma, intervenuto a questa altezza di «Finisterre», perché è stata necessaria una lunga elaborazione preparatoria²⁴. Al giaggiolo si associano infatti, in un primo momento, il legame personale con Irma, la vicenda amorosa scandita dai luoghi deputati agli incontri e successivamente la necessità del sacrificio, la resurrezione “sulle lontane crode” (v. 10) in una dimensione ultraterrena.

Per rendere possibile ciò, è credibile che Montale abbia proceduto sulle orme dell'esperienza dantesca. Anche la morte di Beatrice nella *Vn* è stata resa necessaria per connotare il percorso della donna sulla base dell'*imitatio Christi*, nella trascendenza tra l'umano e il divino. Per raggiungere la sfera celeste e trasformarsi definitivamente in angelo messaggero, la “gentilissima” è stata costretta a morire in giovane età: “lo Signore de la giustizia chiamòe questa gentilissima a gloriare sotto la 'nsegna di quella reina benedetta virgo Maria, lo cui nome fue in grandissima reverenzia nelle parole di questa Beatrice beata” (*Vn.*, 19. 1). Anche per l'autore novecentesco dunque la morte della donna, come conferma a Guarnieri, e l'allusione al simbolo fiorentino costituiscono un punto d'inizio per prefigurare la cristiana passione di *Iride*. Risulta importante in questa sede aggiungere che ugualmente Dante aveva più volte presagito il triste evento nella *Vn*, per esempio nella ricorrenza del numero nove ma soprattutto nei diversi sogni fatti dal protagonista.

Perciò mediante la metafora costruita sulle due strofe de *Il giglio rosso* avviene la constatazione più esplicita dell'inevitabilità del distacco: la prima illustra come il simbolo della città si sia impresso sulla donna, nella seconda invece si comprende che questa felicità profonda ed inconscia, che deriva dal “trapianto felice” (v. 7) di Irma a Firenze, ha una natura sacrificale poiché, dopo la retrocessione vegetale della ragazza a cui corrisponde la regressione culturale di Firenze, in quanto correlativo oggettivo dell'amata, si esprime il sacrificio derivato dalla rinuncia all'amore terreno: “Il giglio rosso già sacrificato / sulle lontane crode / ai vischi che la sciarpa ti tempestano / d'un gelo incorruttibile e le mani” (vv. 9-12). Ecco dunque che Firenze e il giglio diventano simbolo-mito di un amore sacrificato. Tuttavia nonostante il rigido inverno, puntellato dai vischi, il fiore resiste con tenacia e si aprirà alla morte della donna, quando il tempo smetterà di trascorrere, e con i suoi petali farà vibrare le corde di un'arpa celeste: “a scuotere / l'arpa celeste, a far la morte amica” (vv. 14-15). Il giglio “fiore di fosso” (v. 13) accompagnerà quindi la donna fino all'aldilà, dove si aprirà in una dimensione a-temporale, non più ferito dagli eventi storici. L'immagine finale

²² SM. II, p. 1498.

²³ *Ivi*, p. 1517.

²⁴ ROMOLINI 2012, p. 64.

possiede una natura escatologica misteriosa ed è stato oggetto di diverse interpretazioni: genericamente allude al giglio che allietterà Irma nell'aldilà ed eliminerà dalla morte ogni aspetto spaventoso, rendendola dolce e "amica" (v. 16)²⁵. Pertanto la rinuncia di Irma all'amore per il poeta assume un preciso valore nella missione che l'autore le affida.

Il componimento, come precedentemente affermato, rappresenta dunque la morte dell'amata e il suo allontanamento dall'innamorato per un bene più alto, di cui l'io lirico è ora consapevole. La donna al contrario è ancora "inconscia" (v. 8) di questo "trapianto felice al nuovo sole" (v. 7), ovvero non rende ancora esplicito il fine ultimo della sua missione che si chiarirà solamente ne *La primavera hitleriana*.

La poesia seguente, *Il ventaglio*, è basata sul ricordo dei tratti fisici dell'amata, la quale non è più presente vicino all'io lirico. Le "labbra" (v. 1), "gli sguardi" (v. 2) e i "segni" (*ibidem*) sono oggetto di uno sforzo mnemonico laborioso da parte del poeta, che cerca di fissare in questi elementi il ritratto di Irma, prima di trasfigurare il suo aspetto: "Le labbra che confondono, / gli sguardi, i segni, i giorni ormai caduti / provo a figgerli là come in un tondo"²⁶. Grazie al rimpicciolimento dato dalla distanza i particolari umani vengono visti con nitore e realizzano dunque il suo ritratto. Curioso risulta notare che le caratteristiche fisiche che Montale ricorda di Irma sono i particolari elogiati nelle donne del Dolce Stil Novo e soprattutto nella *Vita nova*. Basti per esempio pensare al celebre sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*, in cui sono presenti sia i "segni" nel senso dei gesti, come il saluto: "Tanto gentile e tanto onesta pare / la donna mia quand'ella altrui saluta" (vv. 1-2), oppure lo sguardo: "Mostrasi sì piacente a chi la mira / che dà per li occhi una dolcezza al core" (vv. 9-10) o il viso: "par che della sua labbia si mova / uno spirto soav'e pien d'amore" (vv. 12-13).

Gli stessi motivi ritornano poi per connotare Beatrice nei canti XXX e XXXI del *Purgatorio*, nel momento in cui si mostra a Dante: gli "occhi suoi" (*Pg.*, XXXI, v. 109) sono sempre "li smeraldi" (*ivi*, v. 116) di un tempo e la "bocca" (v. 137) rimane la sua "seconda bellezza" (v. 138), la quale viene celata al poeta perché talmente splendente che non potrebbe sostenere tanta luminosità con occhi umani. Sembra che anche in questo caso indirettamente Montale riutilizzi il modello del predecessore. La conferma che Irma alla fine ricompare ma non come donna reale, bensì in veste angelica è data dai vv. 11-12: "Le tue piume sulle guance sbiancano / e il giorno forse è salvo". In questa redazione si tratta probabilmente delle piume del ventaglio, ma nel manoscritto si leggeva: "le tue piume sulla fronte", lezione più propriamente legata alla metamorfosi angelica di Irma²⁷ come era esposta già in *Elegia di*

²⁵ CAMPEGGIANI-SCAFFAI 2020, pp. 63-64.

²⁶ *Il ventaglio*, «Finisterre» in B, vv. 1-3.

²⁷ CAMPEGGIANI-SCAFFAI 2020, p. 70.

Pico Farnese: “frangia d’ali” (v. 37). La sua discesa dal cielo è quindi interpretata come una speranza di salvezza e chi la incontra e riconosce la sua vera essenza è salvato.

Questa creatura è definita “perigliosa / annunziatrice dell’alba” (vv. 15-16, *Giorno e notte*), una donna-angelo audace e coraggiosa, in grado di portare la speranza di un “possibile riscatto” (SM. II, p. 1498) come affermato dallo stesso Montale. Irma può salvare l’umanità intera dalla guerra e offrire anche una “liberazione metafisica” (*ibidem*) per i pochi che sanno comprendere.

Publicato per la prima volta insieme a *Giorno e notte* su «Parallelo», nella primavera del 1943, è anche il componimento *Il tuo volo*, pervenutoci inizialmente attraverso una copia manoscritta inviata a Contini l’11 febbraio dello stesso anno. Già dalle prime stesure Montale segnalava i temi più importanti del testo: il fuoco e gli amuleti, *senhals* rappresentativi della donna-angelo. Come ricorda Romolini nel commento, la lirica era stata pensata per essere posta in chiusura della sezione «Finisterre», suggellando così la vicenda di Clizia prima della successiva trasformazione in *Iride*, a cui si assisterà nella quinta sezione dell’opera²⁸.

Torna anche qui a delinarsi la donna-angelo raffigurata con un profilo altero e vittorioso, invulnerabile e guerriera. Fin dal principio si esprime l’ipotesi che la figura femminile si manifesti dal muro di fuoco per entrare al “borro” (v. 5), ovvero nell’inferno umano, allusione alla contemporanea guerra: “Se appari al fuoco (pendono / sul tuo ciuffo e ti stellano / gli amuleti) / due luci ti contendono / al borro ch’entra sotto / la volta degli spini”²⁹. Le caratteristiche e i *senhals* della donna sono racchiusi in una parentetica, struttura reiterata anche successivamente, nell’ultima strofa. I diademi che pendono dalla sua frangia ne riflettono maggiormente la luce e brillano più delle stesse stelle. Il chiarore del fuoco e degli amuleti fanno perciò risplendere ancor più la figura di Irma. La sua “veste” (v. 7) è lacerata, ridotta “in brani” (v. 7) riproducendo in tal modo il rischio, più volte ribadito già a partire dal mottetto *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*, della missione pericolosa e apocalittica dell’angelo. Anche questa volta l’influsso dantesco agisce su due livelli: la ripresa tematica per identificare la donna-angelo, annunziatrice di salvezza e, all’opposto, il riutilizzo di termini lessicali prelevati in particolare dalla cantica infernale (“borro” e “vivagno” per esempio), per meglio connotare l’ambiente avernale in cui si inserisce l’apparizione di Irma. Immerso nell’“immondo vivagno” (vv. 11-12) è il poeta stesso, ritratto come smarrito nel bel mezzo della “gonfia peschiera dei girini umani” (vv. 9-10). Perciò se la donna riuscisse a rompere la barriera di fuoco per inoltrarsi nell’inferno umano, come potrebbe riconoscere il suo “servo fedele” tra una schiera di morti?

²⁸ ROMOLINI 2012, p. 104.

²⁹ *Il tuo volo*, «Finisterre», in B, vv. 1-6.

Interessante notare che il poeta si autodefinisce “suo fedele” (v. 21) recuperando così il codice stilnovistico e il tradizionale “servitium amoris” della lirica cortese-provenzale.

Il termine era stato inserito anche in *If.*, II, vv. 98-99: “Or ha bisogno il tuo fedele / di te, e io a te lo raccomando” quando era stato detto a Beatrice di scendere sulla terra per soccorrere Dante. Ancora, quest’ultimo si definisce fedele del dio Amore e della sua Beatrice in *Vn.*, 5. 9: “Amore, aiuta lo tuo fedele”. È inoltre facilmente ipotizzabile il collegamento di questo testo con la ripresa del motivo cavalcantiano della donna che dona salute a chiunque la guardi, espressa nel sonetto *Chi è questa che vèn ch’ogn’om la mira*³⁰. La futura Clizia, con la sua luce abbagliante, investe chiunque venga in contatto con la sua virtù salutare, come la donna-angelo stilnovista: “Chi è questa che vèn ch’ogn’om la mira, / che fa tremar di chiaritate l’âre / e mena seco Amor, sì che parlare / null’omo pote, ma ciascun sospira?” (vv. 1-4).

I dettagli fisici di Irma sono racchiusi poi in una parentetica che occupa altri tre versi: il colore biondo-cenere dei capelli sembra essere un dettaglio realistico, mentre quello a cui allude la fronte è simbolico: la “ruga” (cfr. “cruccio” in *Elegia di Pico Farnese*) “tenera” (cfr. “la fronte puerile” de *La frangia dei capelli*) abbandona il cielo poiché Irma è scesa in terra, in soccorso al poeta. Anche in questo testo dunque è fitto l’ipotesto stilnovistico-dantesco: dagli amuleti che brillano ai dettagli fisici dell’angelo che si riferiscono al “ciuffo” (v. 2), alla “veste” (v. 7), alla “mano” (v. 19) e ai capelli “biondo cinerei” (vv. 15-16). Secondo Lonardi il colore dei capelli deriva dall’archetipo romanzesco dell’eroina bionda e sarà dettaglio contrapposto alla chioma scura dell’Anti-Beatrice Maria Luisa Spaziani³¹, che si incontrerà nella sezione «Madrigali privati».

Dai testi della *plaque* pubblicata a Lugano nel 1943 fin qui analizzati, si registra quindi un’ulteriore evoluzione della donna: divenuta vero e proprio “angelo” in chiusura delle *Occasioni*, qui ricompare quale visitatrice, “perigliosa / annunziatrice dell’alba” (vv. 15-16, *Giorno e notte*), la quale mantiene ancora i suoi tratti umani come il “ciuffo”, “la veste”, i capelli “biondo cinerei” (cfr. *Il tuo volo*) ma pian piano questi aspetti sono fissati in una “fisionomia altera”, “corruciata”, dotata di un “indomabile coraggio” (SM. II, p. 1498).

Il suo carattere viene definito dall’autore “marmo manna / e distruzione” (vv. 12-13, *La bufera*) e la sua apparizione è un “lampo” (*ivi*, v. 10), una rivelazione improvvisa. Il poeta viene dunque a conoscenza della sua missione di “inconsapevole Cristofora”. Irma ha ora il compito di annunciare una “nuova alba” e riscattare l’umanità intera e sarà a partire dal primo testo delle «Silvae» che questo accadrà. Montale procede perciò sulle orme dantesche per

³⁰ PELLEGRINI 2017, p. 102.

³¹ ROMOLINI 2012, p. 108.

descrivere l'itinerario percorso dalla figura di lei: come Dante, partendo dall'esperienza stilnovista, si spinge oltre elevando Beatrice fino ad inserirla come anima beata del Paradiso, conciliando così un'esperienza d'amore, per sua natura profana, con l'ottica religiosa, Montale allo stesso modo crea la figura di Irma sul modello della Beatrice dantesca elevandola a tal punto da identificarla con i più alti valori culturali, a quel tempo minacciati.

Come si è detto, la quinta sezione rappresenta il cuore del libro ed è composta da undici testi scritti tra il 1946 e il 1949, ad eccezione di *Iride* che risale al 1944. In questa parte riemerge Irma Brandeis, la quale acquisisce per la prima volta il nome-*senhal* di Clizia.

La donna viene collocata in una dimensione meta-storica poiché, dopo l'acquisizione degli eventi bellici, si introduce l'elemento religioso prima d'ora solo accennato³².

In questa sezione entrano a far parte i testi più impegnati, difficili ed oscuri della *Bufera*, come *Iride*, *La Primavera hitleriana* oppure *Voce giunta con le folaghe*.

Il primo testo, *Iride*, è fondamentale nell'intera produzione poetica montaliana, in quanto segna il passaggio tra la sezione di «Finisterre» e «Silvae». Scritto nel 1944, il componimento rappresenta la disincarnazione della donna-angelo, che a questa altezza perde definitivamente tutti i suoi connotati fisici per essere delineata quale spirito celeste, secondo quanto accade anche alla Beatrice dantesca, che alla fine del *libello*, nel sonetto *Oltre la spera*, passa da essere “uno de li bellissimi angeli del cielo” (*Vn.*, 17. 2) ad un vero e proprio spirito beato, privo di concretezza e fisicità.

Irma si disincarna per tornare e per compiere definitivamente la sua missione, salvare l'umanità intera. Come in Dante si assiste alla figurazione spirituale di Beatrice, in Montale si registra quella di Clizia, in questo testo divenuta “Iride” (cfr. cap. 1, par. 1. 4 di questo approfondimento). Considerato dallo stesso autore il componimento più arduo della *Bufera*, è secondo le sue dichiarazioni addirittura stato trascritto dopo un sogno, dove appunto la componente onirica si fonde con una radicata allusività culturale. Già da questa preliminare informazione si desume la possibile rivisitazione dantesca del *topos* dello *scriba dei*, che consiste nella scrittura del poema sacro sotto dettatura di Dio³³. A conferma di un possibile riutilizzo riporto l'ipotesi di Marica Romolini, la quale riconsidera l'affermazione che l'autore ligure rilascia nel 1971: “in certo modo io mi lascio scrivere”³⁴, che può accostarsi alla terzina di *Pg.*, XXIV, vv. 52-54: “I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando”. Il testo, come precedentemente ho affermato, può essere considerato un momento di “passaggio” tra «Finisterre» e la sezione presa in considerazione,

³² CASADEI 2008, p. 81.

³³ CAMPEGGIANI-SCAFFAI 2020, p. 235.

³⁴ ROMOLINI 2012, p. 239.

poiché si mette in scena il ritorno della donna, vista come sacerdotessa di Cristo, visibile solo dietro la sua immagine, morta e resuscitata a nuova vita. In tal modo si rappresenta l'apice della sua trasformazione.

Il sacrificio che la donna è stata obbligata ad affrontare per la salvezza dell'umanità permette a Montale di riconoscerla come "Cristofora" e di rappresentarla figura irraggiungibile e severa. L'azione protettiva di Clizia delle *Occasioni* diventa così legge inflessibile, necessaria per entrambi gli amanti, dal momento che la donna diviene strumento di missione cristiana. L'amore ora è un sentimento universale e completamente disinteressato. Il nuovo aspetto di Irma, distante e misterioso, è riconoscibile soltanto dal "Nestoriano smarrito" (v. 14) alter-ego dell'io lirico, confermato dall'asserzione: "Arsenio e il Nestoriano sono proiezioni di me"³⁵. Nestorio, patriarca di Costantinopoli dal 428, e i suoi seguaci sostennero la doppia natura di Cristo: quella umana e quella divina, entrambe presenti all'interno della sua persona ma non comunicanti, al contrario dell'ottica cristiana, esplicitata in Dante attraverso gli occhi di Beatrice che riflettevano la doppia natura di Cristo inscritta nel "grifone": "Mille disiri più che fiamma caldi / strinsemi li occhi a li occhi rilucenti, / che pur sopra 'l grifone stavan saldi" (*Pg.*, XXXI, vv. 118-120).

L'antica eresia recuperata da Montale non avvicina l'uomo a Dio ma, al contrario, esalta questa differenza. Secondo tale prospettiva se prima Irma era figura umana, angelo sceso in terra, al suo ritorno Iride rappresenta la persona divina e, di conseguenza, la sua apparizione incute timore perché sottolinea il divario incolmabile che si crea tra i due amanti di un tempo. Anche se immanenza e trascendenza restano tra loro legate, sembrerebbero inconciliabili ed è per questo motivo che alla fine Montale sarà costretto a lasciare definitivamente Irma, per ricercare una salvezza esclusivamente privata e terrena, offertagli successivamente da Maria Luisa Spaziani. Perciò, al contrario di Dante che rivedendo Beatrice mutata sì nell'aspetto, ma riconoscendo in lei la fiamma dell'"antico amor" (*Pg.*, XXX, v. 39), si pente di aver seguito una via non vera, Montale decide di non innalzarsi come il suo predecessore, perché mutati sono i tempi e i fatti storici. Rientrando la contingenza storica nella poesia, all'io lirico non resterà altro che rimanere fedele ai principi terreni e consolarsi con una donna concreta e reale.

Al seguace di Irma non rimane altra possibilità che prendere atto del dualismo della sua persona, che comunque è attestazione dell'esistenza di una dimensione superiore che offre la possibilità di salvare l'intera umanità, altrimenti destinata alla dannazione³⁶. Anche se la lirica utilizza un linguaggio cristiano, non si tratta di una pura rappresentazione religiosa,

³⁵ SM. II, p. 1603.

³⁶ CAMPEGGIANI-SCAFFAI 2020, pp. 236-238.

come ha avuto modo di affermare lo stesso Montale: “può essere un motivo cristiano *Iride*, ebrea che io chiamo Cristofora, portatrice di Cristo. Qualche fermento cristiano è senz’altro in me, ma non sono un cristiano praticante”³⁷. Montale infatti affida a Clizia i valori più alti di cultura e società, descritti attraverso un linguaggio religioso.

Il componimento risulta significativo già dal titolo: “Iride” poiché, oltre ad essere *senhal* della donna amata, allude a numerose accezioni mitologiche e coloristiche della messaggera celeste Iride, e ulteriormente all’*iris*, fiore variante del giaggiolo fiorentino.

Nella prima parte della lirica, si assiste all’assimilazione di Clizia con l’esperienza che ha caratterizzato la Passione di Cristo, confermata dal “Volto insanguinato sul sudario” (v. 6) sul drappo della Veronica, alludendo allegoricamente alla partenza dell’amata alla volta degli Stati Uniti d’America. L’ “Ontario” (v. 3) è un riferimento geografico che rimanda proprio all’America, essendo un lago statunitense. Il paragone tra il martirio cristiano e la persecuzione degli ebrei nel secondo conflitto mondiale viene così posto sullo stesso piano e rappresentato dal sudario insanguinato, immagine che rimanda alle vittime di tale sacrificio.

I diademi e i gioielli della donna scompaiono per lasciare il posto a simboli cristiani, racchiusi all’interno della parentetica: zaffiri, palme e cicogne formano uno schermo consolatorio, paradisiaco e sono elementi con cui si manifesta Clizia: “zàffiri celesti / e palmizi e cicogne su una zampa non chiudono / l’atroce vista al povero / Nestoriano smarrito”³⁸. Il termine “zaffiri” (v. 11) allude probabilmente all’iride degli occhi di un colore intenso e sfavillante, in linea con i principi stilnovistici. Anche in questo luogo è possibile l’azione dell’ipotesto dantesco, in particolare *Pd.*, XXIII, vv. 101-102: “onde si coronava il bel zaffiro / del quale il ciel più chiaro s’inzaffira”, riferito alla pietra preziosa.

Le cicogne invece alludono ad una raffigurazione simbolica dell’iconografia cristiana relativa alla venuta di Cristo e al trionfo della Resurrezione³⁹. Il Nestoriano è “smarrito” (v. 14) perché probabilmente perso nella “selva oscura”, allo stesso modo di Dante, in mezzo ad un mondo infernale di “nati-morti”. Montale diviene ora consapevole del motivo del distacco e del sacrificio del loro amore per un bene più alto. Interessante notare che dal v. 29 l’opera della donna è paragonata a quella di Dio, aprendo effettivamente la possibilità di un “varco” religioso:

³⁷ SM. II., p. 1644.

³⁸ *Iride*, «Silvae» in B, vv. 11-14.

³⁹ CAMPEGGIANI-SCAFFAI 2020, p. 245.

Perché l'opera tua (che della Sua è una forma) fiorisse in altre luci Iri del Canaan ti dileguasti in quel nimbo di vischi e pungitopi che il tuo cuore conduce nella notte del mondo, oltre il miraggio dei fiori del deserto, tuoi germani ⁴⁰ .	30 35
--	----------------------------------

Da questo passo si rivela in forma enigmatica una delle strutture fondamentali che costituiscono il terzo libro: il rapporto tra la figura della donna e il mondo del sacro.

Quindi affinché l'opera di Irma, "Iri del Canaan" (v. 31), che è una forma dell'opera di Dio, potesse fiorire in luci diverse, è sparita per sempre nel "nimbo di vischi e pungitopi" (v. 32), allontanandosi definitivamente dal suo fedele. Il sintagma "Iri del Canaan" (v. 31) è polisemico e racchiude perciò diversi significati: "Iri" è un termine letterario per indicare sia l'iride che l'arcobaleno. La forma abbreviata di Iride è già attestazione dantesca: "come iri da iri / pareo riflesso" in *Pd.*, XXXIII, vv. 118-119. Invece "Canaan" è nella Bibbia la Terra Promessa agli Ebrei, la Palestina, con riferimento apocalittico-epocale che rimanda sia alla natura giudaica della donna, nonché all'impegno della famiglia Brandeis per aiutare la migrazione di questo popolo verso la Palestina, durante il periodo delle persecuzioni razziali. La sparizione dell'amata avviene attraverso "vischi" e "pungitopi" (v. 32), piante nordiche associate al gelo invernale e ai luoghi del Nordamerica.

Successivamente si inscena, attraverso una visione onirica, il distacco tra i due amanti, ovvero la partenza di Irma per l'America. Qui il "sole nero" si sta chiudendo e l'operazione evidenzia non più l'apparizione della donna, ma la fine dell'amore terreno. L'evento è narrato creando un'atmosfera angosciosa, di natura apocalittica; ricordiamo che l'oscurarsi del sole è uno dei fenomeni che sconvolsero la terra al momento della morte del Salvatore⁴¹. L'allontanamento di Irma e il momento di trasformazione del sentimento amoroso, che da terreno diviene spirituale e disinteressato, è dunque descritto come la morte di Beatrice nella *Vita nova*, attraverso il verificarsi di eventi soprannaturali. Il testo è testimonianza che Irma e Beatrice sono figure "cristiche". Secondo l'uso dantesco, il verbo "apparire" rappresenta una manifestazione oggettiva dell'essere, da cui ne consegue che, se la donna tornerà, non sarà più lei ma un altro essere, poiché ha subito un processo di smaterializzazione totale che l'ha trasformata in creatura celeste, in quanto unico modo in cui si può compiere l'opera di redenzione. L'azione risulta così simile a quella compiuta da Beatrice nel canto XXX del *Purgatorio*, in cui lei diviene la mandataria di Dio, rappresentante della scienza teologica e della verità rivelata. La nuova identità dell'angelo non ha più "sguardi" (v. 43), Iride ormai è

⁴⁰ *Iride*, «Silvae», in B, vv. 29-35.

⁴¹ SANTAGATA 2021, p. 94.

immersa nell'Altro, in Dio. Infatti l'opera di Dio si trasforma in quella della donna e da questa deve essere continuata: “*perché l'opera Sua (che nella tua / si trasforma) dev'esser continuata*” (vv. 44-45).

Ad allontanare la “messaggera” (*L'orto*, v. 1) con lo “sguardo di cristallo” (v. 30) e il “cuore d'ametista” (v. 39), simboli di chiarezza e di incorruttibilità tipici di Iride, è dunque la stessa forza divina “che guida il disco” (v. 50), completamente diversa dal principio imperfetto del sentimento amoroso umano. Il poeta e Irma vengono perciò divisi da un “solco” (v. 52) che non permette in alcun modo di ricongiungersi concretamente. Lei è destinata a partire per la sua missione, che verrà espressa ne *La primavera hitleriana*.

In quest'ultimo testo si proietta la venuta di Beatrice-Irma durante una catastrofe mondiale, che rappresenta però anche una guerra esistenziale perpetua che coinvolge ogni singolo individuo. Come è noto, il titolo allude alla visita di Hitler a Firenze e all'incontro di costui con Mussolini, avvenuti tra l'8 e il 9 maggio 1938. Si assiste inizialmente ad un sovvertimento delle leggi della natura: in una Firenze notturna, un'anomala nevicata di falene bianche, raggrumate tanto da formare una nuvola, che volano “impazzite” (v. 1) tra le vie della città, precipitando a terra dove vengono calpestate dalla folla. A questa situazione apocalittica si aggiunge il “gelo notturno” (v. 5), temperatura anomala considerando l'arrivo dell'“estate imminente” (v. 4).

Nella lirica subentra poi la dimensione storica: la comparsa del “messo infernale” (v. 8) è anticipata dalle immagini delle stragi imminenti che allegoricamente si evincono dalla visione delle vetrine dei negozi: “giocattoli di guerra” (v. 13) o “capretti uccisi” (v. 15) rappresentano le future vittime innocenti della guerra. Il “messo infernale” è dunque Hitler.

La definizione è di origine dantesca ma viene in questo componimento ribaltata di senso da Montale, poiché Dante si riferiva all'immagine del messo celeste, venuto in soccorso al pellegrino in *If.*, IX, v. 85: “Ben m'accorsi ch'elli era da ciel messo”. La partecipazione ai festeggiamenti che seguono l'incontro è descritta come uno scenario lugubre e grottesco, che evoca l'inferno della *Commedia*: la festa diventa “sozzo trescone” (v. 17), una sagra in cui una folla anonima e priva di volti applaude i due dittatori. Attraverso la sconsolata domanda: “Tutto per nulla, dunque?” (v. 20) il poeta, rivolgendosi alla figura femminile, mette in scena la possibilità di un futuro riscatto e, secondo quanto sostiene Blasucci:

proprio in connessione col tema della guerra cosmica e terrestre, si approfondiscono i tratti religiosi della Beatrice montaliana, che da privato *visiting angel* assume sempre più gli attributi di messaggera celeste, di mediatrice di salvezza tra un Dio misterioso e l'umanità straziata⁴².

⁴² BLASUCCI 2010, pp. 79-80.

Infatti è proprio ne *La primavera hitleriana* che Irma viene raffigurata esplicitamente come la Beatrice dantesca, in quanto come lei è investita di una missione. Si assiste qui all'ultima tappa di santificazione a cui Irma è destinata: la sua figura diviene "mediatrice di salvezza", "messenger celeste", figura di Cristo, è colei che si sacrifica per tutti e può dunque morire per salvare gli uomini. Da amore privato l'esperienza dell'io lirico diviene sentimento universale e amore disinteressato.

È inoltre da questo componimento che la donna riceve l'appellativo di Clizia, *senhal* mitico che richiama il nome della ninfa innamorata di Apollo-Sole, trasformata per l'eternità in girasole ma pur sempre fedele al suo astro. Il suggerimento al mito è derivato a Montale per via indiretta, grazie all'influsso di Dante, in particolare dal sonetto appartenente alle *Rime dubbie* *Nulla mi parve mai più crudel cosa*, già ricordato in cap. 1, par. 1. 2 e che si riporta:

Nulla mi parve mai più crudel cosa di lei per cui servir la vita lago, ché 'l suo desio nel congelato lago, ed in foco d'amore il mio si posa.	4
Di così dispietata e disdegnosa la gran bellezza di veder m'appago; e tanto son del mio tormento vago ch'altro piacere a li occhi miei non osa.	8
Né quella ch'a veder lo sol si gira e 'l non mutato amor mutata serba, ebbe quant'io già mai fortuna acerba.	11
Dunque, Giannin, quando questa superba convegno amar fin che la vita spira, alquanto per pietà con me sospira ⁴³ .	14

Nel sonetto, probabilmente scritto in risposta ad una tenzone, il mittente informa il destinatario del proprio stato interiore, chiedendo solidarietà poiché accecato dalla bellezza di una donna "dispietata e disdegnosa" (v. 5), la quale ricambia il "foco" (v. 4) dell'innamorato con l'indifferenza caratteristica di un cuore di ghiaccio (cfr. cap. 1). È presumibile supporre come la metafora dei vv. 3-4, riguardante appunto la freddezza dell'amata contro il fuoco dell'amante, avrebbe spinto Montale a inserire in poesia la polarità ossimorica (fuoco/ghiaccio, caldo/freddo) ravvisabile all'interno dell'etimologia del cognome di Irma, "BRAND-EIS", in cui i due elementi primordiali si fondono assieme.

A conferma di tale ipotesi, si ricorda che la pubblicazione delle *Occasioni*, in cui si comincia a delineare il mito del "visiting angel" che qui raggiunge il suo completamento, avviene in concomitanza con l'uscita (1939) dell'edizione commentata delle *Rime* dantesche da parte di Gianfranco Contini, che il poeta ligure avrebbe anche potuto conoscere in corso

⁴³ DANTE, *Rime dubbie*, n. VI.

d'opera⁴⁴. In aggiunta, *La primavera hitleriana* possiede una doppia datazione (1939-1946) e si riferisce proprio agli eventi accaduti negli anni 1938-1939, fondamentali per la delineazione del mito di Irma.

Come che sia, il riferimento, originariamente ovidiano, alla ninfa Clizia viene accolto da Montale tramite il sonetto dantesco (o pseudo-dantesco) citato, il cui v. 9 viene esposto in esergo della *Primavera hitleriana* (“Né quella ch’a veder lo sol si gira ...”) e continuato e completato nel corpo del testo: “Guarda ancora / in alto, Clizia, è la tua sorte, tu / *che il non mutato amor mutata serbi*” (vv. 32-34).

Nella lirica si rappresenta anche ciò che precede l’evento miracoloso: una stella attraversa il cielo facendo piovere sui ghiacci e sui laghi delle terre di Irma i sette angeli di Tobia (vv. 20-28). I riferimenti biblico-visionari anticipano l’alto compito di Clizia, situata nell’oltrecielo. I girasoli che fioriscono dalle mani della donna, “gli eliotropi nati / dalle tue mani” (vv. 27-28), concludono l’elenco dei gesti sacri da lei compiuti e rappresentano il suo potere rigenerante, essendo portatrice di una nuova rinascita. Il poeta novecentesco, descrivendo la scena notturna e infernale che caratterizza la città di Firenze e inserendo, successivamente, il cielo americano attraversato dalla luce, promessa di un ritorno ultraterreno della donna, illustra una realtà sdoppiata e delinea la funzione disinteressata e superiore dell’angelo:

Oh la piagata
 primavera è pur festa se raggela
 in morte questa morte! Guarda ancora
 in alto, Clizia, è la tua sorte, tu
 che il non mutato amor mutata serbi,
 fino a che il cieco sole che in te porti 35
 si abbàcini nell’Altro e si distrugga
 in Lui, per tutti. Forse le sirene, i rintocchi
 che salutano i mostri nella sera
 della loro tregenda, si confondono già
 col suono che slegato dal cielo, scende, vince - 40
 col respiro di un’alba che domani per tutti
 si riaffacci, bianca ma senz’ali
 di raccapriccio, ai greti arsi del sud...⁴⁵

Clizia viene trasformata in una moderna Beatrice e lo confermano le varie riprese dantesche in corpo alla lirica: la donna guardando “in alto” (v. 33) distrugge il suo “cieco sole” (v. 35) nel divino e, allo stesso modo, il poeta eleva il proprio amore al di sopra della sfera privata, sublimandolo in un’esperienza universale, in una fede di resurrezione umana⁴⁶.

⁴⁴ Stefano Carrai in MARINI-SCAFFAI 2019, p. 197.

⁴⁵ *La primavera hitleriana*, «Silvae», in B, vv. 30-43.

⁴⁶ CAMPEGGIANI-SCAFFAI 2020, p. 291.

Il sacrificio di Irma quindi, cominciato nelle *Occasioni* con la partenza fisica dall'Italia, si conclude in questo testo con il raggiungimento della completa trasfigurazione in divinità celeste. Il poeta invita Clizia a “guarda[re] in alto” (vv. 32-33) perché è quella la sua destinazione. Lo sguardo che mira verso Dio ricorda inoltre la direzione degli occhi di Beatrice in *Pd.* I, vv. 46-48: “quando Beatrice in sul sinistro fianco / vidi rivolta e riguardar nel sole: / aguglia sì non li s'affisse unquanco”, riprendendo il *topos* stilnovista dello sguardo e la prerogativa riservata alla figura femminile di osservare direttamente il sole, caratteristica di cui può godere anche la Clizia montaliana.

Anche per questo ruolo di mediatrice celeste Irma può essere paragonata alla Beatrice dantesca, in particolare ancora in riferimento al I canto del *Paradiso*, in cui Dante ammirando la gentilissima partecipa alla sua natura divina ed è lui stesso in grado di elevarsi fino a Dio:

Beatrice tutta ne l'eterno rote
fissa con li occhi stava; e io in lei
le luci fissi, di là sù rimote⁴⁷.

Nel componimento *Voce giunta con le folaghe* Clizia appare come guida tra le ombre, con il compito di intercedere tra i vivi e i morti, assumendo ancora una volta il ruolo della Beatrice dantesca. La lirica, insieme alla poesia *A mia madre*, forma un dittico rivolto ai genitori defunti. Il ricordo del periodo di vita passato in Liguria e il colloquio con i morti avviene nel contesto cimiteriale monterossino, rievocante le atmosfere del *Purgatorio* dantesco. Anche in questo caso quindi si registra un doppio prestito (linguistico e tematico) dal poema, e anzi si può affermare che Montale lo abbia utilizzato come ipotesto, poiché i riferimenti si estendono per tutta la lirica.

Già a partire dalla metafora incipitaria: “Poiché la via trascorsa, se mi volgo, è più lunga / del sentiero di capre che mi porta / dove ci scioglieremo come cera, / ed i giunchi fioriti non leniscono il cuore / ma le vermene” (vv. 1-5), si intravede un calco dal primo canto dell'*If.* I, v. 1: “Nel mezzo del cammin di nostra vita”, a cui si aggiunge: “un sentiero da capre” (v. 2) reinventato da *If.*, XIX, vv. 131-132: “sconcio ed erto / che sarebbe a le capre duro varco”. Anche l'immagine della morte come scioglimento della “cera” è ripresa dalla “cera mortal” di *Pd.*, VIII, v. 128, o dalla “mondana cera” di *Pd.*, I, v. 41. I “giunchi fioriti” (v. 4) e le “vermene” (v. 5) rimandano invece a *If.*, XIII, v. 100: “Surge in vermene e pianta silvestra”, riferito al canto di Pier della Vigna. Il cammino di Montale perciò è volutamente posto in relazione al percorso compiuto da Dante.

⁴⁷*Pd.*, I, vv. 64-69.

Nella seconda strofa entra invece in scena l'ombra di Clizia, apparizione sconcertante dato che è inserita ora all'interno di un contesto slegato dalla storia e rappresentata come puro spirito:

L'ombra che mi accompagna
alla tua tomba, vigile,
e posa sopra un'erma ed ha uno scarto
altero della fronte che le schiara 15
gli occhi ardenti ed i duri sopraccigli
da un suo biocco infantile,
l'ombra non ha più peso della tua
da tanto seppellita, i primi raggi
del giorno la trafiggono, farfalle 20
vivaci l'attraversano, la sfiora
la sensitiva e non si rattrappisce⁴⁸

L'ombra "vigile" (v. 13) che accompagna il poeta alla tomba paterna è appunto quella di Clizia, unica intermediaria tra la terra e il cielo e, in questa circostanza, tra vivi e morti.

A confermare l'identificazione con costei sono i tratti fisici che caratterizzano la donna, corrispondenti ai vecchi *senhals* riconducibili ad Irma: "vigile" (v. 13), con uno "scarto / altero della fronte" (vv. 14-15), con gli "occhi ardenti" e "i duri sopraccigli" (v. 16), i quali rimandano alla fronte corruciata della "messenger accigliata", con il suo "biocco infantile" (v. 17). Anche in questa strofa rimane attivo l'ipotesi della *Commedia* dantesca: Clizia qui è davvero rappresentata come Beatrice per la sua funzione di guida tra le ombre oltremondane e perché diffonderà un monito al padre e al poeta dotato di un valore universale.

Anche questo passo si può a mio avviso accostare all'incontro tra Dante e Beatrice che avviene nei canti XXX-XXI, del *Purgatorio*. Allo stesso modo di Irma, anche Beatrice viene rappresentata "regalmente ne l'atto ancor proterva" (*Pg.*, XXX, v. 70), rampognatrice severa, tuttavia connotata ancora da occhi lucenti, definiti "smeraldi / ond' Amor già ti trasse le sue armi" (*Pg.*, XXXI, vv. 116-117). Anche gli "occhi ardenti" (v. 16) di Clizia bruciano di un amore cristiano, che equivale all' "ardor santo" attestato in *Pd.*, VIII, v. 74, ma possono alludere anche agli occhi da cui escono "spiriti d'amore infiammati" (*Donne ch'avete*, v. 52).

Irma, come la "gentilissima" elevata nell'alto dei cieli, usufruisce dello sguardo lucente per intercedere con il divino e offrire beatitudine all'innamorato: "dentro a li occhi suoi ardeva un riso / tal ch'io pensai co' miei toccar lo fondo / de la mia gloria e del mio paradiso"⁴⁹. Da tener presente anche l'espressione "amor di Chi la mosse" (v. 30) riferita a Clizia, che è un calco di *If.* II, v. 72: "amor mi mosse, che mi fa parlare", verso posto in bocca

⁴⁸ Voce giunta con le folaghe, «Silvae», in B, vv. 12-22.

⁴⁹ DANTE, *Pd.*, XV, vv. 34-36.

a Beatrice quando scende dall'empireo al Limbo per convincere Virgilio a recare soccorso a Dante⁵⁰.

L'ombra di Clizia è priva di consistenza corporea, perciò si è “fusa” con “L'Altro” ed è ritornata come spirito per dare un monito al padre del poeta e al poeta stesso. Tale ammonimento è un invito a non vivere di sola memoria, con la conseguenza di allontanare il poeta non solo dal padre, ma anche dalla stessa Irma, dalla quale si sancisce così un primo distacco. Il definitivo addio sarà pronunciato dal poeta nel componimento *L'ombra della magnolia*.

4.2 Verso l'umanizzazione dell'angelo

L'ombra della magnolia infatti si considera il testo del definitivo distacco del poeta da questa creatura letteraria, tanto che l'io lirico in chiusura del componimento pronuncia volontariamente la parola “Addio” (v. 26). Composta nel 1947, cioè in una mutata situazione storica ed esistenziale (il dopoguerra, il trasferimento di Montale a Milano, il successivo incontro con Maria Luisa Spaziani), la lirica esprime l'impossibilità, da tempo percepita da parte dell'autore, di coniugare il destino dei due amanti: “Non è più / il tempo dell'unisono vocale” (vv. 4-5). Il ridursi dell'ombra della magnolia diventa correlativo oggettivo che prelude ad una svolta nella vita dell'autore. La pianta, simbolo larico per eccellenza, si sfoltisce per il sopraggiungere dell'autunno e, così facendo, viene meno la sua ombra protettiva. Con la fine dell'emergenza storica perciò svanisce anche il “nume illimitato” (v. 6) legato alla figura salvifica: ciò che resta è la sua idealizzazione, irreal e sempre più lontana e immersa nella sua dimensione oltremondana. Il poeta vorrebbe seguirla, gettandosi nello spazio metafisico, ma è come un “cefalo” (v. 25) che di notte è smarrito.

Nel dopoguerra ha inizio la “via più dura” (v. 11), in quanto caratterizzata dalla mancanza di certezze. L'allontanamento dalla donna, che rimane completamente immersa nel suo Dio e nella missione salvifica, produce disorientamento nell'uomo, che necessita di una guida più reale che possa accompagnarlo nella sua quotidianità. È quanto accade anche a Dante nella *Vita nova*, dove si narra che dopo la morte della gentilissima l'amato disperato si consola con un'altra “gentile donna giovane e bella molto” (*Vn.*, 24. 2), la quale distoglie Dante dal continuo pensiero rivolto a Beatrice.

L'inserimento di una nuova musa quindi avvalorava la ripresa del modello dantesco.

Il soggetto in questa lirica pronuncia un secco “Addio” ed è lui stesso a deciderlo, stabilendo la chiusura di un ciclo, quello di Clizia, per lasciare spazio ad un'interlocutrice più

⁵⁰ PEGORARI 2007, p. 72.

terrena e concreta quale è Volpe⁵¹. Con l'abbandono dell'ispiratrice "stilnovista" si assiste, contemporaneamente, ad una modificazione dello stesso registro lirico, passando da uno stile sublime ad un abbassamento "comico-elegiaco". Il canto della cicala diviene, in questa istanza, il correlativo oggettivo della voce poetica di Montale: "Vibra intermittente / in vetta una cicala" (vv. 3-4), in un canto destinato ad estinguersi: "la vuota scorza / di chi cantava sarà presto polvere / di vetro sotto i piedi" (vv. 21-23). Questo insetto, che ha svuotato la vita della sua primaria essenza, si trasforma in "vuota scorza" (v. 22), legandosi alla terra, all'istintualità e all'immediatezza, temi a cui si lascerà spazio nei «Madrigali Privati»⁵².

Perciò, da questo momento in poi, subentra una nuova donna e di conseguenza una diversa vocazione poetica. La svolta è preceduta da due testi, *Il gallo cedrone* e *L'anguilla*, che costituiscono una preliminare conclusione della *Bufera*, tanto da essere posti in sede di *explicit*.

Ne *Il gallo cedrone*, attraverso l'immedesimazione con l'animale ("Sento nel petto la tua piaga" v. 9), l'autore vuole rappresentare la fine delle speranze e delle certezze comparsa con il dopoguerra e la formazione della nuova società di massa. La poesia, da questo momento in poi, non ha più alcuna funzione sociale e diviene rifugio esclusivamente privato; l'eventuale sua sopravvivenza dipenderà puramente dalla capacità di persistere nel fango, ovvero sottoterra.

Ne *L'anguilla* invece il poeta si rivolge a Clizia stessa, divenuta concetto astratto, figura allocutiva al fine di esporre un discorso universale⁵³. Si tratta di una lirica di grande importanza strutturale, poiché è posta come *explicit* all'impegnata sezione delle «Silvae» e riprende circolarmente il motivo della religiosità e della fede di *Iride*, da questo momento rivisitata in forma laica di speranza interamente terrena. In accordo con quanto afferma Rossella Bo, il «pesce serpentiforme» funge da *trait-d'union* tra Clizia e Volpe ed è allegoria di valori estremamente positivi⁵⁴. Questa creatura, che secondo la tradizione popolare nasceva dal fango, è raffigurata come un pesce avventuroso, è "sirena" (v. 1), "freccia d'Amore in terra" (v. 16), "anima verde" (v. 20) abitante dei freddi mari del Nord, animata da un tenace impulso vitale che la porta a compiere un percorso complicato per raggiungere "i paradisi di fecondazione" (v. 19). Essa è quindi allegoria di un coraggioso attaccamento all'esistenza⁵⁵.

Il suo potenziale salvifico si traduce nella capacità di sopravvivere agli ambienti più ostili, facendosi portavoce di un messaggio di speranza: è rappresentante di un "Amore"

⁵¹ Cfr. ROMOLINI 2012, p. 301.

⁵² Cfr. *ivi*, p. 302.

⁵³ Cfr. CAMPEGGIANI-SCAFFAI 2020, p. 324.

⁵⁴ Cfr. BO 1990, p. 116.

⁵⁵ Cfr. CAMPEGGIANI-SCAFFAI 2020, pp. 325-326.

universale, non più cristiano ma naturale e biologico che pervade tutte le creature viventi, anche quelle più umili, terrene, immerse nel limo⁵⁶. Da questa constatazione deriva che il riscatto generale sperato nella figura irraggiungibile di Clizia sarà da ricercare nel mondo tangibile attraverso un amore terreno, naturale ed istintivo, come quello che lega tutte le specie viventi del pianeta. Tale sentimento passa perciò dalla dimensione trascendente a quella terrestre: l'anguilla diviene simbolo di vita, fertilità e sorellanza: “puoi tu / non crederla sorella?” (vv. 29-30). Se Clizia rappresentava la fede, ora il pesce è simbolo di fiducia, personifica l'istinto e la pulsione vitale. L'animale acquatico, come conferma Rossella Bo, riassume in sé le caratteristiche angeliche e demoniache della Beatrice e di un'anti-Beatrice, perché è serpente ma anche messaggero di luce. In esso sono fusi insieme i caratteri di Volpe, come la sensualità e l'adattabilità all'esistenza tra il fango e la luce, tra la dimensione immanente e trascendente⁵⁷. Di Clizia incarna lo sguardo, “l'iride gemella”, segno della donna-angelo. Perciò nel “romanzo” montaliano la lirica assume la funzione essenziale di un passaggio di testimone fra Clizia e Volpe.

4.3 L'inserimento di “Volpe”: anti-Beatrice dalla “virtù furiosamente angelica”

Il 1948 è un anno rilevante per Montale, poiché segna una svolta nella sua biografia. Infatti viene assunto al «Corriere della Sera» e si trasferisce dunque a Milano, luogo in cui rimarrà fino alla morte. Comincia così un'attività giornalistica di tipo professionale, che lo condurrà ad occuparsi di società e di costume, di musica e spettacoli teatrali, ma soprattutto di opere letterarie⁵⁸.

La continua evoluzione del pensiero poetico, riscontrabile nella *Bufera*, si rinnova in particolar modo dal 1949, anno in cui Montale conosce Maria Luisa Spaziani, l'ispiratrice di questa nuova stagione, che diventa la nuova figura muliebre di «‘Flashes’ e Dediche», ma soprattutto dei «Madrigali Privati». Eugenio inizia concretamente ad organizzare *La bufera e altro* nel periodo più intenso della loro relazione sentimentale, facendo gravitare l'intera struttura del libro attorno alla contrapposizione tra due personaggi: una Beatrice-Clizia, personificazione del divino e mandataria celeste, ed un'anti-Beatrice, Volpe, musa terrena, passionale, rappresentante di una speranza puramente individuale.

Il sodalizio tra Eugenio e Maria Luisa risulta basato su un legame affettuoso ma consiste anche nella produzione di attività letterarie in comune, come la realizzazione di articoli giornalistici, traduzioni, poesie ed interventi sulle rispettive opere, nonché taluni

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ Cfr. BO 1990, p. 117.

⁵⁸ Cfr. CASADEI 2008, p. 73.

viaggi. E sono proprio i luoghi visitati dal poeta che ispirano la quarta sezione della *Bufera*, «‘Flashes’ e dediche», in cui si registrano profili femminili diversi e sovrapposti, anche se la figura complessivamente dominante è proprio Volpe.

Si è detto come, con il sopraggiungere del dopoguerra, Montale ricerchi una consolazione nella sola dimensione privata, costruendo così una creatura letteraria vicina alla “donna gentile” dantesca. Ed è lo stesso Montale a confessarlo, in una lettera del 12 febbraio 1966, inviata a Guarnieri:

Ripeto che nei Flashes sono mescolati troppi eventi perché sia possibile leggerli in chiave autobiografica. Tutt'al più si può dire che la figura dei Madrigali è una controfigura di Clizia in chiave profana, ma Clizia era morta o scomparsa per sempre⁵⁹.

Se Clizia era accostata alla Beatrice dantesca, allora Volpe che è la sua “controfigura”, è un’Anti-Beatrice, prossima dunque alla “donna pietosa” della *Vita nova*.

A partire dal componimento *Lasciando un ‘Dove’* si registra l’acquisizione della nuova musa. Le caratteristiche fisiche del nuovo personaggio femminile sembrano proprio quelle che denoteranno Volpe. Infatti è proprio Maria Luisa Spaziani “la bruna” per eccellenza nella poesia montaliana, e l’autore si rivolgerà a lei, nella forma epistolare, appellandola “my dove”⁶⁰. A differenza di quanto accade con Clizia, in questo caso l’esperienza amorosa si compie sulla terra, in uno spazio-tempo determinato e con la compagnia di una donna “presente”⁶¹:

ho amato il sole,
il colore del miele, or chiedo il bruno,
chiedo il fuoco che cova, questa tomba
che non vola, il tuo sguardo che la sfida⁶².

5

L’autore afferma di aver amato Clizia, raffigurata come “sole” (v. 3) e il colore biondo “del miele” (v. 4). Ora egli richiede il “bruno” (v. 4) e “il fuoco che cova” (v. 5), *senhals* di una nuova ispiratrice, quale sarà appunto Volpe. Poi riferendosi alla “tomba” in terra, ovvero alle stele sepolcrali con il quale il poeta si identifica, scrive che queste, in contrapposizione al volo, possono comunque essere vivificate dal nuovo “sguardo” (v. 6) accecante della donna. Anche questa donna dunque è caratterizzata come Beatrice e Clizia da una vista abbacinante, tuttavia è presenza reale e concreta. Interessante risulta notare come l’introduzione esplicita, in quanto documentata da Montale stesso in una delle sue dichiarazioni (“Qui appare

⁵⁹ SM. II, p. 1521.

⁶⁰ Cfr. CAMPEGGIANI-SCAFFAI 2020, p. 178.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Lasciando un ‘Dove’*, «‘Flashes’ e Dediche», in B, vv. 3-6.

l'Antibeatrice come nella Vita Nuova" in SM. II, p. 1519), di una nuova donna esprima la sua volontà di ripercorrere il medesimo itinerario dantesco. Anche in Dante, invero, Beatrice e la "donna pietosa" vengono inserite nella vicenda con la stessa modalità di presentazione: la nuova ispiratrice "giovane e bella molto" (*Vn.*, 24. 2) viene infatti descritta con impresso in viso "color d'amor e di pietà" (*Vn.*, 25. 4) e "occhi gentili" (*ibidem*, v. 4) che fanno innamorare. Anche se non è lo stesso amore spirituale e nobile come quello di Beatrice, per Montale la donna gentile *alias* Maria Luisa Spaziani è ritratta con attributi angelici e rappresenta la nuova consolazione per il poeta.

La presenza di Volpe si scorge anche nel componimento *Sul Llobregat*, risalente al 1954, che descrive, come un rapido *flash* fotografico, il paesaggio ammirato dall'interno di un'automobile, guidata dalla nuova figura muliebre. Niccolò Scaffai considera il testo una "quartina d'occasione, breve annotazione di un tragitto automobilistico compiuto dal protagonista al fianco di una donna affatto diversa dall'ispiratrice dei testi immediatamente precedenti (non divinizzata, ma più prosaicamente, guidatrice)"⁶³.

In quanto autista, all'inefficienza del protagonista si contrappone la vitalità di lei, facendo emergere in tal modo anche l'aspetto caratteriale che la contraddistingue. Ai primi tre versi, caratterizzati da una precisazione tecnica erudita botanica, musicale e ornitologica dell'autore ("due note, un intervallo di terza maggiore. / Il cucco, non la civetta, ti dissi" vv. 2-3), si contrappone la reazione della donna, del tutto istintiva, attraverso il gesto di spingere l'acceleratore "di scatto" (v. 3). Ne deriva che la nuova musa, come afferma Romolini, è una creatura fortemente concreta, inconsapevole ma pragmatica⁶⁴, che si allontana totalmente dall'immaterialità con cui era descritta la precedente donna-angelo.

Anche il componimento *Per un "Omaggio a Rimbaud"* è riferito a Maria Luisa Spaziani e lo conferma Montale stesso in una lettera a Silvio Guarnieri del 12 Febbraio 1966: "L'omaggio a Rimbaud si riferisce ad una che leggeva e commentava Rimbaud da una cattedra"⁶⁵. Il testo risulta significativo per le molte varianti pervenuteci le quali testimoniano come l'autore, per delineare la nuova figura, utilizzi gli stessi termini con cui designava la donna-angelo Clizia. Significative e degne di nota sono: "l'angelo" che poi diventa "l'esule" (v. 3), "piume spezzate" poi "piume stroncate" (v. 6). Nonostante le varianti che si sono apportate, il brano risulta comunque intarsiato da motivi appartenenti alla sfera cliziesca: "le piume stroncate" (v. 6) rimandano alle "piume lacerate" del mottetto XII, ma soprattutto la ripresa eliotropica dell'appellativo: "figlia del sole" (v. 11), il dominio dei cieli, "padrona sua

⁶³ SCAFFAI 2002, p. 170.

⁶⁴ Cfr. ROMOLINI 2012, p. 206.

⁶⁵ SM. II, p. 1521.

lassù” (v. 12) e la funzione di ancella, “serva del suo primo pensiero” (vv. 11-12)⁶⁶, sono qualità attribuite già alla musa precedente.

Il legame con il sole si ritroverà anche in apertura alla sezione, totalmente dedicata alla Volpe, «Madrigali Privati», nel componimento *So che un raggio di sole (di Dio?) ancora*, in cui Montale torna a credere che un fascio luminoso possa nuovamente incarnarsi in un'altra donna, questa volta concreta e reale, a lui vicina⁶⁷.

Con Maria Luisa Spaziani però la simbologia viene interpretata in un'ottica diversa, principalmente per due motivi. In primo luogo, l'epiteto “figlia del sole” potrebbe rimandare a suggestioni rimbaudiane (come suggerito dal titolo). In secondo luogo, la donna potrebbe essere definita in tal modo perché da studentessa dirigeva la rivista «Quaderni del Girasole», omaggiante il celebre “osso” montaliano *Portami il girasole*. Montale trae forse da qui l'ispirazione per rivolgersi alla musa con il termine “my sunflower”, attribuito a Clizia, con il quale il poeta però si riferisce alla Volpe in varie lettere⁶⁸.

Il sole di cui la nuova musa è figlia a questa altezza non coincide più con la personificazione di Dio, ma richiama la divinità naturale e fecondatrice della tradizione pagana⁶⁹. Come afferma Jacomuzzi, nelle opere precedenti il sole appare solamente in relazione al paesaggio e all'arsura ed è quindi notazione realistica o cronologica, tuttavia a partire dalla *Bufera* assume una valenza simbolica. È un astro che porta alla maturazione e al compimento di una metamorfosi, quella da bruco a farfalla⁷⁰. Non si tratta più del sole cristiano ma del recupero classico pagano, e la variante presente nel dattiloscritto ne è la conferma, poiché la donna era nominata “figlia di Febo”⁷¹. Questa, quindi, da “serva” diviene “padrona” nei confronti del sole, trasformandosi in dea terrestre e allontanandosi così dalla dimensione trascendentale.

Il “raggio di sole” si presenta anche nel primo componimento dei «Madrigali Privati», *So che un raggio di sole (di Dio?) ancora*, in cui Montale crede che il luminoso raggio si “incarni” in Maria Luisa Spaziani, donna reale e a lui vicina. La sesta sezione della *Bufera* infatti rappresenta un breve canzoniere a lei dedicato, composto da otto testi di lunghezza medio-breve, scritti dopo l'incontro con la donna e tutti databili intorno al 1949 e i primi anni Cinquanta. Ogni testo registra un'allocuzione all'amata ed è caratterizzato dal tema esclusivamente amoroso. Si ricordi però che, come reso noto dall'epistola inviata dal poeta a Giovanni Macchia nel 1949, nell'indice iniziale di *Romanzo*, titolo che Montale voleva

⁶⁶ ROMOLINI 2012, p. 223.

⁶⁷ *Ivi*, p. 224.

⁶⁸ Cfr. CAMPEGGIANI-SCAFFAI 2020, pp. 222-223.

⁶⁹ Cfr. ROMOLINI 2012, pp. 226-227.

⁷⁰ Cfr. JACOMUZZI 1968, pp. 151-155.

⁷¹ Cfr. ROMOLINI 2012, p. 227.

precedentemente dare alla sua terza opera, né le «Silvae» né i «Madrigali Privati» erano presenti e al loro posto si trovava il ciclo *L'angelo e la volpe*. Solo in un secondo momento Montale si è deciso di dividerlo in due sezioni separate, dedicate rispettivamente ad Irma Brandeis (*Silvae*) e Maria Luisa Spaziani (*Madrigali Privati*)⁷². Gli otto testi dedicati alla Spaziani assumevano il titolo *Nel segno del trifoglio*, poiché è proprio il trifoglio il correlativo oggettivo di questa nuova musa, simbolo erotico e sentimentale⁷³. Il titolo definitivo della sezione rimanda al genere del madrigale e secondo Francesco Giusti è significativo che Montale inserisca questo titolo nel libro, perché nella tradizione metrica italiana il madrigale era una forma *mediocris*, priva dell'elevatezza del sonetto elisabettiano ma anche del mottetto⁷⁴. Anche dal punto di vista metrico, dunque, il titolo della sezione è posto per rimarcare l'opposizione tra l'angelo e la Volpe. I “madrigali” sono poi definiti “privati” perché l'aggettivo qualifica il carattere individuale del messaggio di speranza e del sentimento che lega i soli due protagonisti.

Il testo che riporta alla struttura dicotomica di fondo precedentemente utilizzata da Dante nella *Vita nova* è *Se t'hanno assomigliato*, in cui alla Beatrice annunziatrice, salvifica ed irraggiungibile, si contrappone un'Anti-Beatrice fisicamente reale, vicina e terrena⁷⁵.

Nel testo si introduce per la prima volta il nome di “Volpe” e, attraverso il *topos* stilnovistico della *descriptio puellae*, si delineano i tratti fisici e caratteriali della nuova figura muliebre. Il soprannome “Volpe” viene giustificato da una serie di caratteristiche fisiche (come il colore dei capelli) realmente attribuibili a Maria Luisa Spaziani, che secondo quanto i dati biografici riportano era realmente appellata in questo modo da amici e familiari:

Se t'hanno assomigliato
 alla volpe sarà per la falcata
 prodigiosa, pel volo del tuo passo
 che unisce e che divide, che sconvolge
 e rinfranca il selciato⁷⁶

5

La donna viene descritta per le sue potenzialità magiche, come la trasfigurazione del “passo” in “volo”, rappresentato attraverso una peculiarità stilnovistica tipica della donna-angelo, tuttavia *in deminutio*, in un contesto più quotidiano e concreto. La “falcata” (v. 2) è “prodigiosa” (v. 3) ed è in grado di unire e separare diverse parti della realtà, nonché di

⁷² Cfr. CAMPEGGIANI-SCAFFAI 2020, pp. 233-234.

⁷³ *Ivi*, p. 331.

⁷⁴ Cfr. GIUSTI 2007, p. 102-103.

⁷⁵ *Ivi*, p. 101.

⁷⁶ *Se t'hanno assomigliato*, «Madrigali Privati», in B, vv. 1-5.

meravigliare ogni creatura o oggetto che a lei si avvicina, facendolo scuotere di vitalità con la sua fascinosa presenza⁷⁷.

Se per i poeti del Dolce Stil Novo la donna che si mostrava per via era capace di addolcire anche gli animi più orgogliosi (“Passa per via adorna, e sì gentile, / ch’abassa orgoglio a cui dona salute, / e fa ’l de nostra fè se non la crede”, vv. 9-11 del sonetto guinizzelliano *Io voglio del ver la mia donna laudare*), in questo testo la “donnola” (v. 26) fa altrettanto, ma ciò che ammalia gli uomini è la sua sensualità. Il legame della figura con la terra è filtrato ancora da un codice stilnovista, di cui si ribaltano gli archetipi iniziali. Infatti il soprannome Volpe rimanda anche alle caratteristiche dell’animale, tra cui l’essere astuto e predatore. Nel componimento viene dunque presentata la sua doppia natura: portatrice di salvezza da un lato, animale astuto e pericoloso dall’altro. Se Clizia era associata all’istantaneità del lampo, della folgorante apparizione, qui Volpe si presenta attraverso una luce più diffusa che fuoriesce dai suoi occhi: “per l’onda luminosa che diffondi / dalle mandorle tenere degli occhi” (vv. 9-10). Come suggerisce Romolini, le “mandorle tenere degli occhi” sono l’esatta antitesi degli “occhi d’acciaio” di Irma in *Nuove stanze* e, per il riferimento della mandorla alla sfera sessuale, rappresentano gli occhi di Afrodite contrapposti a quelli della “trasmigratrice Artemide” citata nella *Frangia dei capelli*⁷⁸.

“L’onda luminosa” (v. 9) che la donna effonde rimanda allo sguardo di Beatrice, da cui fuoriescono “spirti d’amore infiammati”⁷⁹, descritto in *Donne ch’avete intelletto d’amore*. Il verso “l’astuzia dei tuoi pronti stupori” (v. 11), però, allude anche alla femminilità maliziosa della donna-volpe. Le “piume lacerate” (v. 13) richiamano le “penne lacerate” di Irma in *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*.

Accanto alla caratterizzazione angelica del personaggio, il poeta delinea altri elementi tipici dell’animale: è “carnivoro biondo” (v. 16) e “genio perfido” (*ibidem*), contribuendo così a comunicare la pericolosità e l’astuzia della volpe, capace di colpire in modo subdolo la sua vittima. In seguito, attraverso un atto provocatorio, l’autore arriva a paragonarla al “pesce che dà la scossa” (v. 18), definito “immondo” (v. 17), poiché vive adagiato sul fondale melmoso. Tuttavia solo il poeta è in grado di cogliere la natura “più che umana” della donna, anche se non potrà condividere con nessuno la sua scoperta, perché gli uomini sono paragonati a “ciechi” che non sono in grado di osservare sulle sue “scapole gracili le ali” (v. 20), attributo che rimanda ancora una volta alla natura angelica con cui era descritta Clizia in *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*.

⁷⁷ Cfr. BO 1990, p. 123.

⁷⁸ Cfr. ROMOLINI 2012, p. 339.

⁷⁹ *Vn.*, 10. 23.

Lo strano battesimo, rappresentato attraverso l'enumerazione dei vari significati del rito, in parte cristiano e in parte pagano, come “croce cresima / incantesimo jattura voto vale / perdizione e salvezza” (vv. 23-25), è espresso attraverso un'incisione cruenta sulla fronte della donna. Questo marchio di riconoscimento riproduce un vero e proprio rito di iniziazione di un culto che prevede il poeta come sacerdote⁸⁰. La rappresentazione angelica della fanciulla, che ripete quella di Clizia, è qui imposta dall'io. Con l'ausilio del patrimonio epistolare pervenutoci, si testimonia che tale gesto pseudo-religioso fu realmente compiuto da Montale, prima nella cattedrale di Torino e successivamente a Certaldo: “Dearest Angel Fox [...] Think of your lover-husband-brother-friend-child that has christened you in the Cathedral”⁸¹, dichiara nella lettera del 20 maggio 1949, e “don't forget my blessing in the cathedral”⁸² affermerà invece in quella del 24 maggio del medesimo anno. Tale investitura resta però confinata alla sfera sentimentale dei due amanti:

con chi dividerò la mia scoperta,
dove seppellirò l'oro che porto,
dove la brace che in me stride se,
lasciandomi, ti volgi dalle scale?⁸³

30

Il potere della salvatrice-maga resta prerogativa privata del poeta, il quale la nasconde proprio come cela la sua passione per lei. La rivelazione non è condivisibile e “l'oro” va seppellito, affinché possa custodire il segreto. “La brace che stride” (v. 29) è il fuoco della passione amorosa e carnale. La conclusione della poesia esprime un nuovo abbandono, molto ridimensionato rispetto a quello di cui era protagonista Clizia nella prima lirica di *Finisterre*: “mi salutasti - per entrar nel buio” (v. 22, *La bufera*). Anche Volpe si “volge” come aveva precedentemente fatto Irma, ma in una scena priva di drammaticità, connotata quotidianamente: infatti viene ritratta mentre sale le scale del suo palazzo. Il “saluto”, in questo luogo, diventa consuetudine tra i due amanti al momento del distacco, evocando un tema ricorrente nella poesia del Dolce Stil Novo, richiamante a sua volta la lunga tradizione di lirica amorosa.

Nel testo *Le processioni del 1949* si inseriscono per la prima volta gli eventi del dopoguerra italiano e, in particolare, si allude al rito cattolico della *Peregrinatio Mariae*, usanza popolare consistente nel trasportare l'immagine della Madonna in processione, al fine di ringraziarla per gli scampati pericoli di guerra⁸⁴. L'omaggio galante per la donna si

⁸⁰ Cfr. ROMOLINI 2012, p. 337.

⁸¹ GRIGRANI 1998, p. 122.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Se t'hanno assomigliato*, vv. 27-30.

⁸⁴ Cfr. CAMPEGGIANI-SCAFFAI 2020, pp. 346-347.

intreccia con un'intenzione satirica di carattere politico. Volpe è allegoria della Verità, come Beatrice lo è in Dante. L'autore novecentesco con questo testo cerca di esprimere un tentativo di riscatto storico, perseguito ancora una volta dalla figura muliebre, la quale ha il potere di annullare le false credenze che nel 1949 avevano raggiunto il culmine delle celebrazioni, coinvolgendo persino le periferie delle città settentrionali, come Torino e Milano. La poesia potrebbe essere interpretata, per affinità tematica, come una nuova *Elegia di Pico Farnese* poiché, anche in quel testo, i pellegrinaggi fungono da "occasione" per contrapporre la figura della donna salvatrice ad un mondo regredito e chiuso nelle sue superstizioni. Per connotare la nuova musa ricorrono infatti gli antichi *senhals* di Irma: i lampi, la natura angelica, e la fulmineità delle apparizioni. Al contrario di Clizia, però, la beatitudine di Volpe risiede nella "virtù furiosamente angelica" (v. 12), animata e resa concreta da un *furor* amoroso, il quale rappresenta una natura angelica ma estremamente tangibile, erotizzata, passionale.

L'interrogativa posta in chiusura alla lirica: "Chi mente più, chi geme?" (v. 10) sottolinea la sparizione del corteo dei "madonnari pellegrini", grazie all'azione della donna. La sua apparizione istantanea "Fu il tuo istante / di sempre" (v. 11-12) rivisita l'ossimoro "eternità d'istante" de *La Bufera*. La nuova musa ispiratrice è caratterizzata dalla "virtù furiosamente angelica" (v. 12), la quale si distingue da quella di Clizia proprio dall'avverbio, attestato in molti passi epistolari tra la Spaziani e Montale. Per ricordare un esempio si cfr. la lettera del 25 luglio 1949: "my deep, everlasting 'furor' of veneration and love"⁸⁵.

Il "furor" è la forza dirompente dell'eros e del sentimento amoroso passionale che non contrasta, anzi si alimenta con il divino nella donna e riproduce la natura bifronte di questa dea. Il verso dell'autore novecentesco potrebbe essere messo in relazione con l'antico sonetto del Notaro Giacomo da Lentini, che in *Amore è un desio che ven da core* rappresenta il sentimento amoroso che "stringe con furore"⁸⁶ e lega l'innamorato alla donna, signora del suo cuore.

In *Nubi color magenta* invece si descrive la pedalata sul lungomare realmente vissuta da Montale e Maria Luisa Spaziani e attestata nelle lettere del Fondo Spaziani. Le missive ricordano l'escursione ciclistica compiuta a Cervia, luogo in cui la protagonista stava trascorrendo le vacanze estive e dove Eugenio l'aveva raggiunta, costretto dalla stessa a faticosa corsa in tandem, che successivamente diventerà metafora della difficile relazione amorosa: " 'Pedala angelo mio' - said the poet; we must pedalare for many miles in our life"⁸⁷, affermerà nella lettera del 10 agosto, mentre in quella del 16 scriverà: "Addio, pedala,

⁸⁵ Passo delle lettere riscontrabile in GRIGNANI 1998, p. 125.

⁸⁶ Per la tradizione dei versi d'amore si cfr. il cap. 1 di questo approfondimento.

⁸⁷ Eugenio Montale a Maria Luisa Spaziani in GRIGNANI 1998, p. 133.

angelo mio, e a presto”⁸⁸. Anche Maria Luisa Spaziani ricorda l’evento accaduto: a causa di un’abbondante pioggia notturna, il sentiero che i due avrebbero dovuto percorrere in tandem era insidioso e scivoloso ed obbligava ad una pedalata lenta, tanto che Montale, per paura di perdere l’equilibrio, esclamò: “Pedala, angelo mio!”. E così nel testo il “volo” è quello del tandem che, all’esortazione del poeta, si stacca dal limo rialzandosi dal terreno⁸⁹.

L’inserzione del parlato: “«pedala, angelo mio!» e con un salto / il tandem si staccò dal fango, sciolse / il volo”⁹⁰ è sia una rappresentazione di un incremento realistico nella poesia, che si abbassa di tono diventando prosastica e colloquiale, ma vale anche come una formula magica, pronunciata dal poeta al fine di staccare la bicicletta dal “fango” e farle prendere il “volo”⁹¹. La notazione coloristica assume un ruolo fondamentale nella lirica poiché l’autore contrappone il rosso sanguigno “magenta” (v. 1), “rame” (v. 7), al nero delle “ali d’ebano” (v. 10) dell’angelo, colorazioni differenti, ma entrambe tratteggianti ambigualmente le caratteristiche distintive della nuova figura muliebre. La poesia infatti si basa sull’enumerazione dei vari *senhals* di Volpe: il manto color rosso da cui trae il soprannome, il nero dell’angelo del buio con ali d’ebano, la grotta dell’intimità erotica tra i due amanti e il fango, terreno fertile per la nuova concezione poetica⁹².

Un ulteriore accostamento tra Clizia e Volpe viene espresso ai vv. 10-11, in cui si descrive come “l’ala d’ebano” della nuova ispiratrice riempia tutto “l’orizzonte” del poeta, in analogia a quanto era accaduto ad Irma ne *La frangia dei capelli*, dove l’acconciatura femminile era diventata “tutto il cielo” sulla strada percorsa dall’io lirico.

Successivamente Montale inserisce anche il riferimento all’opera *Thaïs* di Anatole France del 1921, per instaurare un paragone tra la vicenda d’amore dei due protagonisti e i due innamorati della lirica: “Come Pafnuzio nel deserto, troppo / volli vincerti, io vinto” (vv. 13-14). Pafnuzio è il monaco che riesce a convertire Thaïs, la quale inizia un percorso di ascesi fino a morire da santa, al contrario dell’uomo che ne rimane ossessionato e cade nella perdizione, perché incantato e sedotto. Perciò si descrive la liberazione della donna ed il conseguente castigo del monaco il quale, volendo vincere su di lei, è rimasto “vinto” (v. 14), vittima della passione amorosa. Inoltre la “caverna”, posta a suggello dell’intero componimento, rimanda al luogo in cui avviene il primo incontro tra Pafnuzio e Thaïs. Questa allude alle spelonche mitologiche in cui si consuma l’amplesso dell’amore⁹³.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ ROMOLINI 2012, p. 352.

⁹⁰ *Nubi color magenta*, «Madrigali Privati» in B, vv. 3-6.

⁹¹ ROMOLINI 2012, p. 351.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Cfr. *ivi*, p. 353.

L'immagine, come suggerisce Grignani, rappresenta un rovesciamento tra l'alto o celeste e il basso o terrestre della grotta⁹⁴. Il riferimento all'opera dello scrittore francese è spiegato in tal modo da Nascimbene, il quale nella biografia montaliana riporta le esatte parole del poeta:

Di fronte alla 'volpe' mi sono paragonato a Pafnuzio, il frate che va per convertire Thais ma ne è conquistato. Vicino a lei mi sono sentito un uomo astratto vicino a una donna concreta: lei viveva con tutti i pori della pelle. Ma anch'io ne ricevevo un senso di freschezza, il senso soprattutto d'essere ancora vivo⁹⁵.

La fisionomia e le virtù di Volpe continuano ad essere descritte ed elogiate attraverso tutti i componimenti a lei dedicati. Di fondamentale importanza per il suo collegamento con la tradizione lirica amorosa è *Da un lago svizzero*, unico esemplare di acrostico, espediente utilizzato da Montale per omaggiare la dedicataria, sviluppando e recuperando la lunga tradizione della lirica amorosa italiana. *L'escamotage* rappresenta una ricodificazione del motivo cortese consistente nell'occultare l'identità della donna, per salvarla dalle maldicenze⁹⁶. Come ricorda Romolini infatti, tutta la sezione dedicata a Maria Luisa Spaziani è giocata sul motivo del soprannome dell'amata: se all'inizio veniva espresso mediante l'utilizzo della seconda persona singolare e successivamente ricercato nei simili termini del mondo circostante, il nome-schermo di "Volpe" era stato dichiarato solo a partire dal terzo componimento, per poi essere ripreso come seconda parola, nel testo in questione, secondo gli usi di un galateo cortese⁹⁷.

La rappresentazione in minuscolo delle iniziali della donna amata, riscontrabili all'inizio di ciascun verso, avvalorano il grado di discrezione con cui Montale cela il nome della donna-gentile. L'intenzione dell'autore perciò non era divulgativa ma, al contrario, voleva conservare per sé il segreto esclusivamente privato e non accessibile ai "ciechi" che non lo sapevano vedere. La conferma di tale ipotesi ci perviene dalle missive che lo stesso autore invia all'amata, assieme ad una versione aggiornata del testo. Nella lettera del 15 ottobre 1949, Montale scriveva: "È la poesia più erotica che io conosca (in senso alto). Ti prego di non rivelare il segreto dell'acrostico. Del resto chissà se la stamperò"⁹⁸.

La lirica è cosparsa di motivi erotici che alludono alla sfera dell'amore carnale e, sebbene Montale neghi il modello dei poeti due-trecenteschi, affermando in una missiva inviata sempre alla donna: "Non credo esista (in Italia) una poesia erotica così sublimata, con

⁹⁴ Cfr. GRIGNANI 1998, p. 132.

⁹⁵ NASCIMBENI 1986, p. 156.

⁹⁶ Cfr. ROMOLINI 2012, p. 363.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ GRIGNANI 1998, p. 106.

simboli altrettanto spontanei e puri, ma carnali, non stilnovistici”⁹⁹, questi vengono ripresi nella forma metrica del madrigale, nonché nella rivisitazione degli pseudonimi rivolti alla figura femminile. Se Montale non riprende il modello stilnovistico-dantesco per la diversa connotazione della donna, in questo testo egli ha sicuramente presente invece il paradigma degli antichi trovatori provenzali e dei rimatori siciliani, i quali descrivevano l’amore come esperienza interamente carnale, passionale e totalizzante. Ai poeti del Dolce Stil Novo si oppone la carica erotica della lirica, caratterizzata da esplicite metafore sessuali, poiché è nell’istinto vitale che ora risiede la possibilità di un riscatto. Secondo Romolini infatti, nella lirica provenzale le due sfere dell’amore, quella erotica e quella mistica, si sovrappongono diventando l’una l’allusione dell’altra¹⁰⁰. Nel componimento si descrive il desiderio dell’amato di morire nell’amplesso amoroso¹⁰¹, ribaltando così la situazione del poeta ucciso dalla folla narrata nel racconto *Le Poète Assassiné* di Apollinaire.

Nella prima stesura Montale scriveva: “Assassinato: da te inconsapevole”¹⁰², in cui meglio si esprime come il protagonista sia stato ucciso dalla donna, “fucsia Volpe”, a causa della bruciante passione amorosa. Il tema riprende il *topos* della morte erotica dei due amanti.

Il “nocciolo” (v. 2) bruciato da un falò, forma una “grotta” (v. 3), tana per le volpi ma metaforicamente alcova per gli amanti. È infatti in questo luogo che i due consumano la passione amorosa; qui un riflesso di luce “tondo di zecchino” (v. 4) accende il viso della figura femminile, finendo per “stemprarsi” (v. 7) nell’alone profumato della donna in cui il poeta desidera lasciarsi morire. Costei si presenta mentre brilla al buio: “Sei tu che brilli al buio?” (v. 11), accostata ad una “stella”, consuetudine stilnovistica espressa dal sonetto guinizzelliano *Vedut’ho la lucente stella diana*. La donna era infatti spesso assimilata all’astro per la sua luminosità. In questo caso ella però non dissolve il buio come la precedente ispiratrice ma si contrappone ad esso, brillando.

Dal lago si alza “un’anitra / nera” (vv. 16-17), manifestazione incarnata della *black lady*, tuttavia il suo volo non potrà che essere rasoterra e orizzontale, non come la “morbida cesena” caratterizzata da una traiettoria ascensionale e verticale.

L’anatra è ritratta nell’atto di volare verso il tramonto che incendia il cielo con i suoi colori, riproponendo in tal modo il contrasto tra il rosso e il nero, tinte identificative della nuova musa riscontrabili anche in *Nubi color magenta*. Questa sparisce quasi “bruciandosi” nel “nuovo incendio” (vv. 17-18), suggerendo al poeta il destino fatale e l’allusione al sacrificio. Volpe rappresenta in tal modo l’incarnazione della speranza e della rinascita

⁹⁹ Montale in una lettera del 22 ottobre 1949 a Maria Luisa Spaziani, riportata in *ivi*, p. 129.

¹⁰⁰ Cfr. ROMOLINI 2012, p. 364.

¹⁰¹ CAMPEGGIANI-SCAFFAI 2020, p. 361.

¹⁰² ROMOLINI 2012, p. 361.

preannunciata negli ultimi due testi delle «Silvae» e, allo stesso modo di Clizia nella *Primavera hitleriana*, qui viene ritratta mentre si “abbacina” nel sole.

La conclusione del ciclo di poesie dedicato a Volpe è affidata alla lirica *Anniversario*, posta in ultima sede in quanto le è stata conferita funzione di *explicit*. Le due stesure dattiloscritte pervenuteci, intitolate entrambe *7 dicembre*, confermano il riferimento alla data al compleanno di Maria Luisa Spaziani, ma l'intestazione potrebbe alludere anche alla nascita della loro storia d'amore. Fin dal principio il poeta dichiara che dal giorno della nascita della donna egli è “in ginocchio” (v. 2), presentando tutta la sua esistenza concentrata nell'adorazione della sua immagine, di cui è cavaliere, rispettoso del caratteristico cerimoniale cortese. Il culto di Volpe fa sentire l'io protetto e al sicuro, addirittura assolto da ogni colpa o peccato. L'immagine derivante dalla prima lassa è dunque quella di una figura muliebre dispensatrice di salvezza, capace di estirpare il male dell'uomo penitente. Si rivisita in tal modo il modello cortese di servitù amorosa, basata sul concetto quasi feudale dell'amore, che ha come fine il soddisfacimento del desiderio sessuale.

Tutta la vita di Montale è ripercorsa sotto il “segno” di Volpe, rivisitando l'esperienza precedente in chiave “profana”: il male dell'esistenza viene vinto sotto l'azione della nuova musa. Il poeta ricorda così gli eventi che hanno preceduto l'incontro con la Spaziani e rilegge sotto vicenda privata i fatti storici riguardanti la Seconda guerra mondiale. L'evento bellico è definito come “orrore” (v. 6) e tale periodo coincide temporalmente con l'adolescenza dell'amata, descritta mediante l'utilizzo di una metafora floreale: “Giovane stelo tu crescevi” (v. 7) e successivamente animale: “il tuo piumare” (v. 8)¹⁰³. L'io ripercorre i momenti da lui vissuti presagendo la nascita della nuova ispiratrice, creando un'opposizione tra pubblico (rappresentato da Clizia) e privato (la vicenda sentimentale con Volpe), tra la tragedia della guerra e la consolazione nella futura “vampa” (v. 5) amorosa.

Lo stesso procedimento narrativo è stato utilizzato nelle rime dantesche, in particolare nella canzone *E' m'incresce di me sì duramente* in cui l'autore trecentesco narra una successione di eventi situati in momenti diversi della sua vita, raccontati seguendo il libero flusso di pensieri. Nella poesia dantesca, invero, come accade – ma solo apparentemente – in quella montaliana, l'arco dell'intera esistenza del poeta, dall'infanzia all'oggi, viene ripercorso sotto l'impronta di un unico amore, quello per Beatrice. Ma c'è di più: nella quinta stanza Dante parla di quanto è accaduto alla sua “persona pargola”, in concomitanza con la nascita dell'amata:

¹⁰³ Cfr. CAMPEGGIANI-SCAFFAI 2020, pp. 365-366.

Lo giorno che costei nel mondo venne,
 secondo che si truova
 nel libro della mente che vien meno,
 la mia persona pargola sostenne 60
 una passïon nova
 tal ch'io rimasi di paura pieno;
 ch'a tutte mie virtù fu posto un freno
 subitamente sì ch'io caddi in terra
 per una luce che nel cuor percosse¹⁰⁴ 65

La genesi dell'amore è stata anticipata da un presagio infantile e da un trauma: nel momento in cui Beatrice viene al mondo Dante, che ha pochi mesi di vita, viene sopraffatto da una luce che lo getta a terra, esanime. Se questo evento corrisponde ad una folgorazione miracolosa che rientra nella sfera d'azione cliziesca, Montale avrebbe potuto agire sotto l'influenza del modello dantesco per la rivisitazione in chiave profana della nuova musa, della quale avverte la presenza senza averla precedentemente conosciuta. Tuttavia se in Dante questo stratagemma è utile per descrivere la passione predestinata tra lui e Beatrice, in Montale è atto a inserire l'elemento storico nella vicenda sentimentale che lega i due protagonisti. L'autore novecentesco non cade a terra svenuto a causa del prodigio, tuttavia "resta in ginocchio" fin dal giorno della nascita dell'amata, unica divinità che può salvarlo dalla realtà a lui circostante, poiché offre una via di scampo concreta, rimanendo fedele alla terra.

L'espressione che apre l'ultima lassa: "Resto in ginocchio" (v. 9) è in ripresa anaforica con il v. 2 "Sono in ginocchio", ma con un significato diverso: in un primo momento era infatti rassegnazione all'amore per la donna, padrona del suo cuore, ora invece simboleggia la sconfitta, poiché la missione di mediazione tra umano e divino di Volpe è fallita.

La nuova musa è fragile, non offre una salvezza universale, il "dono" perde ogni connotazione sacrificale e cristiana, diventando proprietà esclusiva del singolo poeta¹⁰⁵.

Il "Dio" perciò è stato staccato dalla sfera mistica e conseguentemente miniaturizzato, riportato sulla terra, diventando così "dio" con la lettera minuscola, nettamente abbassato di grado. Notevoli sono i riferimenti alle immagini tipiche delle liriche dedicate a Clizia, quali: "sangue", "piume", "guerra" e "bufera", poste a conferma della considerazione che le due figure femminili sono il *recto* e il *verso* della stessa pagina poetica¹⁰⁶. Il carattere opposto, ma che per certi versi presuppone una continuità tra le due figure, è delineato con maggior chiarezza dalle loro metamorfosi animalesche, le quali evidenziano da una parte una fauna e

¹⁰⁴ *E' m'incresce di me sì duramente*, DANTE *Rime*, n. 19.

¹⁰⁵ Cfr. BO 1990, p. 126.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 127.

una flora ricca di immagini, dall'altra la presenza di creature alate, intangibili, irraggiungibili e indeterminate. Questi due poli sono riassumibili nella diade immanenza e trascendenza¹⁰⁷.

Maria Luisa Spaziani incarna la *black lady*, l'angelo nero in parte "donna" e in parte "donnola", figura che testimonia il cambio di rotta montaliano ed il conseguente abbassamento del tono poetico e dello stile, che prelude all'introduzione di un'altra presenza femminile, Drusilla Tanzi, futura moglie e musa più concreta e quotidiana¹⁰⁸.

4.4 L'anticipazione della svolta: l'inserimento della musa dai "grossi occhiali"

La prima comparsa di Mosca nella poesia montaliana viene registrata in *Ballata scritta in una clinica*, nella sezione «Dopo», la quale descrive il volutamente sfocato significato di «altro» nel titolo della *Bufera*. La lirica, collocata in chiusura della breve sezione composta di soli tre testi, è ambientata durante la battaglia per la liberazione di Firenze nell'agosto del 1944: "Nel solco dell'emergenza" si dice infatti nel primo verso, indicando con il termine sia la guerra di liberazione ma anche il conflitto privato che il poeta stava vivendo, confermato da una lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965: "Nel solco...Durante e dopo l'emergenza. Era d'agosto. Mosca era in clinica"¹⁰⁹.

L'ingresso della nuova figura muliebre segna un inizio di mutamento di rotta nella poetica dell'autore ed un allontanamento dalla tradizione stilnovistico-dantesca che ha registrato l'apogeo con Clizia. Mosca assume una funzione ben precisa, che si espliciterà completamente nel libro successivo. Anche lei condivide come le altre un carattere salvifico, tuttavia è più sostenitrice che figura redentrice e raffigura il passaggio dal «visiting angel» al «domestic angel», attraverso la progressiva concretizzazione verso la dimensione fisica e quotidiana inaugurata precedentemente con Volpe¹¹⁰. L'inserimento del personaggio della (futura) moglie, con cui il poeta ha condiviso anni della propria esistenza, inaugura una stagione lirica dal tono volutamente basso, prosastico e colloquiale; la realtà di tutti i giorni entra perciò nel romanzo montaliano anche attraverso gli oggetti: "grossi / occhiali" (vv. 16-17), "bulldog di legno" (v. 34), "la sveglia / col fosforo sulle lancette" (vv. 34-35) non sono più potenti amuleti, bensì simboli di un'esperienza condivisa dai due e sconosciuta ai più.

Mosca offre sicurezza, non è irraggiungibile ma vicina e presente (anche troppo, durante il tragico periodo del 1938-39), posta e raffigurata sullo stesso piano di Montale, gioca con lui e ne conosce i segreti e desideri¹¹¹. La figura, ancora senza nome nella *Bufera*,

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Cfr. GIUSTI 2007, pp. 99-100.

¹⁰⁹ SM. II, p. 1519.

¹¹⁰ Cfr. GIUSTI 2009, p. 240.

¹¹¹ Cfr. BALDISSONE 2014, p. 83.

dal momento che il suo *senhal* verrà esplicitato a partire dagli «Xenia», viene ritratta come inferma, immobilizzata in “un manichino di gesso” (v. 13), circondata da pochi oggetti e distesa nel letto di un ospedale di Firenze assediata; è malata, in bilico tra la vita e la morte: “Attendo un cenno, se è prossima / l’ora del ratto finale” (vv. 27-28). Tali tratti presentano la donna come il rovescio fragile e sofferente della creatura celeste. Il percorso montaliano viene così ribaltato rispetto all’itinerario proposto dall’illustre predecessore trecentesco: qui si assiste ad una metamorfosi alla rovescia, poiché non c’è trasfigurazione dall’umano al divino, ma dall’umano al disumano¹¹².

La svolta realistica, in questo momento solo preannunciata, appare disciplinata dalla rigida raffinatezza del metro di composizione, la *Ballata*. Il titolo allude infatti ad una forma tradizionale, molto utilizzata dagli stilnovisti; tuttavia Montale stesso, in una lettera a Contini, ne ha messo in dubbio la congruità strutturale alla struttura del componimento¹¹³. Dell’antico genere letterario infatti il poeta riprende esclusivamente la cantabilità data dalle rime facili¹¹⁴, perché l’originale andamento “a fisarmonica” che contraddistingue le strofe è una soluzione interamente montaliana.

Montale introduce questa nuova figura femminile con l’utilizzo di un’ambientazione analoga a quella descritta in *Nuove stanze*, dal momento che viene narrata una guerra esterna ed un interno protetto, in cui un io e una lei trovano rifugio, anche se poi l’interno coincide con la stanza di una clinica. Alla descrizione del conflitto esterno viene contrapposta la condizione della donna:

ed io mi volsi e lo specchio
di me più non era lo stesso
perché la gola ed il petto
t’avevano chiuso di colpo
in un manichino di gesso¹¹⁵.

10

Con il verbo “mi volsi” (v. 9) si ritrae il movimento dello sguardo del poeta, il quale sposta la sua attenzione da un’emergenza all’altra¹¹⁶. Già da questo preliminare riferimento si può probabilmente intravedere un primo capovolgimento del *topos* stilnovistico perché, mentre nel sonetto guinizzelliano *Io voglio del ver’ la mia donna laudare*, con l’atto del salutare si inseriva per la prima volta la donna in un movimento spaziale, nel testo preso in

¹¹² RICCI 2005, p. 787.

¹¹³ CAMPEGGIANI-SCAFFAI 2020, p. 121.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 123.

¹¹⁵ *Ballata scritta in una clinica*, «Dopo», in B, vv. 9-13.

¹¹⁶ Cfr. ROMOLINI 2012, p. 136.

considerazione questa viene riprodotta immobilizzata, come “un manichino di De Chirico” (SM. II, p. 1677) e ne consegue che il moto viene affidato non più alla donna ma all’io lirico.

Se Beatrice-Clizia, come Anna degli Uberti, sono state raffigurate quali donne assenti e di conseguenza irraggiungibili poiché morte o lontane, Mosca è fedele compagna, presente ogni giorno nella vita di Montale. L’elemento che deforma il doppio dell’autore è però la malattia. Con la precedente musa, Anna degli Uberti, si è visto come in Montale, ma anche in Dante, la morte sia stata necessaria per la metamorfosi e la costruzione del mito della protagonista. Sia Annetta che Beatrice però non vengono rappresentate nell’atto di esalare l’ultimo respiro. Si noti dunque come, per la prima volta, Montale rappresenti la donna malata, debole, fragile, immobile, allontanando l’idea sublime di donna angelicata e inserendo una figura reale, concreta, soggetta alle leggi spazio-temporali, ai patimenti e alle patologie.

La compagna è raffigurata piangente, provata per la sofferenza e i dolori. Gli occhi sono incavati e racchiudono lacrime tanto abbondanti da sembrare più spesse delle lenti dei suoi grandi occhiali. Se nella lontana lirica cortese la “sofferenza” era prerogativa dell’amante innamorato che doveva sottomettersi alla *domina*, rapportato alla donna il concetto assume il significato di paziente predisposizione alle avversità¹¹⁷. Dante per primo ritrae la sofferenza femminile, nella *Vn*, con la morte del padre di Beatrice. L’amata viene descritta mentre “piangea pietosamente”¹¹⁸ e, attraverso il suo potere empatico di influenzare tutto ciò che la circonda, muove alla commozione l’animo delle amiche che le stanno attorno, nonché del poeta stesso che rimane “in tanta tristizia che alcuna lagrima talora bagnava la [...] faccia” (*Vn.*, 13. 4).

Dalla poesia emerge la modificazione del tema dello sguardo, ricorrente *topos* stilnovista. Ad una prima interpretazione è evidente come la miopia di Mosca risulti un palese rovesciamento degli “occhi d’acciaio” di Clizia in *Nuove stanze* (v. 32)¹¹⁹. Questo difetto le ostacola una visione chiara, tuttavia si scoprirà che la poca vista non le impedirà di orientarsi nella realtà circostante e anzi sarà lei stessa a “guidare” il poeta nelle esperienze quotidiane.

I suoi occhi “brillavano” (v. 15) di pianto, non più di luce e questa volta sono rappresentati come piccoli ed incavati. Non sono più occhi da cui “escono spirti d’amore infiammati” (*Vn.*, 10. 23), né costituiscono il riflesso della luce divina e non appaiono sfavillanti come smeraldi, allo stesso modo di quelli di Beatrice, ma sono spenti e sofferenti, riflessi dagli occhiali, che fungono da lenti di ingrandimento.

¹¹⁷ Cfr. RECANATI 2016, p. 8.

¹¹⁸ *Vn.*, 13. 3

¹¹⁹ PACCA 2005, p. 163.

Come tutte le ispiratrici montaliane anche Mosca è descritta attraverso gli oggetti, in questa poesia semplici e quotidiani: l'amuleto scaramantico "bulldog di legno" (v. 34), "la sveglia / col fosforo sulle lancette" (vv. 35-36) la quale, con la funzione luminescente delle sue lancette, rappresenta un elemento benigno, "oggetto povero" che protegge il lungo dormiveglia della malata, reduplicazione costante della veglia di Clizia¹²⁰.

La donna, quindi, è rappresentata attraverso toni prosastici, che si espliciteranno maggiormente in *Satura*, i quali penetrano nel fitto tessuto mitico-biblico del componimento, sancendo così un definitivo abbandono del registro sublime e della rappresentazione della donna come angelo celeste.

¹²⁰ Cfr. ROMOLINI 2012, p. 139.

CONSIDERAZIONI FINALI

Attraverso il presente lavoro si è desiderato mettere in luce, seguendo precisi riscontri testuali, le suggestioni stilnovistico-dantesche nelle più celebri ispiratrici montaliane. Dai passi analizzati è emerso che, per ciò che riguarda la prima edizione degli *Ossi di seppia* (Gobetti 1925), si registrano molti prestiti linguistici derivanti dall'*Inferno*, utilizzati soprattutto per caratterizzare il paesaggio circostante, ma risultano pochi i riferimenti tematici alla donna-angelo dantesca. Paola Nicoli è la prima donna riconoscibile nella poesia montaliana, ma gli unici tratti che la riconducono alla tradizione lirica amorosa sono la bellezza, il fascino e il sentimento d'amore ancora di carattere profano, non elevato o spiritualizzato. Dalla trilogia a lei dedicata emerge il ritratto di una donna a cui è concessa la possibilità di salvezza, che però non dona all'innamorato. Viene rappresentata perciò come figura reale, umana, presente e non assume alcuna valenza allegorica.

La svolta tematica avviene con la costruzione del mito di Anna degli Uberti, identificata in poesia con vari pseudonimi, quali Annetta, Arletta, Aretusa, Capinera, figura memoriale e portatrice di alcuni tratti positivi, in quanto per Montale rappresenta l'Amore. Grazie al suo "mito" l'autore si accosta maggiormente alla tradizione, data la sua presentazione come "fanciulla morta giovane", che perciò offre l'apertura verso un "varco", una dimensione differente. Il passaggio da Anna degli Uberti (*The only begetter* di Monterosso, secondo De Caro) ad Irma Brandeis (*The only begetter* degli anni fiorentini) è mediato dalla figura di Maria Rosa Solari, messa in luce recentemente dalla critica, grazie anche alla pubblicazione della fitta corrispondenza epistolare tra Eugenio ed Irma (Bettarini 2006). Come Dante nella *Vita nova* e successivamente nella *Commedia* prepara l'apparizione di Beatrice attraverso le figure di "monna Vanna" (*Vn.*, 15. 3) e Matelda (*Pg.*, XXVIII vv. 34-51), Montale colloca Maria Rosa Solari subito prima, se non in concomitanza con la donna-angelo per eccellenza, Irma Brandeis. Con l'inserimento della sezione dei «Mottetti» nelle *Occasioni*, si infittisce la somiglianza con l'esperienza dantesca, poiché Irma-Clizia diviene una "moderna Beatrice". Tra *Occasioni* e *Bufera* si registra il massimo grado di aderenza ai testi del poeta trecentesco: Montale connota la realtà esterna, minacciata dall'irrazionalità storica, contrapponendovi la venuta del "visiting angel", inizialmente rappresentato come vero e proprio angelo che possiede ancora sembianze umane, ma progressivamente astratto ed elevato fino alle alte sfere celesti. La somiglianza tra Irma e Beatrice risiede nella loro natura critica, che raggiunge il suo apice nei componimenti delle «Silvae», la quinta sezione della *Bufera e altro*.

Se Clizia-Irma Brandeis corrisponde alla Beatrice di Dante, con l'arrivo di Maria Luisa Spaziani nei «Madrigali Privati» si rappresenta invece il “traviamento” incarnato nella *Vita nova* dalla “donna pietosa”, che viene chiamata “donna-gentile” nel *Convivio* e identificata con la Filosofia. Montale continua in tal modo a strutturare il suo percorso in linea con il predecessore. Non per nulla Maria Luisa è donna-volpe, “anti-Beatrice” per eccellenza, la quale offre la possibilità di un amore consolatorio e passionale dopo la morte (nel caso di Beatrice) e l'allontanamento o morte simbolica (nel caso di Irma) dell'amata. L'esigenza di una guida quotidiana e concreta nella realtà meccanizzata che si formerà con il dopoguerra porterà invece Montale, in ultima istanza, ad inserire la moglie, Drusilla Tanzi, “Mosca” nelle sue poesie, limitandosi nella *Bufera e altro* a una sola lirica, salvo poi dedicarle l'affettuoso “canzoniere in morte” comprendente due sezioni di *Satura*, «Xenia I» e «Xenia II».

Il modello tematico dantesco progressivamente si esaurisce, e anzi si giunge ad un completo capovolgimento del *topos* letterario della donna-angelo, divenuta ora la parodia e il “verso” di Clizia.

In conclusione, il rapporto di Montale con il modello dantesco è sicuramente, citando Giovanna Ioli, “qualcosa che oltrepassa la memoria involontaria e che tende, piuttosto, a costituirsi come fondamento della struttura compositiva” (Ioli 1985, p. 100), configurandosi quindi come dato essenziale per comprendere le sue poesie. L'ultimo, postumo libro di Santagata, intitolato *Le donne di Dante*, ha limpidamente gettato luce sulla biografia del poeta trecentesco attraverso un'accurata osservazione delle figure femminili. Dal magistrale lavoro è emersa un'importante considerazione: Dante è universalmente conosciuto per la trasfigurazione di Bice Portinari nella Beatrice della *Vita nova*, e poi della *Commedia*, ma non è stata l'unica donna della sua vita, molte altre essendo le presenze femminili importanti per Dante, dalla “donna-pietosa” alla moglie Gemma, solo per citarne alcune.

Allo stesso modo, nei capolavori montaliani si contraddistingue un “tu” dinamico, in continuo movimento, al quale corrispondono di volta in volta diverse figure femminili, anche se l'anonimato di esse ne fa un'unica donna pluri-sfaccettata e variamente connotata.

A fianco di Irma Brandeis, paragonata a Beatrice, trovano spazio Anna degli Uberti, donna fondamentale per l'evoluzione del suo pensiero poetico, Maria Rosa Solari, Maria Luisa Spaziani, Drusilla Tanzi ed altre, che entrano nelle liriche come protagoniste o “mere occasioni” poetiche. Il legame intertestuale con Dante, quindi, risulta fondamentale per l'autore novecentesco e si nutre la speranza che il presente lavoro di tesi sia riuscito a chiarirne alcuni aspetti.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI COMMENTATE

POETI SICILIANI:

ANTONELLI 2008

I Poeti della Scuola Siciliana. Giacomo da Lentini, tomo I, edizione critica con commento a cura di Roberto Antonelli, Milano, Mondadori, 2008 («I Meridiani»).

POETI DEL DOLCE STIL NOVO:

BERISSO 2020

Poesie dello Stilnovo, a cura di Marco Berisso, Milano, BUR-Rizzoli, 2020, («Classici»).

CICCUTO 2020

Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Marcello Ciccutto, con Introduzione di Maria Corti, Milano, BUR-Rizzoli, 2020 («Classici»).

PIROVANO 2012

Poeti del Dolce Stil Novo, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno, 2012.

OPERE DI DANTE ALIGHIERI:

BOSCO-REGGIO 1988

La Divina Commedia, a cura di Umberto Bosco-Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1988.

CARRAI 2019

Vita nova, a cura di Stefano Carrai, Milano, BUR-Rizzoli, 2019 («Classici»).

GIUNTA 2018

Rime, Edizione commentata a cura di Claudio Giunta, Milano, Mondadori, 2018 («Oscar classici»).

OPERE DI EUGENIO MONTALE:

BARILE 1995

Lettere e Poesie a Bianca e Francesco Messina. 1923-1925, a cura di Laura Barile, Milano, Scheiwiller, 1995.

BETTARINI 2006

Lettere a Clizia, a cura di Rosanna Bettarini, Gloria Manghetti, Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2006.

CAMPEGGIANI-SCAFFAI 2020

La bufera e altro, edizione commentata a cura di Ida Campeggiani e Niccolò Scaffai, con scritti di Guido Mazzoni, Gianfranco Contini e Franco Fortini, Milano, Mondadori, 2020 («Lo specchio»).

CATALDI-D'AMELY 2016

Ossi di seppia, edizione commentata a cura di Pietro Cataldi-Florian d'Amely, Milano, Mondadori, 2016 («Oscar»).

DE ROGATIS 2020

Le occasioni, edizione commentata a cura di Tiziana De Rogatis, con scritti di Luigi Blasucci e Vittorio Sereni, Milano, Mondadori, 2020 («Lo specchio»).

ESD

Esposizioni sopra Dante, in *Il secondo mestiere. Prose*, tomo I, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996 («I Meridiani»), pp. 2668-2690.

SM. II

Il secondo mestiere. Arte, musica, società, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996 («I Meridiani»).

ZAMPA 2017

Tutte le poesie, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 2017.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

AMATO 2006

Antonella Amato, *Il balcone di Eugenio Montale. Un caso di autocommento indiretto*, in «Per leggere», VI, 10, 2006, pp. 67-87.

ARVIGO 2002

Tiziana Arvigo, *La «presenza soffocata» di Delta*, in «Per Leggere», II, 3, 2002, pp. 75-82.

ARVIGO 2005

Tiziana Arvigo, *Il “locus amoenus” di Montale. Un topos tra Ossi di seppia e Le occasioni in “Da Dante a Montale”. Studi di Filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di Gian Mario Anselmi-Bruno Bentivogli-Alfredo Cottignoli-Fabio Marri-Vittorio Roda-Gino Ruoizzi-Paola Vecchi Galli, Bologna, Gedit, 2005, pp. 759-774.

BALDISSONE 2005

Giusi Baldissone, *Il nome delle donne: modelli letterari e metamorfosi storiche tra Lucrezia, Beatrice e le muse di Montale*, Milano, Franco Angeli, 2005.

BALDISSONE 2014

Giusi Baldissone, *Le muse di Montale. Galleria di occasioni femminili nella poesia montaliana*, Novara, Interlinea, 2014.

BARBERI SQUAROTTI 2003

Giorgio Barberi Squarotti, *Lettura dei mottetti*, in *I miti e il sacro. Poesia del Novecento*, Cosenza, Pellegrini, 2003, pp. 197-218.

BETTARINI 1978

Rosanna Bettarini, *Appunti sul «Taccuino» del 1926 di Eugenio Montale*, in «Studi di filologia italiana», XXXVI, 1978, pp. 457-512.

BETTINI 1985

Maurizio Bettini, *Gli «Xenia» di Eugenio Montale*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXII, 519, 1985, pp. 401-406.

BLAKESLEY 2011

Jacob S. D. Blakesley, *Irma Brandeis, Clizia e l'ultimo Montale*, «Italice», 88, 2, 2011, pp. 219-231.

BLASUCCI 2010

Luigi Blasucci, *Gli oggetti di Montale*, Milano, Ledizioni, 2010.

BO 1990

Rossella Bo, *Tra cielo e terra: viaggio attraverso i simboli animali della donna nella "Bufera" di Montale*, in «Studi Novecenteschi», 17, 39, 1990, pp. 103-129.

BOLOGNA 2003

Corrado Bologna, *Su Guido Guinizzelli. Nuovi paesaggi stilnovistici*, in «Critica del testo», 3, 2003, pp. 1089-1106.

BONORA 1981

Ettore Bonora, *Anelli del ciclo di Arletta nelle "Occasioni"*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 158, 501, 1981, pp. 44-70.

BONORA 1983

Ettore Bonora, *Un grande trittico al centro della "Bufera" (La primavera hitleriana, Iride, L'orto)*, in «Giornale Storico della letteratura italiana», 160, 509, 1983, pp. 40-63.

BORIO 1999

Filiberto Borio, *Clizia e la Volpe: un capitolo della biografia poetica montaliana*, in «Otto / Novecento», XXIII, n. 2, 1999, pp. 179-199.

BORSA 2016

Paolo Borsa, *L'immagine nel cuore e l'immagine nella mente: dal Notaro alla "Vita nuova" attraverso i due Guidi*, in «Les deux Guidi, Guinizzelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures», a cura di Marina Gagliano, Philippe Guérin, Raffaella Zanni, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, pp. 75-92.

CAMBON 1971

Glauco Cambon, *Tematica e struttura dei "Mottetti"*, in «Sigma», 28, 1971, pp. 87-115.

CARRAI 2017

Stefano Carrai, *Da Euridice a Beatrice: metamorfosi dell'amata defunta*, in «Lecture Classensi», 46, *Sognare il Parnaso. Dante e il ritorno delle Muse*, a cura di Claudia Villa, Ravenna, Longo, 2017, pp. 43-56.

CARRAI 2020

Stefano Carrai, *Introduzione*, in *Il primo libro di Dante. Un'idea della Vita nova*, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2020 («Variazioni»), pp. 7-17.

CASADEI 2008

Alberto Casadei, *Montale*, Bologna, Il Mulino, 2008.

CONTINI 1974

Gianfranco Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974.

CONTORBIA 2006

(a cura di) Franco Contorbia, *Lucia Rodocanachi. Le carte, la vita*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006 («SEF»).

CORTI 2003

Maria Corti, "Esposizioni sopra Dante" di Eugenio Montale, in *Scritti su Cavalcanti e Dante: La felicità mentale. Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 381-388.

DE CARO 2005

Paolo De Caro, *Tracce di Anna, la prima grande ispiratrice di Montale*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 24, 1, 2005, pp. 69-92 [rielaborato in DE CARO 2007]

DE CARO 2007

Paolo De Caro, *Invenzioni di ricordi. Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*, Foggia, Centro Grafico Francescano, 2007.

GARDINI 2000

Nicola Gardini, *Considerazioni sullo Stilnovismo Novecentesco: il modello della "Vita nova"*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 29, 3, 2000, pp. 445-450.

GENCO 2003

Giuseppe Genco, *Dante nella poesia di Montale*, in «Testo», 46, 2003, pp. 77-94.

GENETELLI 2009

Christian Genetelli, *Lontano da te non respiro (ma scrivo). Montale a Irma*, in «Versants», 2, 56, 2009, pp. 107-141.

GIUSTI 2007

Francesco Giusti, *I «Madrigali privati»: Montale, la Volpe e una narrazione diffusa*, in «Otto / Novecento», XXXI, 3, 2007, pp. 97-113.

GIUSTI 2009

Francesco Giusti, *Parlando la Lingua della Mosca: Gli Xenia e la Morte tra dimensione domestica e trauma epistemologico* in «Italian Issue», 124, 1, 2009, pp. 236-253.

GRECO 1980

Lorenzo Greco, *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche, 1980.

GRIGNANI 1987

Maria Antonietta Grignani, *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale*, Ravenna, Longo, 1987.

GRIGNANI 1998

Maria Antonietta Grignani, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Manni, Lecce, 1998.

IOLI 1985

Giovanna Ioli, *Dante e Montale*, in «Lecture Classensi», XIV, Ravenna, Longo, 1985, pp. 99-120.

JACOMUZZI 1968

Angelo Jacomuzzi, *Sulla poesia di Montale*, San Casciano, Cappelli, 1968.

LOMBARDO 2018

Luca Lombardo, *“Imagini di ben seguendo false”*: il ritorno a Beatrice e la poesia giovanile di Dante nei canti XXX-XXXI del “Purgatorio”, in «Letteratura e Arte», 16, 2018, pp. 85-117.

LONARDI 1980

Gilberto Lonardi, *Il vecchio e il giovane*, Bologna, Zanichelli, 1980.

LONARDI 2003

Gilberto Lonardi, *Il fiore dell’Addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2003.

LUPERINI 1986

Romano Luperini, *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 1986.

LUPERINI 2012

Romano Luperini, *Montale e l’allegoria moderna*, Napoli, Liguori, 2012.

MACRÌ 1996

Oreste Macrì, *La vita della parola. Studi montaliani*, Firenze, Le Lettere, 1996.

MARCHESE 1977.

Angelo Marchese, *Visiting angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*. Torino, SEI, 1977.

MARINI-SCAFFAI 2019

Paolo Marini-Niccolò Scaffai, *Montale*, Roma, Carocci, 2019 («Studi Superiori»).

MENGALDO 1995

Pier Vincenzo Mengaldo, *“L’opera in Versi” di Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1995 («Letteratura Italiana. Le Opere»).

NASCIMBENI 1986

Giulio Nascimbeni, *Montale. Biografia di un poeta*, Milano, Longanesi, 1986.

PACCA 2005

Vinicio Pacca, «*Tuo fratello morì giovane*»: *La famiglia della Mosca e la genesi degli Xenia*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», VIII, 1-2, 2005, pp. 157-186.

PEGORARI 2007

Daniele Maria Pegorari, *Amore cercato, amore perduto: Dante, Beatrice, Montale* in «Rivista internazionale di Studi su Dante Alighieri», 4, 2007, pp. 55-76.

PEGORARI 2014

Daniele Maria Pegorari, *Da Dante a Montale attraverso Clizia* in «*Chi dite che io sia?*». *Dante e la fede*, a cura di Lia Fava Guzzetta-Paolo Martino, *Atti del Convegno delle scienze Umanistiche*, Firenze, Franco Cesati, 2014, pp. 105-114.

PELLEGRINI 2017

Antonietta Pellegrini, *Clizia, La Volpe e le altre. Dagli "Ossi" alla "Bufera" le donne di Montale*, Chieti, Tabula Fati, 2017.

PICH 2010

Pich Federica, *L'immagine "donna de la mente" dalle "Rime" alla "Vita nova"*, in *Le "Rime" di Dante*, a cura di Claudia Berra, Paolo Borsa, Milano, Cisalpino-Istituto Editoriale Universitario, 2010, pp. 345-376.

POLIMENI 1999

(a cura di) Giuseppe Polimeni, *Catalogo delle lettere di Eugenio Montale a Maria Luisa Spaziani (1949-1964)*, con una premessa di Maria Corti, Università degli studi di Pavia, 1999.

PORCELLI 2005

Bruno Porcelli, *Arsenio, Arletta, Crisalide, Esterina e le metamorfosi dell'Alcyone*, in *In principio o in fine il nome. Studi onomastici su Verga, Pirandello e altro Novecento*, Pisa, Giardini, 2005, pp. 166-180.

REBAY 1982

Luciano Rebay, *Montale, Clizia e l'America*, in «Forum Italicum», 16, 3, Winter 1982, pp. 171-202.

RECANATI 2016

Vera Recanati, *“Tenne d’Angel Sembianza”*. *Un concetto in divenire*, Milano, Università degli Studi di Milano, 2016.

RICCARDI 2014

Carla Riccardi, *Montale dietro le quinte. Fonti e poesie dagli “Ossi” alla “Bufera”*, Novara, Interlinea, 2014.

RICCI 2005

Francesca Ricci, *Memorie dantesche nell’ultimo Montale* in *“Da Dante a Montale”*. *Studi di Filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di Gian Mario Anselmi-Bruno Bentivogli-Alfredo Cottignoli-Fabio Marri-Vittorio Roda-Gino Ruozzi-Paola Vecchi Galli, Bologna, Gedit, 2005, pp. 775-787.

ROMOLINI 2012

Marica Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, Firenze, University Press, 2012.

SANTAGATA 2021

Marco Santagata, *Le donne di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2021 («Grandi illustrati»).

SCAFFAI 2002

Niccolò Scaffai, *Montale e il libro di poesia (Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro)*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2002.

SCARPATI 1997

Claudio Scarpati, *Tra lo Stilnovo e le «petrose»* in *Sulla cultura di Montale. Tre conversazioni*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, pp. 33-56.

SCHOONHOVEN 2006

Erik Schoonhoven, *Fra Dio e l’imperatore: il simbolismo delle pietre preziose nella Divina Commedia* in *«Dante: Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri»*, 3, 2006, pp. 69-93.

TATASCIORE 2006

Enrico Tatasciore, *'Ezekiel saw the Wheel...'*, *'Voce giunta con le folaghe': frammenti di una riflessione sulla memoria*, in «Rivista di letteratura italiana», 35, 2, 2006, pp. 75-99.

TOMAZZOLI 2013

Gaia Tomazzoli, *Montale e Dante: la questione critica*, in «Linguistica e Letteratura», XXXVIII, 1-2, 2013, pp. 235-298.

VIRGILLITO 1990

Rina Sara Virgillito, *La luce di Montale. Per una rilettura della poesia montaliana*, Torino, Edizioni Paoline, 1990.

ZANATO 2019

Tiziano Zanato, *Sulla plaquette montaliana "La casa dei doganieri e altri versi" (1932)*, «Un viaggio realmente avvenuto». Studi in onore di Ricciarda Ricorda, Venezia, Edizioni Ca' Foscari-Digital Publishing, 10, 2019, pp. 144-159.

STRUMENTI UTILIZZATI PER LA RICERCA ONLINE

BIBLIOTECA ITALIANA

Biblioteca Italiana, Roma, Sapienza Università di Roma, reperibile in rete all'indirizzo <http://www.bibliotecaitaliana.it/>.

ENCICLOPEDIA DANTESCA

Enciclopedia Dantesca, diretta da Umberto Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984², 6 voll., ora anche nella versione elettronica reperibile in rete all'indirizzo <https://www.treccani.it>.

TLIO

Tesoro della lingua italiana delle Origini, Firenze, Opera del Vocabolario Italiano, reperibile in rete all'indirizzo <http://tlio.ovl.cnr.it/TLIO/>.

VOCABOLARIO ETIMOLOGICO

Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana, a cura di Ottorino Pianigiani, Roma-Firenze, Società editrice Dante Alighieri-Ariani, 1907-1926, 3 voll., ora anche nella versione elettronica reperibile in rete all'indirizzo <https://www.etimo.it/>.

INDICE

Premessa	p. 1
Tavola delle sigle adottate	p. 2
Introduzione. Montale e Dante: un filo che congiunge i secoli	p. 3
CAPITOLO 1. “Venuta dal cielo in terra a miracol mostrare”.	
La donna-angelo: <i>topos</i> stilnovistico-dantesco	p. 7
1.1 “Angelica sembranza in voi, donna, riposa”. Innovazioni tematiche stilnoviste	p. 7
1.2 Estravaganti dantesche al tempo della <i>Vita nova</i>	p. 16
1.3 “Novo miracolo e gentile”. Il romanzo di Beatrice	p. 24
1.4 Il ritorno di Beatrice nella <i>Commedia</i>	p. 36
1.5 La ripresa del <i>topos</i> nel Novecento: il neo-stilnovismo e il modello della <i>Vita nova</i>	p. 43
CAPITOLO 2. Le presenze femminili negli <i>Ossi di seppia</i>	p. 46
2.1 Bianca Clerici Messina: una dedicataria privilegiata	p. 47
2.2 La figura di Esterina in <i>Falsetto</i>	p. 50
2.3 La “Crisalide” Paola Nicoli	p. 51
2.4 “Un riso di belladonna fiorita”: Anna degli Uberti	p. 58
CAPITOLO 3. “Non recidere, forbice, quel volto”. Le maggiori ispiratrici delle <i>Occasioni</i>	p. 72
3.1 Ancora la figura di Anna degli Uberti: una “raggiera di fili” tra <i>Ossi di seppia</i> e <i>Occasioni</i>	p. 72
3.2 “Poi scendesti dai monti”. La “peruviana” Maria Rosa Solari	p. 79
3.3 “Ben altro è l’Amore”. L’incontro con la donna-angelo Irma Brandeis	p. 85
CAPITOLO 4. L’Angelo, La Volpe e la Mosca. Le donne della <i>Bufera e altro</i>	p. 106
4.1 La donna-angelo e il mito del girasole: Clizia come una moderna Beatrice	p. 106
4.2 Verso l’umanizzazione dell’angelo	p. 125
4.3 L’inserimento di “Volpe”: anti-Beatrice dalla “virtù furiosamente angelica”	p. 127
4.4 L’anticipazione della svolta: l’inserimento della musa dai “grossi occhiali”	p. 140
Considerazioni finali	p. 144
Bibliografia	p. 146

