



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
in Filologia e  
Letteratura italiana

Tesi di Laurea

# **Il latino nell'*Opera in versi* di Montale**

**Relatore**

Ch. Prof. Luca Mondin

**Correlatori**

Ch. Prof. Tiziano Zanato

Ch. Prof. Martina Chiara Venuti

**Laureando**

Elisabetta Zampieri

Matricola 870054

**Anno Accademico**

2021 / 2022

## INDICE

<b>1. Montale e i classici.....</b>	<b>3</b>
1.1 Montale e i classici: la critica.....	3
1.2 La formazione classica di Montale.....	7
<b>2. Il latino nei titoli dell'Opera in versi.....</b>	<b>11</b>
2.1.1 Titoli in latino nelle prime raccolte di poesia: <i>In limine</i> e <i>Personae separatae</i> .....	11
2.2 Il latino come titolo di sezione: <i>Silvae</i> .....	15
2.3 <i>Satura, Xenia</i> (ed <i>Ex voto</i> ).....	17
2.4 I titoli in latino nel <i>Diario del '71</i> e del '72: <i>In hoc signo, Locuta Lutetia</i> .....	29
2.5 Dal <i>Diario Postumo</i> : <i>Ex abrupto, Honoris causa</i> .....	31
2.6 Titoli in italiano che denotano generi classici.....	33
<b>3. Parole e locuzioni latine nell'Opera in versi.....</b>	<b>42</b>
3.1 Il latino aulico delle <i>Occasioni</i> e della <i>Bufera</i> .....	43
3.2 <i>Satura</i> : il latino come lingua prosastica.....	47
3.3 Il latino “al rovescio” nel <i>Diario del '71</i> e del '72.....	55

3.4 Il latino al negativo nel <i>Quaderno di quattro anni</i> .....	65
3.5 Il latino in Altri versi.....	75
3.6 Dall'inglese al latino nel <i>Quaderno di traduzioni</i> .....	78
3.7 Alcune osservazioni sul latino nel <i>Diario postumo</i> .....	79
<b>4. I latinismi nell'Opera in versi</b> .....	82
4.1 I latinismi nel primo Montale, dagli <i>Ossi</i> alla <i>Bufera e altro</i> .....	82
4.2 Latinismi in Montale da <i>Satura</i> al <i>Quaderno di quattro anni</i> .....	93
4.3 Il lessico della tradizione letteraria classica.....	97
<b>5. Montale e i classici latini: cenni di intertestualità</b> .....	101
5.1 Montale e le <i>Odi</i> di Orazio.....	102
5.2 Persio e la dichiarazione di poetica nei <i>Limoni</i> di Montale.....	110
5.3 Montale, Ovidio e il mito di trasformazione.....	114
<b>APPENDICE: Montale tradotto in latino</b> .....	118
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	123

# 1. MONTALE E I CLASSICI

## 1.1 Montale e i classici: la critica

La cultura del Novecento fu basata su una nuova visione del mondo, in cui l'uomo si sentiva frammentato, privo di valori. Tra gli elementi di frattura che la letteratura compì nei confronti del passato, vi fu l'impossibilità di trovare certezze perfino tra quei modelli della cultura classica che erano sempre stati alla base della tradizione poetica italiana. Se ne sentirono i primi sintomi con il Romanticismo, ma a inizio Novecento questo sentimento di rottura si accentuò, con il rifiuto di paradigmi che per secoli erano stati considerati imprescindibili. Tuttavia né la letteratura né la cultura in genere poterono del tutto rinunciare al bagaglio culturale ereditato dall'antichità classica, riprendendolo attraverso elementi come il mito.<sup>1</sup> In questo contesto culturale, tra Otto e Novecento, gli scrittori e i poeti successivamente entrati nel canone della letteratura italiana provenivano da formazioni culturali diverse tra loro. Infatti, mentre ad esempio Carducci, Pascoli, D'Annunzio e Pirandello compirono studi umanistici, Verga e Svevo ricevettero un'istruzione basata primariamente sulle materie tecniche.

Eugenio Montale fu tra questi ultimi: non ebbe una formazione classica e non si occupò assiduamente di questo tipo di studi. Tuttavia, all'interno della sua opera poetica appaiono evidenti svariati riferimenti alla classicità, come il titolo della sua quarta raccolta poetica, *Satura*, un'evidente allusione al genere letterario latino.

La critica montaliana si è occupata poco della presenza della cultura greca e latina nell'opera del poeta. Ne fece breve cenno Sergio Solmi, uno dei suoi primi recensori, nonché amico personale, il quale, nel 1926, successivamente alla prima edizione di *Ossi di Seppia*, scrisse, relativamente questa prima raccolta: "Nella casta e accorata ascesa delle linee del canto (...), troviamo la riprova di quanto si diceva poc'anzi circa l'aspirazione classica che vive al fondo di questa originale natura di poeta".<sup>2</sup> Un altro saggista che notò per tempo una vena di classicità della poesia di Montale fu Silvio Ramat, che nel 1965 definì "oraziano" un passaggio dei *Limoni*, spiegandone molto brevemente le motivazioni.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. Audano 2014, 117.

<sup>2</sup> Solmi 1926, 20.

<sup>3</sup> Ramat 1965, 17.

Se i critici di Montale non hanno dedicato grande spazio a questo tema, studi sugli echi di poesia classica nelle sue opere sono stati condotti a partire dagli anni Ottanta soprattutto da classicisti che, leggendo il poeta, non hanno mancato di notarvi suggestioni di passi famosi della letteratura greca e latina. I primi a occuparsene sono stati Giovanni Lombardo e Giovanni D'Anna, rispettivamente un professore di estetica, ma dedito a studi di poesia e di retorica classica, e un latinista.

Lombardo 1981 tenta di dimostrare come Callimaco costituisca uno degli antecedenti de *I limoni*, perché nella dichiarazione di poetica di Montale la scelta dell'opzione meno aulica, enunciata attraverso l'immagine di un bivio, sembra riecheggiare il proemio degli *Aitia*.<sup>4</sup> Inoltre, lo studioso ha notato che la descrizione del percorso meno facile appartiene a un *topos* che attraversa la storia della letteratura da Esiodo fino a Dante. Nello stesso anno, anche D'Anna 1981 analizzava due poesie degli *Ossi, Mediterraneo VI* (ossia *Noi non sappiamo quale sortiremo*) e, nuovamente, *I limoni*, trovandovi la presenza di elementi intertestuali, concetti ideologici e *topoi* che richiamavano alla sua memoria poeti quali Orazio, Persio e Callimaco.

Negli anni successivi, gli studi su Montale e i classici si sono concentrati su specifici modelli, in particolare Orazio e, secondariamente, Ovidio.

Biondi 1996 grazie ad alcune suggestioni ha scorto nella poetica montaliana riferimenti a Orazio non solo di tipo contenutistico, ma anche strutturale. Nella sua analisi, basata sul concetto di "struttura profonda" della grammatica generativa, lo studioso rileva una somiglianza tra l'uso oraziano della metafora, un elemento poetico, sì, ma che tende verso una dimensione più realistica, e il correlativo oggettivo montaliano,<sup>5</sup> un elemento realistico inserito nel contesto lirico. Per quanto riguarda le similarità da un punto di vista più strettamente contenutistico, Nuzzo 2004 sottolinea la presenza del tema del *carpe diem* al

---

<sup>4</sup> La scelta del percorso più modesto è espresso nel componimento ai versi 4-7: *Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi / fossi dove in pozzanghere / mezzo seccate agguantano i ragazzi / qualche sparuta anguilla.* (Montale 1977, 17).

<sup>5</sup> La categoria del correlativo oggettivo fu formulata per la prima volta da T. S. Eliot, in riferimento a elementi concreti che sono in grado di esprimere un particolare stato d'animo: "The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an *objective correlative*; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion" (Eliot 1920, 100). La critica ritrovò convergenze tra questo procedimento e la poetica degli oggetti tipica del primo Montale, in cui qualcosa di concreto assume il valore di un concetto astratto. Tuttavia, mentre in Eliot l'oggetto è il punto di partenza per arrivare a una realtà soggettiva, il procedimento montaliano è opposto e per questo può essere definito "correlativo soggettivo" (Bigongiari 1998, 425). Montale stesso, nell'*Intervista immaginaria* del 1946, asserì possibile l'associazione tra il correlativo oggettivo e le proprie prime produzioni, ma negò una discendenza diretta, poiché non aveva ancora letto Eliot: "Fui mosso dall'istinto non da una teoria (quella eliotiana del «correlativo obiettivo» non credo esistesse ancora, nel '28, quando il mio *Arsenio* fu pubblicato nel *Criterion*)." (Montale 1946, 567).

centro della *Casa dei doganieri* e di altri concetti tipicamente oraziani soprattutto negli *Ossi di seppia*,<sup>6</sup> riprendendo anche quanto detto da Lombardo 1981 relativamente a *I limoni* e al prologo degli *Aitia* di Callimaco.<sup>7</sup> Gli studi sulle tracce di Orazio continuano con Benassi 2009 (questa volta un'italianista), che si occupa della presenza di “calchi” delle odi più famose in alcuni autori del Novecento, tra cui il Montale degli *Ossi*, specialmente nel componimento *Casa sul mare*. Un contributo più recente a questo filone di ricerca è dovuto nuovamente a un latinista, con una monografia (Formicola 2021) dedicata alla ripresa di Orazio da parte degli stessi poeti già studiati da Benassi: Montale, Sereni e Fortini.<sup>8</sup>

Un altro filone di studi sulla classicità in Montale è specificamente dedicato a *Satura* e inizia con Confalonieri 2012 (originariamente una tesi di laurea). All'interno della monografia l'autore si concentra sui possibili significati del titolo e analizza il modo in cui il genere satirico sia stato ripreso da Montale, ritrovando all'interno della raccolta del poeta genovese gli elementi che caratterizzano le satire di Orazio, Persio e Giovenale e gli epigrammi di Marziale: varietà, prosaicità, gusto dell'eccesso e dell'ossimoro. Confalonieri risvegliò l'interesse per questo tema nel mondo accademico. Nel 2014 infatti nacque *Classico contemporaneo*, una rivista online volta a individuare una linea di continuità tra la letteratura classica e gli scrittori del Novecento, il cui primo numero (<https://www.classicocontemporaneo.eu/index.php/archivio/numero-0>) dedicò uno spazio a una discussione sorta appunto a partire dalla monografia di Corrado Confalonieri fra tre studiosi di satira antica con una premessa di Sergio Audano: Claudio Faustinelli, studioso di Lucilio, sottolinea la polisemia del titolo *Satura*; Lorenzo De Vecchi, studioso di “Orazio satiro”<sup>9</sup> ritrova nel poeta genovese il medesimo disincanto verso la realtà; Biagio Santorelli, specialista di Giovenale, si concentra maggiormente sulla metodologia di Confalonieri, evidenziandone alcuni aspetti particolarmente problematici. La discussione termina con un intervento dello stesso Confalonieri, che riesamina alcuni aspetti della sua analisi alla luce dei contributi dei colleghi.

Altri studi più recenti hanno rilevato i rapporti tra Montale e Ovidio. In questo caso, il *focus* è posto sul mito e, in particolare, sull'uso del mito di trasformazione all'interno dell'opera montaliana. Alcuni interventi sono ospitati in riviste non scientifiche online, come nel caso di Catia Giorni, un'italianista che utilizza il paradigma ovidiano nel presentare il

---

<sup>6</sup> Nuzzo 2004, 168-175.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 164-168.

<sup>8</sup> Formicola 2021.

<sup>9</sup> *Inf.*, 4,89.

mito di Clizia, il nome di cui Montale si serve come *senhal* dell'amata Irma Brandeis.<sup>10</sup> Un'analisi più accurata di questo è Pizzi 2018, che analizza *L'Anguilla* de *La Bufera e altro*, scoprendo che il lessico utilizzato per Clizia sembra riecheggiare i versi delle *Metamorfosi* in cui si narra questo mito. Anche Colella 2019 si concentra su una delle donne amate dal poeta, Annetta, soffermandosi su un verso a lei dedicato in *Diario del '71 e del '72: Ti trasformasti in Dafne* (Annetta, v. 7) e più in generale sulla presenza del tema metamorfico nell'opera montaliana.

Come scriveva Nuzzo 2014, non si è ancora studiato il legame tra il poeta e gli autori classici prendendone in considerazione gli *opera omnia*<sup>11</sup> ma si sono avuti singoli interventi di latinisti e di italianisti che hanno segnalato alcune somiglianze, basandosi sulla propria memoria poetica. Questi studi rientrano nel più ampio contesto di analisi di quell'intertestualità e di quell'arte allusiva di cui Montale dà larga prova in tutte le sue raccolte: In generale, i suoi componimenti sono costellati di echi delle letture compiute; egli era infatti dotato di un'ottima memoria letteraria, leggeva moltissimo e – come tutti gli autori colti – arricchiva i propri testi di rimandi alla letteratura precedente. La sua poesia si inserisce in un contesto europeo, entrando in continuità in particolare con il post-simbolismo francese, che costituisce il serbatoio di parte delle sue letture più proficue; nel contempo, ritrovò i suoi predecessori tra i poeti della lirica tradizionale italiana, da Dante fino a Pascoli e, seppur prendendone le distanze, a D'Annunzio.<sup>12</sup>

Ora, per quanto riguarda la cultura classica, nessuno degli studi dedicati al tema si è occupato di ricostruire puntualmente quali letture Montale avesse compiuto, tutt'al più limitandosi in qualche caso, con metodi diversi, a dare le basi per un'analisi sulla sua conoscenza della letteratura antica; secondo molti studiosi, del resto, non è necessario che il poeta l'avesse studiata in maniera approfondita per poterne riecheggiare modelli e *topoi*, probabilmente conosciuti attraverso la mediazione degli autori canonici della letteratura italiana. Così Lombardo afferma che “la cultura poetica di Eugenio Montale non sembra riservare un posto privilegiato alla letteratura greca e latina. Gl'indici dei nomi delle sue maggiori raccolte saggistiche non sono molto ricchi di citazioni classiche”;<sup>13</sup> lo studioso infatti cerca negli indici dei nomi gli autori greci e latini menzionati da Montale nelle opere di prosa, ed essendo particolarmente interessato ai riferimenti a Callimaco, rileva che egli

---

<sup>10</sup> Giorni 2015.

<sup>11</sup> Nuzzo 2004, 164.

<sup>12</sup> Cfr. Vacante 2006, 11.

<sup>13</sup> Lombardo 2006, 65.

viene citato solamente due volte.<sup>14</sup> D'Anna dubita perfino che tra le letture di Montale vi fosse il poeta alessandrino, e ancor meno immagina vi potesse essere Persio, mentre suppone che sicuramente egli conoscesse l'ode I 11 di Orazio.<sup>15</sup> Nuzzo, al contrario, afferma che la cultura classica di Montale fosse probabilmente molto più approfondita di quanto affermato dallo stesso poeta, ritenendo più opportuno desumere le conoscenze di Montale dagli echi presenti nella sua poesia anziché dai riferimenti fatti nelle prose.<sup>16</sup> Audano, d'altro canto, dichiara indiscutibile che Montale avesse studiato gli autori antichi, ma soltanto in età adulta e con risultati che al poeta stesso non parvero soddisfacenti.<sup>17</sup>

Nella sezione successiva si tenterà dunque di ricostruire il percorso di formazione di Montale, concentrando il *focus* sui suoi studi classici, per provare a chiarire se avvennero, in quale misura, e quanto fossero da lui ritenuti importanti in qualità di poeta.

## 1.2 La formazione classica di Montale

Come si è detto, Montale non ebbe una formazione classica. Era l'ultimo di sei fratelli in una famiglia della borghesia medio-agiate, non particolarmente attenta a osservare le sue attitudini. Il padre, un uomo buono e indulgente, si occupava di commercio – importava prodotti chimici dall'America – ed era poco intento a occuparsi dei figli, specialmente del più piccolo.<sup>18</sup> Per questo la propensione di Eugenio per la letteratura non fu notata, e dopo la scuola dei Barnabiti, presso la quale fece molte assenze per motivi di salute, gli si fece studiare Ragioneria. Cosa di cui si mostrava spesso reticente nelle interviste, quando gli si chiedeva quali studi avesse svolto. Eccone un esempio, tratto da un'intervista del 1966 con Paolo Bernobini:

PB: - I suoi studi propriamente scolastici, si sono...?

EM: - Dopo le elementari andai dai reverendi padri Barnabiti, ma poi li lasciai quasi subito, per varie broncopolmoniti. E mia sorella, che era una eccellente umanista, mi dette un forte aiuto. Sì, sì, la mia laurea è avvenuta nel 1963-1964...

PB: - ... *ad honorem*

EM: - ... due addirittura, sono molte.<sup>19</sup>

Dal dialogo riportato, sembrerebbe che Montale non sia mai riuscito a ottenere il diploma di maturità, ma non fu così: nel 1915 si diplomò in Ragioneria presso l'Istituto

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, 82.

<sup>15</sup> D'Anna 1981, 1908-1909.

<sup>16</sup> Nuzzo 2004, 163-164.

<sup>17</sup> Audano 2014, 120.

<sup>18</sup> In *Un'intervista anomala*, rilasciata nell'ottobre 1970 a Dacia Maraini per *Vogue*, disse, riguardo al padre: "Non si occupava molto dei figli. Di me, mai" (Maraini 1973, 49).

<sup>19</sup> SM 1661.



tecnico Vittorio Emanuele. Al termine dell'istruzione superiore, per Montale era perfino vergognoso ammettere di non avere una cultura classica e, a quanto pare, ebbe in odio gli studi svolti tanto da tacerli anche dopo una cinquantina d'anni.

Inizialmente, l'unica ad accorgersi della propensione di Montale per la letteratura fu Marianna, la sorella a cui era maggiormente legato, colei che nell'intervista era stata definita "una eccellente umanista". Infatti Marianna aveva una grandissima passione per la lettura; frequentò il liceo classico e, durante gli anni dell'adolescenza, scambiava lettere con le amiche, annotando assiduamente le letture che la appassionavano. Nel 1915, dopo il diploma del fratello minore, scrisse a una coetanea:

"T'ho detto che Eugenio è ragioniere? È così seccato! Per farlo arrabbiare bisogna chiamarlo 'ragioniere'. Da piccolo non poteva applicarsi agli studi e così non gli abbiamo fatto fare gli studi classici, perché sono lunghi e non si possono lasciare a mezzo. Ora gli si è risvegliata la voglia di imparare ed è malcontento di aver fatto le tecniche e l'istituto; ha un'antipatia speciale per la ragioneria. Tu lo sentissi sfogarsi!"<sup>20</sup>

Marianna prese il fratello minore sotto la sua ala, avviandolo a quegli studi di cui il fratello era geloso e gli diede i primi rudimenti di greco, latino e filosofia, senza tuttavia che lui si dedicasse a queste discipline con assiduità durante la sua adolescenza.<sup>21</sup> La mancanza di una vera e propria formazione classica era per lui addirittura una sorta di marchio infamante: "Recuperai una preparazione umanistica con l'aiuto di mia sorella, che era in grado di togliermi quel complesso di inferiorità; ma vi riuscii con ritardo e fatica".<sup>22</sup>

Grazie all'ottimo rapporto con la sorella, è possibile ricavare informazioni relative alle letture di Montale.<sup>23</sup> Infatti Marianna spesso lo citava nelle sue lettere ed era particolarmente attenta a segnalare alle amiche i libri che lui si portava appresso, o addirittura, manoscritti e poesie che il fratello cercava invano di nascondere.<sup>24</sup> Pare che le letture di Montale adolescente fossero le più varie, e tra esse vi erano anche autori classici, come Platone ed Eschilo.<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> QG 205-206.

<sup>21</sup> Nell'intervista già citata per *Vogue* a Dacia Maraini, afferma: "Mia sorella ha fatto l'università fino alla laurea, poi si è sposata. Era l'unica di noi che mostrasse di avere tendenze letterarie. Nessuno invece si era accorto che ne avevo anch'io" (Maraini 1973, 50).

<sup>22</sup> Castellano 2019, 126.

<sup>23</sup> Sul rapporto con la sorella Marianna e in particolare sulle loro chiacchierate sulla letteratura, si veda Cardinale 2012.

<sup>24</sup> Nel 1915 Marianna scrisse: "Non so che cosa armeggi Eugenio; deve scrivere qualche cosa. Si chiude in camera a chiave e guai a chi vuole entrare! Diventa furibondo e scarica delle insolenze. Se esce va in biblioteca e stamane è uscito con un involto. Che bimbo! Non potevano essere altro che fogli, ma invece di arrotolarli li ha piegati in modo da fare un pacchetto ... meno sospetto" (Zuffetti 2006, 239).

<sup>25</sup> *Ibid.*, 253.

Montale continuò a leggere moltissimo negli anni successivi al diploma. Non lavorò prima dei trent'anni e nel periodo tra la scuola per ufficiali e il primo impiego, presso l'editore fiorentino Bemporad, avviato nel 1926, oltre allo studio del canto lirico, trascorreva gran parte delle sue giornate presso la Biblioteca Comunale di Genova. La sua formazione letteraria fu dunque, in quegli anni, in gran parte da autodidatta, e avvenne in maniera casuale, non sistematica. Leggeva in particolare le ultime uscite, i romanzi europei più recenti che si trovavano tra le novità esposte all'ingresso della Biblioteca, come Lemaître e Scherer. Purtroppo, in età adolescenziale non fu generoso quanto la sorella nel condividere le proprie letture.

Quando iniziò a collaborare con il *Corriere della Sera* e altre riviste come *Solaria* e *Pegaso*, cominciò a scrivere più volte l'anno recensioni di novità letterarie, ivi compresi grandi classici della letteratura, come i sonetti di Shakespeare,<sup>26</sup> in occasione di nuove edizioni o commenti. Tra queste letture non figurano mai autori classici, se non nel 1953, anno in cui uscirono due nuove edizioni di storia della letteratura latina, a cura rispettivamente di Ettore Bignone e di Ettore Paratore. Sebbene Montale avesse ripetuto numerose volte di non possedere un'adeguata conoscenza dei classici, in questo caso sembra sentirsi abbastanza sicuro da esprimere un parere sull'insegnamento superiore delle letterature antiche e una sua opinione circa il loro studio. Innanzitutto, ne emerge che Montale considerava necessaria la lettura dei classici come base della cultura italiana.<sup>27</sup> Nell'articolo non manca un elogio della filologia classica di metà Novecento, che, a differenza di quella precedente, grazie a studiosi come Comparetti e Pasquali, si era fatta via via più divulgativa. Di qui il suo giudizio particolarmente positivo sulla *Storia della letteratura latina* di Paratore che, per quanto sintetica, gli pareva perfettamente in grado di diffondere la letteratura latina senza dare della filologia l'immagine di una disciplina ostica e accessibile soltanto a pochi eruditi. L'articolo si chiude con una rassegna delle precedenti raccolte edite in Italia di classici greci e latini, che permette, almeno in parte, di intuire l'estensione delle sue letture classiche: certamente almeno gli autori principali, tra cui cita Virgilio, Lucrezio, Catullo e Apuleio.<sup>28</sup> Montale criticava quel tipo di manualistica da cui

---

<sup>26</sup> SM 1517.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 1585: "È luogo comune, ma nessuno può negarne la verità: da molti anni l'Italia si mostra piuttosto indifferente a quella cultura classica che logicamente sembrerebbe il punto di partenza – e una sorta di trampolino eterno e segreto – della sua civiltà".

<sup>28</sup> *Ibid.*, 1585-1588.

probabilmente era stato lui stesso scoraggiato e che lo aveva reso insicuro delle proprie conoscenze, nonostante le letture compiute.<sup>29</sup>

Per concludere, qual era la conoscenza di Montale della letteratura classica? Sebbene egli abbia scritto molto riguardo le proprie letture, si trova a fatica una risposta a questa domanda tra gli articoli e le interviste rilasciate. In generale, analizzandone l'opera letteraria nel suo complesso, emerge che la quantità di rimandi alla letteratura greca e latina presenti nelle poesie superano di gran lunga le menzioni che egli fa all'interno delle prose. Tra esse vi sono riferimenti che mostrano la conoscenza almeno superficiale di vari autori, oltre a un interesse per la trasmissione dei testi e per la filologia, soprattutto grazie a Giorgio Pasquali.<sup>30</sup>

Quello che sembra risultare, in fin dei conti, è che Montale dedicò tempo, tra le varie letture, anche ai classici, ma la mancanza di una vera e propria formazione classica non gli permise di discuterne in maniera critica, né tantomeno di definirsi un classicista; tuttavia si consolava commentando ironicamente che anche “i classici, senza dubbio, non sapevano di esserlo. I greci, senza dubbio, non sapevano il greco.”<sup>31</sup> In un'intervista del 1975, Giorgio Zampa gli chiese apertamente: “Quando e come hai letto i latini, i greci, scuola a parte?” E lui rispose, com'era solito, lasciando spazio alle ambiguità: “Sono sempre stato ‘scuola a parte’. Di cultura classica ne so, ne sapevo quanto John Keats. Ho sempre avuto grammatiche greche e latine sul mio chevet. Scarso risultato.”<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> A differenza di questo genere di manuali, il volume di Paratore “tende ad attrarre il lettore in un campo assai meno ingrato di quel che vorrebbero far credere gli eruditi. (...) Fra gli opposti e scoraggianti eccessi dell'arido filologismo e di una disinvoltura che appena cessa di illudere si mostra fondata sull'improvvisazione, la sua *Storia* è un prezioso servizio reso alla conoscenza dei classici.” (*Ibid.*, 1586-1587).

<sup>30</sup> *Ibid.*, 1305.

<sup>31</sup> Montale 1997, 462.

<sup>32</sup> AMS 1720-1721.

## 2. IL LATINO NEI TITOLI DELL'OPERA IN VERSI

Scorrendo gli indici delle raccolte poetiche montaliane, il lettore nota la presenza di titoli sia di raccolte o di loro sezioni, sia di singoli componimenti. Essi sono di vario genere: alcune volte si tratta di espressioni di uso comune, altre di indicazioni rematiche, altre ancora di riprese proverbiali. Si analizzeranno primariamente questi titoli, cercando di individuarne i significati e le motivazioni che hanno spinto il poeta a scegliere la lingua latina, verificando se, all'interno dei componimenti, vi siano altri elementi che rinviano alla letteratura classica.

Infine, il *focus* verterà sui di titoli di componimenti che, pur in lingua italiana, riprendono o evocano modelli antichi. Si procederà in ordine cronologico, a partire dunque dagli *Ossi di Seppia*.

### 2.1 Titoli in latino nelle prime raccolte di poesia: *In limine* e *Personae separatae*

Il primo titolo che compare all'interno dell'intera opera poetica montaliana è in lingua latina: si tratta di *In limine*, posto in posizione iniziale di *Ossi di seppia*. La lirica d'esordio è collocata separatamente rispetto alla prima sezione della raccolta, come sarà consuetudine per Montale anche nelle due raccolte successive, *Occasioni* e *Satura*. L'espressione ha, in questo contesto, innanzitutto un significato strutturale, legato alla posizione iniziale del componimento all'interno della raccolta: l'espressione verrà infatti utilizzata allo stesso modo anche nelle note che Montale apportò alle *Occasioni*, per designare la collocazione esordiale del componimento *Il balcone*.<sup>33</sup> Il titolo, inizialmente scelto dal poeta, offriva al lettore un'indicazione tematica: *La libertà*.<sup>34</sup> Successivamente, quando decise di posizionare la lirica in *incipit* degli *Ossi*, optò per un titolo volto a evidenziarne la posizione. Ci si può chiedere tuttavia per quale motivo il poeta abbia deciso di usare proprio la lingua latina.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> "Il balcone: fa parte dei mottetti. È stampato in limine per il suo valore di dedica" (OV 895).

<sup>34</sup> OV 862.

<sup>35</sup> La scelta grafica di non utilizzare il corsivo potrebbe far pensare che questo titolo sia da intendersi in italiano. La parola *limine*, in effetti, è un latinismo, presente sia pur raramente nella produzione letteraria italiana. Si veda la voce *limine* in GDLI (1975), 77: oltre a Montale, fecero uso di questo termine, ad esempio, Giovanni Ruccellai, Marrone e Scroffa. Tra questi poeti, i primi due si servirono del termine con il significato di "soglia", mentre il terzo nel senso di "confine". Montale risulta l'unico a intenderlo come "inizio". L'ambiguità della lingua a cui appartiene il titolo resta aperta: nell'*Opera in versi* di Montale non vi è una scelta editoriale grafica che differenzi l'uso della lingua latina da quella italiana; il corsivo è piuttosto utilizzato con lo scopo di indicare, in un componimento privo di titolo, il suo primo verso nell'indice. Questo però, nelle prime raccolte, vale solo per i titoli: 'Personae separatae' è in tondo, mentre le espressioni latine contenute all'interno delle liriche fino alla *Bufera* sono in corsivo (si vedranno, nel prossimo capitolo, *toto coelo, ut pictura e personae separatae*).

Si tratta di un componimento di dedica, destinato a una donna che può rappresentare una via di salvezza. Il poeta è infatti privo di voglia di vivere, sentimento contrapposto allo slancio di vita dato dal paesaggio ligure:<sup>36</sup> la vera fonte di scampo dalla sua condizione di prigionia è quel “tu” che la critica ha riconosciuto in Paola Nicoli, attrice di origine peruviana, musa di Montale e ispiratrice di alcune poesie degli *Ossi*.<sup>37</sup> Tuttavia, la posizione liminare del componimento può far pensare al lettore di essere destinatario della raccolta, oppure che il poeta si rivolga al libro stesso: *Cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe, tu balza fuori, fuggi! / Va, per te l’ho pregato, - ora la sete / mi sarà meno lieve, meno acre la ruggine* (vv. 15-18). L’espedito letterario dell’apostrofe al proprio libro, divenuto topico nella letteratura europea, trae le sue origini dalla formula di licenziamento che utilizzavano talora i poeti classici.<sup>38</sup> In particolare, in questa sede si nota una somiglianza con un verso di Marziale. Gli stessi due verbi *andare* e *fuggire* all’imperativo, seppur in ordine inverso, trovano un antecedente nella formula utilizzata dal poeta di Bilbilis nel primo libro degli *Epigrammi*, rivolgendosi al *libellus* personificato, ansioso di lasciare l’autore come un bambino ignaro dei pericoli che incontrerà con la pubblicazione (I 3, 11-12): *aetherias, lascive, cupis volitare per auras: / i, fuge; sed poteras tutior esse domi*. Il verbo *fuge* rappresenta l’impazienza del libro: esso è simile a un bambino ignaro dei pericoli che incontrerà con la pubblicazione. Il poeta si riferisce in particolare alle critiche ostili dei lettori romani.<sup>39</sup> In Montale, certamente lo scenario è diverso: come si è detto, l’apostrofe al libro è soltanto una delle possibili interpretazioni del componimento, e nemmeno quella più immediata. Tuttavia, in entrambi i casi si tratta di versi posti in sede proemiale.<sup>40</sup>

La scelta di Montale di intitolare il componimento con un’espressione latina, che per di più evidenzia la posizione incipitaria all’interno della raccolta, ha un possibile legame con l’uso di questa apostrofe, procedimento che gli antichi collocavano all’inizio delle loro raccolte. L’intento del poeta genovese è probabilmente quello di dare una struttura organizzata alla propria opera. *Ossi di seppia* mostra infatti una chiara organizzazione, che

<sup>36</sup> Cataldi, D’Amely 2003, 5-7.

<sup>37</sup> Baldissone 1996, 31.

<sup>38</sup> Citroni 1986 offre una panoramica volta a individuare la storia dell’uso di tale procedimento. L’autore si sofferma in particolare su Orazio, Ovidio e Marziale e, successivamente, sui poeti del XIII e del XIV secolo che si rivolgevano alla propria canzone, tra cui Dante (Citroni 1986, 143-146).

<sup>39</sup> Si veda il commento in Citroni 1975, 22-29. Marziale cita l’ultima epistola del primo libro di Orazio, dove vi è un altro esempio di apostrofe al libro: il poeta ormai affermato teme, con falsa modestia, di non essere apprezzato dai lettori. Nell’epistola oraziana vi è lo stesso uso del verbo *fugere* all’imperativo (Hor. *epist.* I, 20, 5.)

<sup>40</sup> L’epigramma di Marziale si trova in terza posizione all’interno del primo libro; tuttavia, gli studiosi ritengono che originariamente fosse collocato all’inizio della raccolta (Citroni 1975, 22).

riflette la volontà di presentare un volume di poesia con le caratteristiche di un canzoniere;<sup>41</sup> tra queste, vi è la presenza di segnali che indicano l'inizio e la fine della raccolta,<sup>42</sup> con *In limine* come componimento d'apertura e, specularmente, *Riviere* come componimento di chiusura.<sup>43</sup>

Inoltre, è probabile che Montale avesse letto Marziale, data l'esplicita conoscenza giovanile di ciò che Concetto Marchesi aveva scritto sul poeta latino,<sup>44</sup> e per la successiva presenza (sia pur assai più tarda) degli *Epigrammi* nella sua biblioteca. Il poeta possedeva l'edizione Garzanti 1979, con testo originale a fronte e traduzione e commenti a cura di Arturo Carbonetto.<sup>45</sup>

L'uso di latinismi rari si verifica con una certa frequenza nelle opere poetiche di Montale: la stessa lirica *In limine* contiene un altro latinismo piuttosto singolare, il termine *pomario* (cfr. lat. *pomarium*),<sup>46</sup> utilizzato soltanto raramente nella letteratura italiana, del quale si tratterà in un capitolo successivo; è un vocabolo che, collocato in posizione di rima al primo verso, conferisce all'*incipit* della lirica un'aura di classicità.

*Personae separatae* è il titolo dell'undicesima lirica di *Finisterre*, prima sezione del *La bufera e altro*. Si tratta di un componimento scritto nel gennaio 1943, durante uno dei momenti in cui la guerra in Italia imperversava maggiormente, facendo da sfondo ai componimenti di questo periodo. In quei mesi la madre di Eugenio, Giuseppina Ricci, era morta, dopo essere sfollata nella casa di Monterosso per sfuggire ai bombardamenti di Genova. Gianfranco Contini aveva pertanto scritto una lettera di condoglianze all'amico, nella quale confidava di aver posto al proprio padre spirituale, Jean de Menasce, un quesito teologico sull'unicità delle anime che si amano maggiormente durante la vita, specificando:

---

<sup>41</sup> In un'intervista del 1971, in riferimento alle raccolte precedenti a *Satura*, il poeta dirà: "Gli altri miei libri, sia pure non troppo consapevolmente, ancora obbedivano al concetto di canzoniere, erano quello che in gergo letterario si dice «canzoniere», una raccolta che tende a una specie di completezza anche formale, senza buchi, senza intervalli, senza nulla di trascurato" (AMS 1700).

<sup>42</sup> Circa la struttura delle prime raccolte montaliane come canzonieri, si veda Mengaldo 2003, XVI-XXVIII; cfr. anche Scaffai 2002, 25-69.

<sup>43</sup> Secondo Cataldi, D'Amely 2003, la lirica conclusiva possiede una "surrettizia funzione di riepilogo" (Cataldi D'Amely 2003, 256).

<sup>44</sup> "Da due giorni in biblioteca. (...) Vi fui Martedì e lessi in parte un profilo di certo Marchesi su Marziale" (SM 1285).

<sup>45</sup> Pritoni 1996, 73. Ai fini della ricerca, si è consultato il catalogo del fondo Montale della biblioteca Sormani di Milano: tale fondo comprende i volumi posseduti dal poeta durante il suo soggiorno a Milano, donati successivamente alla biblioteca Sormani dalla nipote Bianca Montale.

<sup>46</sup> OV 5, v. 1-2: *Godi se il vento ch'entra nel pomario / vi rimena l'ondata della vita*. Si veda la voce *pomario* in GDLI XIII (1986), 822.

“vorrei intendere di anime come *formae separatae* (nella specie, l’involucro era uno schermo trasparente dietro il quale venivano ad affiorare troppo rapidamente le emozioni).”<sup>47</sup>

L’espressione *formae separatae*, che è alla base del titolo della lirica di Montale, riprende un’espressione del commento di Tommaso d’Aquino alla *Metafisica* di Aristotele: *quaedam sunt formae separatae absque materia existentes*.<sup>48</sup> Contini riprende il concetto e ne parla come anime dotate di una propria fisicità, parte del Tutto aristotelico, ma nel contempo distinte grazie al *principium individuationis*.<sup>49</sup>

È possibile che la memoria di Montale riandasse a questo passo del *Commento alla Metafisica* per via della lettera inviata da Contini. Il poeta si era interessato di filosofia durante la giovinezza grazie alla sorella Marianna, che si era iscritta alla facoltà di Filosofia nel 1916. Un’indole critica portava Marianna a discuterne insieme al fratello minore, invogliandolo a leggere opere filosofiche e a interessarsi alla materia con lo studio di manuali, come la *Storia della filosofia* di Wilhelm Windelband.<sup>50</sup> In ogni caso, non solo Montale possiede il retroterra sufficiente per comporre una lirica dallo sfondo filosofico, ma anche per riformulare l’espressione di Tommaso d’Aquino utilizzata da Contini: infatti, all’aggettivo *separatae* il poeta sceglie di accostare il sostantivo *personae*, con lo scopo di riferirsi non più a forme generiche, bensì a forme umane, entità dotate di una individualità tipicamente umana. Possono aver influito sulla scelta lessicale due titoli di raccolte poetiche, ovvero *Personae* di Pound e *Dramatis personae* di Browning, e si è ipotizzato che in Montale questo sostantivo sia utilizzato, secondariamente, con l’accezione di “maschere”, per indicare una falsità ontologica.<sup>51</sup>

All’interno del componimento, l’espressione del titolo compare tradotta; le due *persone separate* (v. 5) rappresentano il poeta e la donna, che si trovano in una condizione di lontananza, come due stelle cadenti che, dopo essere comparse nella notte, sono destinate a svanire nuovamente nel buio.<sup>52</sup> L’attesa della donna è vana: una volta scomparsa, anche il suo passaggio sembra non essere mai avvenuto.<sup>53</sup> Il poeta riprende in questa sede il termine tecnico-filosofico *forma*, ciò che Contini nella sua lettera aveva spiegato come un involucro,

---

<sup>47</sup> Contini 1942, 77.

<sup>48</sup> Thom. Aq., *In Arist. Metaph.*, VIII, I, 1687.

<sup>49</sup> Isella 2003, 35.

<sup>50</sup> QG 180-181.

<sup>51</sup> Campeggiani, Scaffai 2019, 71-74.

<sup>52</sup> OV 199, v. 1-6: *Come la scaglia d’oro che si spicca / dal fondo oscuro e liquefatta cola / nel corridoio dei carrubi ormai / ischeletriti, così pure noi / persone separate per lo sguardo / d’un altro?*

<sup>53</sup> *Ibid.*, v. 19-25.

per indicare la fisicità della donna che si è dissolta nel presente: *la tua forma / passò di qui, si riposò sul riano / tra le nasse atterrate, poi si sciolse / come un sospiro* (v. 19-22).

Lo spessore filosofico di questo componimento si ritrova anche nelle parole di Montale in una lettera a Silvio Guarnieri del 25 novembre 1965:

Personae separatae. Sfondo di guerra. (...) La guerra vista soprattutto come alterità metafisica, stato quasi permanente delle forze oscure che congiurano contro di noi. Stato di fatto quasi ontologico, volgarmente le forze del male.<sup>54</sup>

## 2.2. Il latino come titolo di sezione: *Silvae*

*Silvae* è il titolo della quinta sezione de *La bufera e altro*. Si tratta del primo caso in cui Montale sceglie di intitolare in latino la sezione di una raccolta, e anche la prima in cui tale titolo denota uno specifico genere letterario latino, come accadrà nell'opera successiva, *Satura*, e, in parte, nella sua sezione *Xenia*.

Le *Silvae* erano un genere letterario antico di carattere miscelaneo. Il termine *silva* nasce dal concetto di 'foresta, bosco spontaneo' e assume come etichetta letteraria due diverse accezioni: raccolta miscelanea e poesia d'occasione. Il significato di 'miscelanea' è tratto dal senso letterale di *silva* in quanto termine collettivo: il carattere selvoso designa un genere letterario in cui non è presente un singolo tema, ma vi è una mescolanza virtualmente casuale o disordinata. Quintiliano collegò il termine al lessema greco ὄλη, con riferimento alla materia grezza del legno e ne diede un'accezione negativa, in quanto la *silva* è il risultato di una scrittura portata a termine in maniera troppo sbrigativa.<sup>55</sup> Stazio (45-95 d.C.) utilizzò metaforicamente il termine per indicare la *varietas* caratterizzante la propria raccolta di poesie d'occasione in cinque libri e la disposizione non ordinata dei componimenti; inoltre, il poeta latino sosteneva di aver composto le liriche della propria raccolta con rapidità, come fossi degli abbozzi composti grazie a un'improvvisa ispirazione. A partire da questa caratteristica delle *Silvae*, il termine iniziò a designare la poesia d'occasione.<sup>56</sup>

Tuttavia, il significato più largamente utilizzato in letteratura resta quello di miscelanea: infatti successivamente molte raccolte di argomento vario, anche a tema

---

<sup>54</sup> Lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965, poi in OV 944.

<sup>55</sup> Quint. *inst.* X 3, 17: *Est (...) eorum vitium qui primo decurrere per materiam stilo quam velocissimo volunt, et sequentes calorem atque impetum scribunt: hanc silvam vocant.*

<sup>56</sup> Faustinelli 2014, 136-137.



scientifico, furono intitolate *Silvae*, dalle opere di Poliziano fino a John Dryden, autori che Montale certamente conosceva.<sup>57</sup>

Per quanto riguarda la raccolta montaliana delle *Silvae*, i commentatori identificano il significato principale con quello di miscellanea.<sup>58</sup> Infatti, sebbene le undici liriche della sezione siano accomunate da un tema generale, ovvero la presenza-assenza della donna amata, individuata in Clizia, ma a volte anche in Annetta, in alcune poesie compaiono temi diversi, da quello funebre, con il ricordo del padre sulla sua tomba (*Voce giunta con le folaghe...*), alla visita di Hitler a Firenze nel maggio 1938 (*Primavera hitleriana*).

Il titolo non è l'unico aspetto della raccolta a costituire un richiamo alla classicità: la sezione si apre e si chiude con rimandi al mondo antico. Il componimento incipitario, *Iride*, presenta fin dal titolo un riferimento a un personaggio della mitologia classica, la messaggera degli dei. In quanto tale, rappresenta Clizia, che in questa lirica si presenta al poeta in una visione onirica. Specularmente, è stato notato che la lirica di chiusura della sezione, *L'anguilla*, presenta un mito di trasformazione alla maniera ovidiana.<sup>59</sup>

Ci si potrebbe dunque chiedere quali tratti della *Silva* latina siano presenti nella sezione omonima di Montale. Come si è detto, le due caratteristiche principali sono la presenza di poesie d'occasione e la varietà dei temi. Per quanto riguarda le poesie d'occasione, vi è un legame con la rapidità: potenzialmente, l'occasione porta il poeta a scrivere in maniera ispirata e molto rapida. Le occasioni possono essere varie: epitalami, epicedi legati alla morte di persone o di animali, genetliaci. Sebbene sia difficile ipotizzare la lettura diretta di Stazio, alcuni aspetti poetici delle *Silvae* ricordano il genere inaugurato dal poeta latino.<sup>60</sup> Nelle *Silvae* montaliane, il tratto di poesia d'occasione è in parte presente: la lirica *Voce giunta con le folaghe...* è tematicamente simile agli epicedi di Stazio, anche se nel caso di Montale la lirica è scritta per il padre defunto dopo anni dalla sua morte. La penultima lirica, *Il gallo cedrone*, oltre a omaggiare tematicamente l'*Albatros* di Baudelaire (di cui riprende visibilmente la struttura metrica: quattro quartine di endecasillabi),<sup>61</sup> certamente tra le letture

---

<sup>57</sup> Questi autori sono citati all'interno degli articoli in prosa, senza essere commentati, ma entrambi intesi come imprescindibili tra le letture del poeta: i passi in cui sono nominati sono, rispettivamente, SM 2318, 3043 (Poliziano) e SM 496, 897, 2047 (Dryden). Sull'uso del titolo *Silvae* per raccolte miscellanee di articoli scientifici: De Bruyn 2001.

<sup>58</sup> Campeggiani, Scaffai 2019, 233.

<sup>59</sup> Pizzi 2018.

<sup>60</sup> Nelle prose di Montale non compaiono riferimenti a Stazio, né sono presenti le sue opere nella biblioteca di Milano.

<sup>61</sup> Per quanto riguarda il metro, vi è una netta preponderanza dell'endecasillabo, ma sono presenti anche settenari, ottonari e novenari, tipi di metro soprattutto ripresi dalla tradizione lirica italiana, in particolare Leopardi.

più proficue del poeta genovese, si avvicina agli epicedi di Stazio. Infatti, diversamente dalla lirica di Baudelaire, nel componimento di Montale si narra la morte dell'animale.

### 2.3 *Satura, Xenia (ed Ex voto)*

*Satura* è il titolo della quarta raccolta montaliana, nonché delle ultime due sezioni della stessa (*Satura I e Satura II*). Allo stesso modo di *Silvae*, si tratta non soltanto di un vocabolo latino, ma anche di un termine che dà un'indicazione rematica, di genere letterario. *Satura* rappresenta una svolta decisiva nella poetica di Montale, quella che segna un confine tra due modi differenti di scrivere poesia. Quando, nel 1971, *Satura* fu pubblicato da Mondadori, ricevette commenti negativi dai critici che maggiormente avevano lodato Montale quale poeta del sublime.<sup>62</sup> Le differenze rispetto alle opere precedenti si notano innanzitutto a livello stilistico e lessicale.

Il termine *Satura* era già stato utilizzato da Montale come titolo di una plaquette del 1962.<sup>63</sup> Nel 1966 fu pubblicata un'altra plaquette con un nome latino di derivazione greca, *Xenia*. Per quanto riguarda la raccolta del 1971, il titolo inizialmente previsto dall'autore era *Rete a strascico*,<sup>64</sup> pur già con la divisione interna nelle due sezioni *Xenia I e II; Satura I e II*. Un'altra idea fu proprio *Satura e Xenia*; alla fine il poeta scelse il titolo *Satura*. Su di esso diede alcuni ragguagli in un'autointervista del 1971:

“Ci può dare qualche informazione sulla imminente sua *Satura*?”

“Il titolo ha tre o quattro significati. Escluso quello di appetitosi avantgouts, desidero che li mantenga tutti. Lei ha notato che ogni tredici-quattordici anni esce un mio libro di poesie. Non si tratta di intervalli programmati. Io pubblico quando si è prodotta in me una certa accumulazione, cioè quando mi accorgo che un certo numero di poesie “fanno” un possibile libro.”<sup>65</sup>

Per quanto riguarda questi “tre o quattro significati”, al suo solito, Montale gioca sull'ambiguità; per questo è opportuno prendere in considerazione la pluralità di implicazioni del termine *Satura*, su cui i commentatori di Montale si sono già a lungo soffermati.

---

<sup>62</sup> Lo stesso Montale, in un'intervista a Grazia Livi, ammise: “*Satura* è un libro molto diverso dagli altri. Penso che turberà i critici i quali avevano ormai cristallizzato il mio lavoro in tre periodi, e pensavano che io non avrei dato luogo a nient'altro. Qui, invece, il cristallo si è un po' rotto...” (Livi 1971, 459-461).

<sup>63</sup> Luperini 1986, 206.

<sup>64</sup> Il titolo era presente sia nel primo foglio del Fascicolo Forti, successivamente corretto in *Satura*, sia in una lettera dell'8 febbraio 1970 a Luciano Rebay (OV 973).

<sup>65</sup> AMS 1501.

Nei dizionari di latino, i significati principalmente attribuiti al termine sono: 1. piatto misto (*satura lanx*), 2. miscuglio, mescolanza; 3. composizione letteraria miscellanea; 4. satira.<sup>66</sup>

Il legame tra queste tre diverse accezioni si spiega con la storia del vocabolo, che deriva, in primo luogo, dall'aggettivo *satur* 'pieno, ricolmo';<sup>67</sup> da esso si è formato il sostantivo con il significato di pienezza. Probabilmente l'etimologia di questo termine è collegato alla *satura lanx*, ovvero un piatto pieno di primizie offerte agli dei.<sup>68</sup> A partire da esso, è derivato uno slittamento dal concetto di pienezza a quello di varietà, com'era l'insieme di frutta e verdura di cui il piatto era ricolmo.

La tradizione latina sostiene che, in fase preletteraria, *saturae* indicasse alcune rappresentazioni sceniche: Tito Livio ne parla in quanto prima forma di teatro a Roma. Secondo lo storico latino, gli spettacoli teatrali ebbero inizio nella città nel 364 a.C., quando furono chiamati attori etruschi per calmare l'ira degli dei in seguito a un'epidemia.<sup>69</sup> In seguito, i Romani li imitarono, prima con versi rozzi, poi con drammi cantati armoniosamente, definiti *saturae*.<sup>70</sup>

Dalla prima metà del II secolo a. C., il termine ha assunto il significato astratto di miscellanea: da qui l'opera in versi di Ennio in quattro libri, a noi non pervenuta. Ciascuno libro era indicato con il titolo di *Satura* e, nel complesso, *Saturae*. Nel IV secolo d.C., il grammatico Diomede individuò due tipologie di *satura* nella tradizione letteraria latina. Da un lato, essa significava *olim carmen quod ex variis poematibus constabat*:<sup>71</sup> un genere caratterizzato dunque dalla *varietas*, sia metrica che contenutistica, nato con la raccolta di quattro libri di *Saturae* di Ennio e proseguita da Pacuvio e quindi da Varrone che, con le

---

<sup>66</sup> OLD,1694 ; Calonghi 1950, 2460-2461.

<sup>67</sup> Nel dizionario etimologico, *satura* si trova infatti sotto la voce *satur*. In esso è presentata l'etimologia legata al lessico culinario, probabilmente derivata dalla tradizione popolare, a cui si aggiunge una possibile origine etrusca: "*Satura* (...) a designé une macédoine de fruits, légumes, un mets composite (...) et, par dérivation, en littérature, une pièce de genres mélangés (cf. notre mot «farce»), pour s'appliquer spécialement ensuite à la satire d'Horace ou de Juvénal. C'est du moins l'explication des anciens, mais qui a chance d' être une étymologie populaire" (Ernout, Meillet 1994, 596).

<sup>68</sup> Diom. *gramm.* II 294.

<sup>69</sup> Liv. 7, 2.

<sup>70</sup> Liv. 7, 2, 7: *Impletas modis saturas descripto iam ad ticinem cantu motuque congruenti peregrabant*. La natura delle *saturae* sceniche è un tema molto dibattuto tra gli studiosi, dai quali è messa in discussione anche la narrazione di Livio. Non ci si sofferma ulteriormente in questa sede, in quanto è poco probabile che Montale avesse una conoscenza così precisa della questione; per approfondire, si rimanda allo studio di Teja 2002 con relativa bibliografia, tra cui si è consultato: Knoche 1969, 13-21; Coffey 1976, 11-23. Qualche cenno al dibattito è presente anche in Pepe 2015, 29-30.

<sup>71</sup> Diom. *gramm.* I 485.

*Saturae Menippeae*, introdusse l'uso della prosa, secondo il modello di Menippo di Gadara.<sup>72</sup> Il secondo tipo di *satura* consisteva in un *carmen apud Romanos quidem maledicum et ad carpenda hominum vitia archaeae comoediae caractere compositum*:<sup>73</sup> genere letterario nato a Roma grazie al poeta Lucilio e successivamente ripreso da Orazio, Persio e Giovenale. Lucilio introdusse l'esametro come unico verso, eliminando l'originaria varietà metrica, tuttavia mantenne una pluralità tematica che fu ereditata anche dai successori; in particolare, uno dei temi principali è l'attacco verso i vizi della società. Infine, a partire da quest'ultima accezione, nacque anche il significato di critica mordace e di invettiva che più frequentemente attribuiamo in italiano al termine 'satira'.<sup>74</sup>

È probabile che la conoscenza di Montale sulla storia della satira latina dipendesse principalmente dalla lettura delle due *Storie della letteratura latina* di Bignone e Paratore, presenti nella sua libreria e da lui recensiti nel 1953.<sup>75</sup> Il manuale di Bignone non comprende tutta la storia della letteratura latina: pubblicato in tre volumi (di cui il secondo è una riedizione del primo), tratta di alcuni temi specifici, quali l'epica e il teatro di età repubblicana e la letteratura del I a. C. Dalle sue pagine, Montale poteva trarre informazioni relative alle *Saturae* di Ennio, alcuni cenni sull'origine del nome e le differenze rispetto ai poeti satirici successivi.

“Il titolo di quest'opera, *Saturae*, può condurre su falsa via. Non si tratta infatti di un'opera poetica di carattere satirico, come le poesie di tale titolo di Lucilio, di Orazio, di Persio, di Giovenale. Il vero padre della satira latina, nella tradizione romana, è infatti Lucilio, non Ennio. Il titolo delle *Saturae* enniane, che sarebbe derivato, secondo l'etimologia tradizionale, da *satura lanx* (specie di guazzetto di frutta o di legumi) indicava un'opera composta di diverso argomento e metro. Vari di argomento e metro erano infatti i quattro libri delle *Satire* di Ennio.”<sup>76</sup>

Il manuale di Paratore, invece, possiede una struttura cronologica: vi sono paragrafi introduttivi di carattere storico, seguiti da capitoli che trattano di singoli autori latini, presentandone la biografia, le opere, la metrica e lo stile, anche grazie ad alcune citazioni. Per quanto riguarda gli sviluppi del genere satirico, Montale poteva leggere:

“Prima di Lucilio la satira era stata coltivata, come sappiamo, da Ennio e Pacuvio nella forma di componimenti polimetrici di vario argomento; per primo Lucilio le dette il carattere, che a partire da lui rimase stabile, di critica ai vizi altrui. Ma egli non si fermò a questa novità:

---

<sup>72</sup> Varrone fu autore, oltre delle *Saturae Menippeae*, anche di un'opera intitolata *Saturae* e del trattato *De compositione saturarum*.

<sup>73</sup> Diom. *gramm.* I 485.

<sup>74</sup> Faustinelli 2014, 128.

<sup>75</sup> SM 1585-1588.

<sup>76</sup> Bignone 1945, 307.

a grado a grado ridusse la polimetria, abbandonò i trimetri giambici e i settenari trocaici tipici della vecchia *satura* drammatica e poi passati alla *satura* enniana, si esercitò dapprima a dare forma stabile e definitiva al suo mondo col distico elegiaco, e poi abbandonò anche quello per l'esametro dattilico. (...) L'aver messo avanti i libri composti in esametri dimostra che Lucilio o l'ambiente che ne raccolse l'eredità avevano inteso l'importanza nuova che le satire in esametri avevano assunto nella sua produzione (...) e infatti dopo Lucilio la satira in versi, con Orazio, Persio, Giovenale, rimase sempre fedele all'esametro."<sup>77</sup>

Nella biblioteca del poeta genovese era inoltre presente una *Storia della letteratura latina* edita nel 1962 a cura di Ignazio Cazzaniga.<sup>78</sup> Il manuale presenta un'organizzazione simile a Paratore 1953. L'autore dedica poche parole sulle *Satire* di Ennio, in quanto si concentra maggiormente sugli *Annali* e le tragedie; di esse sottolinea il legame con la poesia greca, senza soffermarsi sull'origine del termine.<sup>79</sup> Rispetto a Paratore, Cazzaniga dedica minor spazio a Lucilio; riguardo alle *Satire* espone principalmente il tema invettivo:

“Il suo conoscere il mondo da gran signore gli permette quel tono di infallibile superiorità che anima e sostiene tutta la sua satira: egli è sicuro del suo giudizio, sì da non lasciare all'avversario mezzo di difesa, più pronto a colpirlo di ridicolo che a confutarlo. (...) Non siamo affatto su un piano declamatorio (come sarà per Persio e Giovenale), ma sul piano di una forse sincera convinzione, anche se la diatriba greca acre e cinicheggiante gli forniva temi e modelli. Ma il fatto era che tali invettive non cadevano nell'anonimo e non colpivano teorie o atteggiamenti, ma ferivano persone vive e presenti.”<sup>80</sup>

Montale probabilmente aveva un interesse non solo manualistico per queste opere: tranne Lucilio, i satirici latini compaiono più volte nelle prose del poeta. Persio è citato come un autore particolarmente oscuro,<sup>81</sup> mentre Giovenale è inserito nella prosa *Si parla poco dei poeti*, in *Autodafè*, in un discorso sulla persuasione, nel quale rientra la satira latina: *Non manca la satira, che è l'elemento più persuasivo. (E magari sorgesse un moderno Giovenale)*.<sup>82</sup> Inoltre, Montale era in possesso di opere di satira latina: acquistò le *Satire* sia di Persio che di Giovenale proprio nelle edizioni del 1971, anno di pubblicazione di *Satura* (nella sua biblioteca di Milano v'erano anche gli *Epigrammi* di Marziale, ma è un acquisto successivo, trattandosi dell'edizione del 1979).<sup>83</sup>

---

<sup>77</sup> Paratore 1953, 127-128.

<sup>78</sup> Cfr. Pritoni 1996, 246.

<sup>79</sup> “Per noi forse non di minore interesse sarebbero i libri (quattro?) delle *Saturae*, cioè una raccolta di poesie in metri differenti, di schietta ispirazione alessandrina: resta sempre aperta l'ipotesi che in questa sua produzione di minor pondo, Ennio abbia aperto le prime vie alla tradizione posteriore dei neoterici. Il termine è schiettamente italico (*satura*) ma il contenuto e lo spirito sembrerebbero ellenistici.” Cazzaniga 1962, 135.

<sup>80</sup> Cazzaniga 1962, 205.

<sup>81</sup> SM 314.

<sup>82</sup> AMS 337.

<sup>83</sup> Pritoni 1996.

Il genere satirico non gode soltanto di una tradizione classica. In Italia fu ripreso, a partire dal paradigma oraziano, da Ariosto, che a lungo ne costituì il modello, accanto agli autori latini già citati, Orazio, Persio e Giovenale.<sup>84</sup> Tra Ottocento e Novecento la satira in latino conobbe in Italia una qualche reviviscenza grazie a Pascoli, che presentò due componimenti con il sottotitolo *satura* al *Certamen Hoeufftianum* (e, nel secondo caso, lo vinse): *Catullo calvos, satira* del 1898, e *Fanum Vacunae, satira* del 1911. Il sottotitolo è un'indicazione legata alla varietà contenutistica delle due liriche, e per questo non può essere associata tanto alla perduta satira luciliana quanto piuttosto a quella (ugualmente perduta) attribuibile a Ennio.<sup>85</sup>

Oggi, tuttavia, il significato più comune è legato all'attacco satirico, una delle caratteristiche della satira di tipo luciliano. Nel mondo contemporaneo, ciò che si definisce 'satira' non è più un genere letterario, bensì un modo di polemizzare, che può essere utilizzato in un ampio spettro di forme comunicative non soltanto (e non più prevalentemente) letterarie. Nelle culture europee moderne, la satira può costituire un aspetto presente nella poesia senza designare un genere specifico, perché la poesia di oggi non presenta una nette distinzioni di genere, come accadeva nella letteratura classica: dunque non vi è un metro prestabilito per la satira in versi, come in Lucilio o nei suoi successori, o nella tradizione letteraria italiana almeno fino al Settecento, con l'utilizzo del capitolo ternario o dell'endecasillabo sciolto, considerato il corrispettivo dell'esametro latino.<sup>86</sup>

Nel *GDLI XVII* (1994) 602 s.v. *satura* sono elencati i seguenti tre significati del termine latino *satura* nella letteratura italiana: 1. forma primitiva di teatro latino, alla quale è attribuito un carattere licenzioso; 2. composizione letteraria che presentava numerosi testi e argomenti di stile vario (dunque miscellanea, in quanto, come si era detto in latino, miscuglio, mescolanza); 3. satira, antico componimento ovvero genere satirico. I significati si fanno potenzialmente più fitti prendendo in considerazione anche la forma *satura* come aggettivo femminile singolare: esso fu il modo in cui probabilmente molti lettori intesero il titolo del volume montaliano che trovarono nelle librerie, specialmente se sprovvisti di conoscenze di latino.

---

<sup>84</sup> Alfano 2015, 23.

<sup>85</sup> *Satura* non è usata nel senso classico e oraziano del termine, ma in quello etimologico di *carmen quod ex variis poematibus constabat*, secondo la definizione del grammatico Diomede: dunque, un polimetro (Traina 1977, VII).

<sup>86</sup> De Luca 2015, 251.

È evidente dunque che il titolo scelto da Montale per la sua quarta opera in versi possieda molteplici significati e per questo ci si chiede quale sia il modo corretto di interpretarlo. La maggioranza dei commentatori di Montale intese il titolo con l'accezione di miscellanea: Maria Corti<sup>87</sup> lo indicò come significato da prediligere e Luperini 1986 lo associò alla precedente scelta di intitolare una raccolta poetica *Silvae*:

“Il titolo *Satura* era già apparso nel 1962 per una plaquette che riuniva vecchi testi inediti o rifiutati e due nuovi (*Botta e risposta* e *Ventaglio per S.F.*), a indicare il carattere composito e miscelaneo della raccolta. Questo significato vale certo anche per *Satura* 1971 e serve a sottolineare ora anche il carattere vario e occasionale dei singoli componimenti (e in questo senso il titolo sembra riprendere quello, pure latino, di «*Silvae*»).”<sup>88</sup>

Tuttavia, nell'autointervista sopra citata, Montale aveva indicato la possibilità di comprendere una pluralità di significati.<sup>89</sup> Rebay 1971 provò a spiegare in maniera più approfondita quali fossero i due o tre significati e quale fosse quello escluso dal poeta:

“L'esclusione allude ovviamente al senso primigenio di piatto di frutta offerto alla dea Cerere e ad altre divinità; questo la *Satura* montaliana, così caparbiamente 'laica' e 'terrestre', decisamente rifiuta di essere. Ogni altro senso, invece, è generosamente ammesso: dunque miscuglio, miscellanea, satira, polimetro - «*carmen quod ex variis poematibus constabat*», giusta la definizione del grammatico Diomede.”<sup>90</sup>

Anche Faustinelli 2014, sebbene riconosca la pluralità di significati indicata da Rebay, ritiene che in Montale il senso di miscellanea sia gerarchicamente più rilevante rispetto a tutti gli altri, innanzitutto per la *varietas* presente nell'opera; in secondo luogo, per la vicinanza con il precedente titolo di raccolta *Silvae*, simile sia per significato, sia per la forma. Infine, per la scelta di intitolare il titolo *Satura* e non *Saturae*, come sarebbe stato più consono in accostamento con le *Saturae* di Lucilio:<sup>91</sup>

“Sembra evidente che Montale, scegliendo il titolo *Satura* e non *Saturae*, abbia voluto evitare di dare un titolo generico che lo inserisse nella scia luciliana, e in secondo luogo sottolineare l'assoluta preminenza del significato *miscellanea*.”<sup>92</sup>

---

<sup>87</sup> Riportato in Gezzi 2020, CXVII.

<sup>88</sup> Luperini 1986, 206.

<sup>89</sup> AMS 1501.

<sup>90</sup> Rebay 1971, 340.

<sup>91</sup> Faustinelli sottolinea l'incertezza relativa sia al titolo dell'opera di Lucilio, sia di quella di Ennio. Relativamente a quest'ultimo, scrive: “Pur nell'assenza di dati sicuri, la critica sembra orientata verso l'ipotesi che Ennio abbia dato a ciascuno dei suoi libri il titolo di *Satura* (come nome collettivo: raccolta poetica miscellanea; *Saturae* sarebbe dunque stato il titolo dei quattro libri complessivamente intesi).” (Faustinelli 2014, 133). L'autore si collega all'ipotesi che si legge in Coffey 1976, 16-17. Si osserva tuttavia che, anche se fosse giusta quest'ipotesi, è poco probabile che Montale volesse avvicinarsi a Ennio attraverso il titolo *Satura*, dato che, nei manuali da lui posseduti sopra citati, l'opera enniana è sempre nominata *Saturae*. Faustinelli si riferisce infatti non tanto alla volontà di Montale di accostarsi a Ennio, quanto a quella di discostarsi dal titolo rematico generico nato a partire da Lucilio.

<sup>92</sup> Faustinelli 2014, 135.

Faustinelli, in ogni caso, non esclude la possibilità di attribuire alla *Satura* di Montale anche un legame con la *satura* di stampo luciliano. Di essa, lo stesso Montale parlò nelle prose in relazione a una maggior inclusività di linguaggio:

Fino a una ventina d'anni or sono la poesia si distingueva dalla prosa per l'impiego di un linguaggio "poetico" (...), per l'uso di strutture metriche visibili ad occhio nudo (...) ed anche per l'esclusione di contenuti che si ritenevano più adatti al trattamento prosastico. (...) I moderni poeti "inclusivi" non hanno fatto altro che trasportare nell'ambito del verso o del quasi verso tutto il carrozzone dei contenuti che da qualche secolo n'erano stati esclusi. Il primo poeta inclusivo fu Dante, se non si vuol tener conto della satira romana.<sup>93</sup>

Per inclusività si intende, prima di tutto, la possibilità di inserire in poesia elementi non tradizionalmente considerati poetici, sia dal punto di vista lessicale che contenutistico. Il lessico diviene più ampio e il quotidiano entra a far parte del repertorio poetico, che si avvicina quindi maggiormente alla prosa. *Satura* vuol dire riempimento, ovvero apertura alla molteplicità, miscuglio: nella satira è presente anche il quotidiano, oltre alle caratteristiche già presenti nella poesia del sublime, di cui le prime tre raccolte montaliane erano state modello. Si è visto che la varietà è uno degli aspetti presenti sia nelle satire di Ennio, sia in Lucilio<sup>94</sup> e nei suoi successori, non solo con una miscellanea nei contenuti, ma anche un polimorfismo nella maniera di scrivere.

Riguardo ai possibili legami con la *satura* di stampo luciliano si è occupato in particolare Confalonieri 2012, che ha tentato di analizzare quali altri aspetti di essa, oltre alla *varietas*, siano riconoscibili nella quarta raccolta montaliana, tentando di mettere a confronto aspetti stilistici tra il poeta genovese e i classici.

Prima di tutto, nella satira vi era presenza esplicita di episodi della vita dell'autore, divenendo così una poesia che fa entrare pienamente il quotidiano e non cela la vita ordinaria. Come Orazio scrive del suo predecessore Lucilio, *Ille velut fidis arcana sodalibus olim / credebat libris*,<sup>95</sup> così anche il Montale di *Satura* narra apertamente vicende della propria vita e in questo differisce dal Montale del 1939, che scriveva versi tacendo le "occasioni" che li avevano generati.<sup>96</sup> Come si è detto, il titolo originario dell'opera era *Rete a strascico*,

---

<sup>93</sup> SM 1275.

<sup>94</sup> Celebre è la rivendicazione di Quintiliano dell'origine latina del genere satirico, proprio grazie all'invenzione che ne fece Lucilio: *Satura, quidem tota nostra est...* (inst. X 1, 93).

<sup>95</sup> Hor. sat. II 1, 30-31.

<sup>96</sup> Nelle note all'edizione delle *Occasioni* del 1939, Montale si era mostrato consapevole che alcuni versi sarebbero stati oscuri al lettore, perché riguardanti la sua vita privata: "Ho procurato di chiarire alcuni rari luoghi nei quali una eccessiva confidenza nella mia materia può avermi indotto a minore perspicuità" (OV 894).



immagine che rappresenta la volontà di raccogliere tutto, anche ciò che c'è di più basso. La presenza di temi e di un lessico quotidiani costituisce un altro degli aspetti che caratterizzano la *satira* latina: e infatti Orazio invocò la *Musa pedestris*<sup>97</sup> per ricevere l'ispirazione necessaria alla scrittura delle sue *Satire*, creando una poesia in grado di volare basso, di strisciare per terra. Come ha notato Confalonieri, la stessa cosa avviene nella lirica metapoetica *Incespicare* di *Satura*, poiché il poeta non aspira ad arrivare all'assoluto, quanto piuttosto a pronunciare verità parziali, perché appartenenti al mondo contingente:<sup>98</sup>

*Incespicare, incepparsi  
è necessario  
per destare la lingua  
dal suo torpore.*<sup>99</sup>

Alla bassezza si collega anche la presenza di un lessico caratterizzante lo stile comico, quotidiano, in particolare quello culinario e quello escrementizio. Alcuni commentatori di *Satura*, notando la presenza del tema gastronomico, richiamarono il significato, precedentemente rifiutato da Rebay (e probabilmente dallo stesso Montale) di *satira lanx*.<sup>100</sup> In ogni caso, la tematica gastronomica se non altro è presente come parte del repertorio basso-comico che è alla base del genere satirico latino ed è preponderante all'interno del vocabolario di *Satura*, spesso con un intento fortemente comico.<sup>101</sup>

Secondo Curi 1998, la scelta del titolo sottolinea la volontà di inserire l'opera in un genere considerato basso in quanto stile retorico: la poesia si apre al comico, contrapponendosi al sublime, che lo stesso autore individua nelle due raccolte montaliane precedenti. Curi indica gli elementi di vicinanza tra *Satura* e lo stile comico: innanzitutto, la mancanza del mito rispetto alle raccolte precedenti;<sup>102</sup> l'uso del linguaggio tipico della satira

---

<sup>97</sup> Hor. *sat.* II 6, 16-17.

<sup>98</sup> Confalonieri 2012, 36.

<sup>99</sup> Castellana 2009, 186.

<sup>100</sup> “Vuole alludere forse alle offerte di un piatto ricolmo di cibi svariati (la *lanx satira* dei latini), in coerenza con la tematica culinaria e gastronomica presente nel libro e con l'abbassamento che esso comporta di un fare poetico ormai destituito di sacralità” (Luperini 1986, 206-207). “Male e bene sussistono allora in *Satura* come ingredienti oggettivi di quella che appunto, è una «satira», un pranzo o meglio un piatto composito; il titolo stesso ci rinvia così all'area culinaria, metaforica e non metaforica, di cui il volume ridonda” (Ramat 1986, 151).

<sup>101</sup> *Déconfiture non vuol dire che la crème caramel / uscita dallo stampo non stia in piedi / Vuol dire altro disastro; ma per noi sconsciati / e non mai confettati può bastare* (OV 314). Il lessico culinario è presente nelle liriche di *Satura* spesso come parte del linguaggio basso e quotidiano; tuttavia, ciò non esclude la possibilità di trattare temi alti. Infatti è presente una metafora della condizione esistenziale dell'uomo a partire da un gioco di parole costruito sull'etimologia di *confettati*, dal participio passato del verbo latino *conficio*, ovvero “consumare, sminuzzare”. Cfr. Confalonieri 2012, 48.

<sup>102</sup> Curi 1998, 565.

latina (il *sermo humilis*), accompagnato dalla presenza, oltre che di un lessico più vario, di frequenti versi ipermetri, più vicini alla prosa.<sup>103</sup> Lo studioso sottolinea che, diversamente da ciò che accade per gli antichi, in Montale la mescolanza degli stili permette che il quotidiano sia “da lui trattato al tempo stesso comicamente e problematicamente.”<sup>104</sup> Il più recente contributo a riguardo è Santagata 2022. Secondo la studiosa, *Satura* sarebbe il primo tentativo, da parte del poeta, di “rovesciamento” della poesia verso lo stile comico. Tuttavia, l’elemento comico e quello sublime ancora convivono e non sempre è possibile definire il confine tra l’uno e l’altro. Santagata individua l’oscillazione sia su un piano tematico, sia linguistico e metrico-stilistico. Per sintetizzare questi concetti viene impiegata una citazione montaliana, *Col rovescio del binocolo*:<sup>105</sup> l’immagine dello strumento ottico utilizzato al contrario raffigura il cambiamento di registro.<sup>106</sup>

Altro aspetto ‘satirico’ presente nella *Satura* di Montale è la parodia. Alcuni componimenti, anziché essere propriamente comico-satirici, presentano uno stampo parodico, come la lirica *Piove*, che riecheggia parodicamente *La pioggia nel pineto*, aggiungendo alla parodia l’intento di criticare un mondo che non permette più al poeta il ruolo di vate.<sup>107</sup>

In un commento alla monografia di Confalonieri, De Vecchi ha sottolineato la grande distanza della condizione esistenziale del poeta genovese rispetto ai classici: nel primo caso, un mondo che porta a svalutare il potere della parola, al contrario di Orazio, che riponeva fiducia nella poesia.<sup>108</sup>

Infine, tra le pagine di *Satura* compare il carattere invettivo della *satura* romana. Il poeta ha un atteggiamento disilluso nei confronti del mondo, e scrive *Satura* per dimostrare la propria *indignatio* perché, come recita un famoso verso di Giovenale, *difficile est saturam non scribere*.<sup>109</sup>

Il carattere invettivo, come si è detto, è tipico non solo del genere della satira antica, ma anche della maniera satirica dei moderni. Non si tratta precisamente di un genere letterario,

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, 566-569.

<sup>104</sup> *Ibid.*, 570; In generale, l’introduzione del quotidiano come tema serio in letteratura è avvenuta attraverso un lungo processo terminato nel Novecento: ne discute approfonditamente Mazzoni 2011.

<sup>105</sup> Così si intitolava uno degli indici provvisori della *Bufera*.

<sup>106</sup> Santagata 2022, 12-19.

<sup>107</sup> Cfr. De Luca 2015, 265. Anche Luperini indicava “un’intenzione di rimarcare il momento satirico, ironico-parodico, nel senso stretto del termine” (Luperini 1986, 206).

<sup>108</sup> De Vecchi 2014, 150.

<sup>109</sup> *Iuv.* I, 30.

ma in generale un modo di esprimere la propria disapprovazione nei confronti della società contemporanea. In ambito poetico, come si è detto, alla satira moderna non corrisponde una specifica forma metrica, poiché la poesia del Novecento non è più strutturata per generi come nella tradizione letteraria precedente, bensì è percepita tutta come un unico genere. Questo aspetto rispecchia l'impossibilità, sorta con l'industrializzazione, della presenza di un poeta-vate e dunque la relegazione dello stesso a una posizione marginale e l'impossibilità di una poesia ancora sublime. Secondo De Luca 2015, Montale è un esempio di questo modo satirico nel Novecento, insieme a Palazzeschi; da *Satura* in poi, per Montale la via satirica risulta l'unica possibile, in un secolo in cui il ruolo del poeta ha perso la sua rilevanza.<sup>110</sup> Anche quest'accezione può essere considerata secondaria rispetto a quella di 'miscellanea', fin dalla scelta effettiva di intitolare la raccolta non *Satira*<sup>111</sup>, ma proprio *Satura*, lasciandone dunque aperte tutte le ambiguità. La preferenza della lingua latina infatti sembrerebbe quasi paradossale, considerando che si colloca proprio nel momento della svolta prosastica e anti-classicista della poesia montaliana: nonostante ciò, si tratta di un titolo imprescindibile dalla sua storia letteraria latina e, per questo, solo un lettore che possedesse almeno una formazione classica basilare poteva comprenderne la complessità.

Gli studiosi hanno indicato ancora altri possibili significati. Sotto la voce già citata nel *GDLI*, viene messa in rilievo la disillusione del poeta nei confronti non solo della società, ma della vita stessa, con la definizione "Titolo di una raccolta di poesie di Eugenio Montale dominata da un'ironia amara e da una visione tragicamente negativa della vita a cui non può sopperire nemmeno la consolazione del sentimento."<sup>112</sup>

In tutte queste accezioni vi è un legame indissolubile con la *saturitas*, con ciò che è ricco, colmo, saziato. Secondo Zanzotto, il termine può indicare la saturazione esistenziale dell'autore: "Il nome di «Satura», pur restando *flatus vocis*, peserà con la più congestionata polisemia su ogni cellula semica del libro; ma resterà anche nome della saturazione, del non-poterne-più che l'esorcisma «comico» non cancella".<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> De Luca 2015, 262-267. L'autore ritiene la stessa *Opera in versi* montaliana la rappresentazione del "processo di esaurimento del lirismo tragico novecentesco", poiché dalla poesia alta del primo Montale si passa gradualmente a componimenti sempre più prosastici e a raccolte di stampo diaristico (De Luca 2015, 254).

<sup>111</sup> Il vocabolo *Satira* esiste sia in italiano che in latino, come variante a *Satura*: sarebbe stato più probabile che il lettore lo percepisse come termine in lingua italiana e lo intendesse nel suo significato moderno.

<sup>112</sup> *GDLI XVII* (1994) 602, s.v. *satura*.

<sup>113</sup> Zanzotto 2001, 37.

Faustinelli ha ipotizzato un ulteriore significato metapoetico: “satura” sarebbe una raccolta tanto piena di componimenti da essere pronta per la pubblicazione;<sup>114</sup> questa interpretazione del titolo sarebbe giustificata dalla dichiarazione di Montale (nell’autointervista del 1971) di aver impiegato quindici anni ad accumulare abbastanza poesie da poterne fare un libro.<sup>115</sup>

*Xenia* è il titolo delle prime due sezioni di *Satura*. Si tratta del plurale del vocabolo latino di derivazione greca *xenion*, ovvero “dono ospitale”. Si tratta, come si è visto nei due casi precedenti, di un altro titolo già presente nella letteratura latina: il XIII libro di epigrammi di Marziale, una raccolta pubblicata nell’84 d.C., formata da 124 (oltre ai tre introduttivi) brevi componimenti di accompagnamento a doni da scambiarsi durante le festività dei Saturnali. Fu pubblicato subito prima degli *Apophoreta*, che raccoglie gli epigrammi di accompagnamento a quel tipo di doni che i convitati si portavano via dai banchetti con un’ estrazione a sorte.<sup>116</sup>

Il titolo montaliano ha una doppia funzione: da un lato rematica, in quanto gli *Xenia* di Marziale sono di genere epigrammatico; dall’altro tematica, dal momento che si tratta idealmente di piccoli doni poetici che il poeta offre alla moglie Drusilla Tanzi, detta Mosca, morta nell’ottobre 1963 a Milano.<sup>117</sup> I brevi componimenti narrano l’assenza della donna ora attraverso brevi episodi ironici (ad esempio lo *xenion* II, 8), ora attraverso ricordi della vita quotidiana un tempo condivisi con la moglie ormai assente, con un’ insistenza sulla presenza degli oggetti rimasti, un tempo da lei posseduti. Pur non trattandosi di un voluto riecheggiamento dell’opera di Marziale, il *focus* sulle cose ricorda al lettore gli *Epigrammi* del poeta latino, dove pure ha un peso rilevante, non solo nei libri di *Xenia* e *Apophoreta*, in cui ogni componimento prende avvio proprio a partire da un oggetto, ma, come mostra Salemme 1993, anche in tutta la sua produzione poetica.<sup>118</sup> Similmente, il tema del dono,

---

<sup>114</sup> Faustinelli 2014, 131.

<sup>115</sup> SM 1501.

<sup>116</sup> Salemme 1993, 100.

<sup>117</sup> Questa definizione di *Xenia* appare in Castellana 2009: “*Xenia*, secondo l’etimo grecizzante, sono nel libro del poeta latino ‘i doni da inviare all’ospite’, e il riuso del titolo da parte di Montale va inteso sia come indicazione rematica (è il genere epigrammatico a dominare negli *Xenia* montaliani) sia come anticipazione tematica, se Mosca può essere considerata l’ospite della propria vita al quale, ora, si inviano i doni poetici” (Castellana 2009, 23).

<sup>118</sup> Salemme 1993, 103-104.

che dà il titolo agli *Xenia* montaliani, è un *Leitmotiv* all'interno dell'intera opera in versi del poeta genovese.<sup>119</sup>

In Montale, la suddivisione in *Xenia I* e *Xenia II* comporta una struttura organica: entrambe sono formate da quattordici componimenti. Originariamente, la raccolta era maggiormente diaristica; attraverso la successiva aggiunta di brevi componimenti epigrammatici e di elementi paralleli tra le sezioni, il poeta fornì un'organizzazione maggiore, con un'attenzione progettuale che resterà fino a *Satura I*, altra sezione composta da 14 poesie.<sup>120</sup>

Come si è detto anche per *Satura*, probabilmente il lettore digiuno di letteratura latina, aprendo una copia della raccolta, può aver travisato il significato del titolo *Xenia*, scambiandolo ad esempio per il nome proprio femminile Xenia, non raro in quegli anni e sicuramente noto a Montale, se non altro, per via dell'omonimo personaggio del *Boris Godunov* di Musorgskij, alla cui esecuzione il poeta assistette alla Scala nel 1956 e che recensì come critico musicale.<sup>121</sup>

Altro titolo latino presente nella raccolta è *Ex voto*, una poesia di sei strofe che compare nella sezione *Satura II*. Si tratta di una locuzione (propriamente, per esteso, *ex voto suscepto*) che indica un dono offerto alla divinità come ringraziamento per aver assecondato una preghiera. Si tratta di una prassi cristiana verso i santi e la Madonna, ma risalente alla religione pagana, in cui venivano dedicate opere statuarie o altri doni agli dei in segno di gratitudine per aver esaudito una preghiera. Il titolo della lirica richiama la precedente sezione *Xenia*, in quanto vi si trova nuovamente il tema del dono.<sup>122</sup>

La poesia ha un destinatario che, secondo i commentatori, è impossibile identificare con certezza; potrebbe trattarsi di Clizia, di un'altra 'musa' ispiratrice o addirittura della poesia stessa.<sup>123</sup> Il tema centrale è la presenza-assenza della donna: il poeta la cerca nel vuoto, sottolineando la contraddizione per cui proprio grazie all'inesistenza di entrambi, le due anime sono affini. Il legame tra la lirica e il titolo *Ex voto* risiede probabilmente nella disperazione del poeta che scopre l'assenza di senso della propria vita. La locuzione è infatti

---

<sup>119</sup> Malicka 2017, 13-18.

<sup>120</sup> Castellana 2009, 23-24.

<sup>121</sup> SM 577-581.

<sup>122</sup> *Ibid.*, 230.

<sup>123</sup> Secondo Castellana 2009, il *tu* è volutamente generico, anche in virtù delle parole del poeta in un'intervista in cui gli venne chiesto a chi si riferisse la lirica: "Non posso dare un nome. È una figurazione, una fantasia" (Castellana 2009, 229).

già presente con lo stesso significato in *Clizia a Foggia*, una delle prose raccolte nel 1956 in *Farfalla di Dinard*. Nel racconto compare una metafora volta a spiegare il sentimento di frustrazione della protagonista nell'impossibilità di raggiungere un treno che ormai sta partendo: Clizia è disperata come il fedele che si reca in chiesa per chiedere una grazia ai santi.<sup>124</sup> Nella lirica *Ex voto*, tuttavia, le divinità a cui ci si riferisce non sono quelle cristiane, bensì quelle pagane, che emergono nella quinta e nella sesta strofa: il poeta non può invocarle, poiché si tratta dei *numi*<sup>125</sup> e dei *lari*<sup>126</sup> della casa della donna.

#### 2.4 I titoli in latino nel *Diario del '71 e del '72: In hoc signo, Locuta Lutetia*

*In hoc signo* è il titolo di una delle liriche finali del *Diario del '72*, raccolta poetica pubblicata da Mondadori insieme al *Diario del '71* nell'aprile del 1973. Si tratta della prima raccolta montaliana priva di una chiara struttura interna, come denota il titolo.<sup>127</sup> Dopo l'esperienza di *Satura*, in cui la poesia si fa maggiormente prosastica, con il *Diario del '71 e del '72* si apre la stagione definitivamente diaristica del poeta, in cui la poesia si avvicina sempre di più al linguaggio prosastico.<sup>128</sup>

Il titolo *In hoc signo...*, secondo il racconto di Eusebio di Cesarea, è un'allusione alla visione che Costantino avrebbe avuto prima di affrontare Massenzio nella battaglia di Ponte Milvio (312 d.C.). In sogno gli apparve una croce, con scritto *In hoc signo vinces*; egli volle dunque che il simbolo fosse posto sugli scudi dell'esercito che combatteva e, dopo la vittoria, prese la parte dei cristiani.<sup>129</sup> La ripresa da parte di Montale assume un intento comico-satirico perché accostata al contenuto del componimento, che è di tipo epigrammatico, ai limiti del grottesco: il poeta vi narra di un'agenzia di pompe funebri dal nome *L'avvenire*.<sup>130</sup>

---

<sup>124</sup> “Guardò in alto col gesto distintivo, rassegnato e disperato insieme, con cui negli ex voto delle chiese di campagna coloro che sono in bilico sull'estremo pericolo cercano in cielo qualcuno che li aiuti” (FD 82). Nella stessa prosa, Clizia è paragonata alla “divina Saffo” (FD 86).

<sup>125</sup> OV 377, v. 22.

<sup>126</sup> *Ibid.*, v. 31.

<sup>127</sup> Montale, in un'intervista già riportata del 1971, anno di pubblicazione di *Satura*, aveva affermato di impiegare 15 anni a comporre una raccolta: “Lei ha notato che ogni tredici-quattordici anni esce un mio libro di poesie. Non si tratta di intervalli programmati. Io pubblico quando si è prodotta in me una certa accumulazione” (AMS 1501). Al contrario di tale aspettativa, proprio dal 1971 la produzione poetica di Montale diviene più fitta e di tipo diaristico, anche se, come spiega Gezzi 2020, CXVII, vi sono state sicuramente delle manipolazioni, che implicano la volontà dell'autore di limare le tortuosità tipiche di un diario..

<sup>128</sup> Luperini 1986, 213 sostiene la necessità di “distinguere un *quarto* Montale (quello di *Satura*) da un *quinto* (quello dei «diari» e di *Altri versi*)”.

<sup>129</sup> La narrazione si trova nella *Vita di Costantino* di Eusebio di Cesarea (1, 27, 31), oltre che nella *Storia ecclesiastica* (9, 9) e nel *De mortibus persecutorum* (44) di Lattanzio. Tosi 1991, 564-565, 1258.

<sup>130</sup> L'intento comico della lirica è sottolineato dalla sua brevità: si tratta di un'unica strofa di quattro versi, tutti endecasillabi, anche se il primo è ipermetro e il terzo ipometro.

*A Roma un'agenzia di pompe funebri  
si chiama L'AVVENIRE. E poi si dice  
che l'umor nero è morto con Jean Paul,  
Gionata Swift e Achille Campanile.*<sup>131</sup>

La citazione era già comparsa due volte nelle prose di Montale come inciso per esprimere disapprovazione rispetto ai comportamenti di taluni personaggi. In primo luogo, in una lettera a Irma Brandeis del 1936,<sup>132</sup> nella quale narra di una donna che, pur non essendo italiana, si appuntava sugli abiti l'immagine di Mussolini. Secondariamente, l'espressione compare nel *Racconto d'uno sconosciuto*, del 1946, successivamente collocato all'inizio di *Farfalla di Dinard*; in questo caso l'ironia è più velata: l'espressione esprime il sollievo per la soluzione di una discordia tra il narratore e il padre, grazie a una loro bizzarra abitudine.<sup>133</sup>

Nella poesia la citazione è ellittica, priva del verbo *vinces*, come avviene anche nelle altre due occorrenze all'espressione (esso potrebbe essere sottinteso grazie ai punti di sospensione, presenti anche nella lettera a Clizia, se non sono posti a indicare ironicamente la rassegnazione del poeta di fronte a questo tipo di comunicazione), ma come ha notato Gezzi, la parola assente sembra echeggiare nelle assonanze disseminate all'interno del componimento, con un'insistenza sulle vocali *i* ed *e*: *avvenire-dice-Achille-Campanile*.<sup>134</sup>

*Locuta Lutetia* è il titolo di una delle ultime liriche del *Quaderno di quattro anni*. Pubblicato nel 1977, è la sesta e ultima raccolta poetica pubblicata in vita; l'opera è ancora una volta di tipo diaristico, come la raccolta precedente.

Il componimento, formato da due brevi strofe, riporta le parole di una donna seduta in un bistrot di Parigi, che pensa che la colpa del mondo in decadenza non sia soltanto degli uomini. La città di Parigi rappresenta il centro della moda filosofica dell'epoca e il suo nome compare due volte, pur in lingue diverse: al quinto verso (*al Café de Paris*)<sup>135</sup> e nel titolo

---

<sup>131</sup> OV 504.

<sup>132</sup> “Miss Merman è una scema che porta il cardinale appuntato sul petto (in hoc signo...), nonostante la sua cittadinanza svizzera”. Per “cardinale” si intende Mussolini. Montale spiega così a Irma il motivo della sua volontà di emarginazione dalle donne che gli stanno intorno (Montale 2006, 201).

<sup>133</sup> Il narratore racconta che la presenza dell'arciprete Buganza tra i vincitori delle soluzioni nella *Settimana enigmistica* è un'inusuale causa di riappacificazione con il padre. “Il mattino dopo, Buganza, vincitore di una vita del beato Labre, venne a suggellare - in hoc signo! - la riconciliazione” (FD 6).

<sup>134</sup> Gezzi 2020, 404.

<sup>135</sup> Secondo Bertoni e Gallerani, il *Café de Paris* menzionato nella lirica potrebbe corrispondere a un locale parigino situato nei pressi dell'Opéra Garnier (Bertoni, Gallerani 2015, 317).

(*Lutetia* è l'antico nome celtico di Parigi, la romana *Lutetia Parisiorum*). Nel distico finale, la banale scena raccontata si conclude con la menzione del Genio, già emerso in *Satura* in riferimento alla filosofia.<sup>136</sup>

*Locuta (est)* significa “ha parlato”, sicché l'espressione *Locuta Lutetia* pone ironicamente l'accento sull'importanza dell'opinione parigina; essa era già comparsa con il medesimo significato in una prosa del 1946, *Esiste il decadentismo in Italia*, con riferimento alla rilevanza che aveva in Italia la stima di cui Modigliani godeva nella capitale francese.<sup>137</sup> Il sintagma riprende una sentenza utilizzata per la rinuncia a opporsi rispetto a un potere superiore: *Roma locuta causa finita*. L'espressione non si trova nelle opere di letteratura latina, ma è forse tratta da una frase di Sant'Agostino, *Causa finita est*, per dichiarare concluse le decisioni di Roma su Pelagio.<sup>138</sup> Montale sostituisce la città, creando un sintagma caratterizzato da un gioco di assonanze con insistenza sulla laterale e sulla dentale; quest'aspetto, insieme all'uso della lingua latina e all'allusione al celebre motto, conferisce alla locuzione una veste fintamente solenne, in voluto contrasto con l'episodio narrato.<sup>139</sup>

## 2.5 Dal *Diario Postumo: Ex abrupto, Honoris causa*

Si inserisce in quest'analisi anche il latino presente tra i titoli del *Diario Postumo*, edito nel 1996, quindici anni dopo la morte del poeta genovese. Secondo quanto detto da Annalisa Cima, la poetessa a cui l'opera è dedicata, nonché curatrice dell'edizione, Montale volle pubblicare una raccolta post mortem<sup>140</sup> con 66 liriche composte tra il 1969 e il 1979: le divise in 11 buste e chiese che fossero aperte una all'anno, a partire dal quinto anno dalla propria morte. Alla pubblicazione dell'opera, il pubblico rimase meravigliato da un simile progetto; tuttavia, negli anni, alcuni studiosi hanno messo in discussione l'autenticità dell'opera. I principali interventi a riguardo sono a opera di Federico Condello, autore di una monografia in cui si analizza la questione con metodo filologico;<sup>141</sup> tra gli altri studiosi contrari all'attribuzione montaliana, vi sono Isella, Mengaldo e Casadei. Nel 2014 si svolse a

---

<sup>136</sup> OV 396.

<sup>137</sup> “Nel campo della pittura il decadente Modigliani è stato accolto da noi, e con molto sospetto, solo dopo la infatuazione parigina per questo artista. *Locuta Lutetia* molti pregiudizi sono caduti”. OV 676.

<sup>138</sup> Aug. *serm.* 131,10.

<sup>139</sup> Fiorito 2017.

<sup>140</sup> Montale già nel 1969 aveva considerato la possibilità di pubblicare una raccolta post mortem. Scrisse infatti a Dante Isella, relativamente a *Satura*: “Non so se mi convenga pubblicarlo. Mi hanno scavato una nicchia, ormai sono etichettato. Non so proprio se mi convenga. Lo vorrei pubblicare “postumo”. Solo... solo che non potrei correggere gli errori: del dattiloscritto, delle bozze, etc.” (Isella 1990, 20).

<sup>141</sup> Condello 2014.



Bologna un convegno che ne sosteneva la falsità. Alcuni commentatori di Montale tuttavia difendono ancora l'autenticità del *Diario*: tra essi vi sono Corti, Marchese, Savoca e Bettarini, la studiosa che curò l'*Opera in versi* del 1980 e l'apparato critico del *Diario postumo*. Oggi l'attribuzione è dubbia;<sup>142</sup> è probabile che si tratti di un insieme di liriche in parte montaliane, in parte composte da Cima stessa.<sup>143</sup> Nonostante ciò, in questa sede si dedica un breve spazio alla raccolta poiché, anche se si considerasse l'opera un falso, la comparsa del latino in due titoli (*Ex abrupto* e *Honoris causa*) suggerirebbe comunque la percezione, da parte di chi raccolse le poesie nel *Diario postumo*, della presenza di questa lingua nel lessico montaliano.

*Ex abrupto* è la sesta lirica della raccolta; il tema è la grande distanza di età che separa Montale e la poetessa a cui è dedicata la raccolta. Secondo l'io lirico, per annullarla è sufficiente la consapevolezza che essi vivono la stessa situazione, anche se in anni diversi: sono affini perché entrambi sono poeti e in grado di ispirare poesia; la loro amicizia è consolidata dalla possibilità di condividere i propri versi con l'altro. Per evidenziare queste apparenti contraddizioni, il poeta utilizza la locuzione latina *ex abrupto*, posta a indicare qualcosa che avviene all'improvviso, in questo caso, la sorprendente inversione dei ruoli rispetto a ciò che tradizionalmente ci si aspetterebbe: Montale è la musa ispiratrice, Annalisa la poetessa.<sup>144</sup> La locuzione era già comparsa in *Sulla spiaggia*, una prosa del 1946 successivamente contenuta in *Farfalla di Dinard*, in relazione al subitaneo riavvicinamento tra il protagonista e una donna. I personaggi del racconto sono un uomo, che ne è anche il narratore, e una ragazza; quest'ultima inizialmente è l'unica a ricordarsi dell'altro, dopo molti anni di lontananza. Solo quando al narratore arriva un pacco da parte di lei, il fatto riporta *ex abrupto* la ragazza alla sua memoria.<sup>145</sup>

*Honoris causa* è un breve componimento del 1970 contenuto in *Diario postumo*, in cui l'autore difende la propria posizione di poeta privo di una formazione accademica. L'espressione latina si riferisce alla pratica della laurea conferita a titolo onorifico per essersi

---

<sup>142</sup> Le argomentazioni di Condello sono di vario genere. Da un lato, vi è la non verosimiglianza della storia delle 11 buste, l'impossibilità di visionare tali documenti e la non corrispondente grafia delle riproduzioni fornite da Cima; dall'altro, le differenze di stile e di capacità di scrittura, oltre alla presenza di autocitazione (assente nelle opere montaliane sicuramente autentiche) e la mancanza di autoironia. L'analisi di Condello è disponibile online: [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/attribuzione/Condello.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/attribuzione/Condello.html).

<sup>143</sup> Per una panoramica sui componimenti non attribuiti a Montale, si veda Casadei, Ribechini 2015, 47-48.

<sup>144</sup> *E / ciò che viene a galla ex abrupto / è ch'io sono la musa e tu il cantore* (Montale 1996, 8, vv. 12-14).

<sup>145</sup> "Ma che dire del fatto che pullula *ex abrupto* dalla nostra inerte materia grigia, che pensare del fenomeno di una scomparsa totale che ad un tratto si rivela presenza?" FD 170.

distinti particolarmente in una disciplina: a Montale era stata conferita due volte la laurea in Lettere, nel 1961 da parte dell'Università di Milano e nel 1967 dall'Ateneo di Cambridge; successivamente, nel 1974, la ebbe anche a Roma e a Basilea.<sup>146</sup> Nel componimento il poeta rivendica la propria cultura e la propria arte, difendendosi dalle accuse di coloro che ritengono che soltanto chi ha frequentato l'università possa scrivere versi.<sup>147</sup> Essi sono definiti *mini-professori* e sembrano rispecchiare i filologi che il poeta aveva accusato, in una prosa del 1953, di scoraggiare chi fosse interessato a studiare la letteratura classica.<sup>148</sup>

La scelta della lingua latina risponde primariamente al bisogno di servirsi di una locuzione tecnica; tuttavia la stessa espressione ricompare alla fine della lirica in italiano: *laurea / a titolo d'onore*.<sup>149</sup> Il latino del titolo potrebbe rappresentare la lingua accademica, in un contesto in cui si vogliono rivendicare le proprie capacità letterarie. Si sottolinea che questo componimento è stato attribuito ad Annalisa Cima.<sup>150</sup> La poetessa compose sulla fama del poeta una lirica dal titolo latino *O quam cito transit gloria mundi*<sup>151</sup>, risalente al 1975, anno in cui Montale vinse il premio Nobel.

## 2.6 Titoli in italiano che denotano generi classici

Nell'opera in versi di Montale, non è raro l'uso di titoli che rimandano a forme poetiche, da *Stanze* a *Vecchi versi*. Vi sono inoltre componimenti portano un titolo rematico italiano, utilizzato per generi letterari che sono nati in contesto classico e successivamente hanno conosciuto una storia all'interno della tradizione poetica italiana: *Epigramma*, *Egloga*, *Elegia*. Si tenterà dunque di comprendere se tali titoli all'interno della produzione poetica montaliana costituiscano una ripresa dotta delle denominazioni di origine classica, oppure se i generi di riferimento rimangano tutti interni alla tradizione letteraria italiana.

In *Ossi di seppia* vi sono due titoli che denotano componimenti classici. Il primo è *Epigramma*, all'interno della sezione per Camillo Sbarbaro, amico di Montale, nonché grande poeta del Novecento e classicista.<sup>152</sup> Secondo il GDLI, il termine *epigramma*

---

<sup>146</sup> De Rogatis 2011, XXIX.

<sup>147</sup> Montale 1996, 30, vv. 1-3.

<sup>148</sup> Si tratta del già citato *Lecture. Classici latini* (SM 1585-1588), in cui aveva criticato l'"arido filologismo" e la "disinvoltura che appena cessa di illudere si mostra fondata sull'improvvisazione" (*ibid.* 1585-1587).

<sup>149</sup> Montale 1996, 30, v. 8-9.

<sup>150</sup> Casadei, Ribechini 2015, 47.

<sup>151</sup> La lirica fu pubblicata successivamente nel 1989 nella raccolta *Aegri somnia* (Marchese 1996, XXI).

<sup>152</sup> Alla sua morte, nel 1967 Montale gli dedicò la prosa *Ricordo di Sbarbaro* (in SM 2866-2868), dove lo dipinse come "uomo coltissimo, traduttore formidabile, eccellente grecista" (SM 2867).

possiede in italiano principalmente due accezioni. In primo luogo, “iscrizione poetica encomiastica o dedicatoria o più spesso funeraria”, “più comunemente: componimento poetico, di vario carattere e contenuto (amoroso, encomiastico, funebre, letterario, comico, elegiaco, idillico, morale, politico, polemico, ecc.), caratterizzato dall’estrema brevità e icasticità.”; in secondo luogo, “componimento poetico d’intonazione satirica più o meno aspra e mordace”, o, per estensione, “discorso, frase, aforisma che esprime un concetto arguto e peregrino, un motto pungente, anche un giudizio sarcasticamente ingiurioso.”<sup>153</sup> L’epigramma era infatti un genere di componimento nato in Grecia come iscrizione e aveva conosciuto fortuna successivamente nella Roma antica.<sup>154</sup>

Si è già discusso, nel caso di *Silvae*, della possibilità che Montale conoscesse il genere dell’epigramma classico; in questo caso, la lirica presenta una serie di caratteristiche che riecheggiano significativamente questo tipo di componimento. Si tratta di una lirica dedicatoria, caratterizzata innanzitutto dalla sua brevità:

*Sbarbaro, estroso fanciullo, piega versicolori  
carte e ne trae navicelle che affida alla fanghiglia  
mobile d’un rigagno; vedile andarsene fuori.  
Sii preveggenete per lui, tu galantuomo che passi:  
col tuo bastone raggiungi la delicata flottiglia,  
che non si perda; guidala a un porticello di sassi.*<sup>155</sup>

L’istanza dedicatoria era uno degli aspetti caratterizzanti l’epigramma antico: similmente, la lirica di Montale presenta la funzione di dedica, nella volontà di omaggiare l’amico attraverso una sua rappresentazione. Secondo Cataldi D’Amely 2003, Sbarbaro è raffigurato “secondo i modi classici di un idillio allegorico”:<sup>156</sup> egli è infatti presentato nella sua attività di poeta, presentata in maniera simbolica: all’amico-poeta è metaforicamente associato un fanciullo che crea barchette di carta (v. 1-2). Il lettore è invitato a prestare attenzione alle sue poesie, come un passante a cui è affidato il delicato compito di guidare la “flottiglia” creata dal poeta, per salvaguardare il significato della sua poesia (vv. 4-5). Il lettore è definito *Tu galantuomo che passi*, immagine che richiama colui che per caso si imbatte in

---

<sup>153</sup> GDLI V (1968), 192-193, s.v. *epigramma*.

<sup>154</sup> *Epigramma* significa iscrizione, in quanto originariamente era un testo scritto apposto su un oggetto o un monumento per ricordare un gesto compiuto oppure un’offerta. Fiorì come genere letterario minore nella Grecia classica per accompagnare la vita quotidiana e come tale entrò nella cultura romana alla fine del II secolo a.C., grazie al contatto con epigrammisti greci. Successivamente, a Roma si consolidò l’abitudine di scrivere brevi epigrammi per i propri amici o verso i protettori in varie occasioni, come un invito a cena, un ringraziamento oppure una dedica. L’epigramma antico prevedeva, prevalentemente, l’uso del distico elegiaco, formato dall’unione di un esametro con un pentametro. (Citroni 1991, 76-85).

<sup>155</sup> OV 17.

<sup>156</sup> Cataldi, D’Amely 2003, 32.

un libro di poesia di Sbarbaro e con gli occhi ne scorre i versi, dunque come un “passante” tra le strade create dalle pagine del poeta. Quest’immagine richiama una caratteristica tipica dell’epigrammatica classica: l’iscrizione posta sulla lapide infatti era spesso rivolta al viandante, per attirarne l’attenzione e invitarlo a fermarsi.<sup>157</sup>

Relativamente alla forma, la vicinanza al modello classico si coglie soprattutto a partire dalla brevità, ma anche la metrica della lirica può rivelare un aspetto importante. Il componimento è formato da un’unica strofa di sei versi (una misura tipicamente epigrammatica), tutti piuttosto lunghi, formati ciascuno da un doppio verso breve, con combinazioni diverse di settenari e ottonari. I primi due sono formati ciascuno da 8 + 7 sillabe: il contrario di ciò che avviene in molti versi dei componimenti in metrica barbara di Carducci, ad esempio in *Sogno d’estate*. Fu quest’ultimo a proporre gli esperimenti più rilevanti di recupero delle forme metriche classiche, cercando di imitare i versi greci e latini attraverso l’abolizione della rima e l’accostamento di metri tradizionali italiani; in particolare, si tratta qui del tentativo di riprodurre il ritmo dell’esametro dattilico, ovvero il primo dei due versi del distico elegiaco, metro prevalente dell’epigramma.

Il recupero della metrica classica nella poesia italiana presenta una serie di problematiche risolte in maniera differente dai poeti che se ne occuparono (Carducci non fu certo il primo: si vedano, in precedenza, gli esperimenti di Leon Battista Alberti, o quelli di Chiabrera). Il problema principale sta nel tentativo di colmare la differenza tra l’italiano rispetto alle lingue classiche, nelle quali il metro si basa sull’alternanza tra sillabe lunghe e brevi. Il latino presenta un accento tonale, non intensivo (come l’italiano) e la quantità vocalica, fondamentale nella metrica latina, è assente nella lingua italiana. La metrica italiana si basa invece sull’isosillabismo: ogni tipo di verso è formato da un dato numero di sillabe, ad esempio, un endecasillabo perfetto ne possiede undici. Nella metrica latina, invece, non è il numero di sillabe, bensì la quantità vocalica determinare il tipo di verso. Si prenda ad esempio l’esametro: esso è formato da sei piedi, ovvero da sei unità sillabiche isocrone, cinque delle quali possono essere un dattilo (una sillaba lunga e due brevi: — ∪ ∪) o uno spondeo (due sillabe lunghe: — —). Questo fa sì che presenti un’estensione variabile tra un minimo di dodici e un massimo di diciassette sillabe.

Carducci tentò di rendere l’esametro mediante l’accostamento di due emistichi di lunghezza differente, composti da versi tradizionali italiani: il primo è nella maggior parte

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, 33.

dei casi un settenario, ma può variare dalle cinque alle otto sillabe, mentre il secondo è nella maggior parte dei casi un novenario, ma può essere anche un ottonario, con ritmo dattilico. Egli non stabilì una misura sillabica fissa per ciascuno dei due emistichi, così da riprodurre l'oscillazione sillabica dell'esametro latino; oltre a ciò, il poeta abolì la rima. L'unione di due versi diseguali è inoltre un tentativo di imitazione della bipartizione dell'esametro classico, che era diviso in parti diseguali da una cesura centrale.<sup>158</sup>

Tornando a Montale, l'*Epigramma* dedicato a Sbarbaro è formato da versi lunghi, tutti composti da due versi brevi, che possono essere settenari o ottonari. In particolare, i primi due versi della lirica sono formati da due emistichi rispettivamente di otto e sette versi. Il poeta segue il modello carducciano, ma rovesciandolo, giacché il primo emistichio è costituito da un versicolo più lungo, seguito da un secondo più breve. Sebbene Montale non avesse una preparazione abbastanza solida per cimentarsi in esperimenti di emulazione della metrica classica, non è escluso che abbia potuto allenare l'orecchio con la lettura e lo studio delle *Odi barbare* di Carducci: si veda ad esempio la lirica *Bibe a Ponte all'Asse* (dalle *Occasioni*),<sup>159</sup> che segue la metrica barbara carducciana, con la volontà di omaggiare la poesia di Carducci *L'Ostessa di Gaby*.<sup>160</sup>

Sia gli aspetti contenutistici che quelli formali di *Epigramma* suggeriscono che egli avesse in mente il modello epigrammatico classico come riferimento nella composizione della lirica, motivato dalla volontà di rendere omaggio a un poeta come Sbarbaro che, a differenza di Montale, aveva una solida formazione classica e che, per di più, era traduttore - tra le altre cose - di poesia greca (e successivamente anche del Pascoli latino).<sup>161</sup>

All'interno dell'opera poetica montaliana, in altri due componimenti compare il termine *Epigramma*; tuttavia, in questi due casi, difficilmente si può definire uno stretto legame tra la forma utilizzata dal poeta e l'epigrammatica classica; anzi, ciò sembra che il poeta voglia indicare con questo titolo, più che altro, una lirica breve, in alcuni casi satirica. Questo è un tipo di epigramma più propriamente riconoscibile attraverso la tradizione lirica italiana,

---

<sup>158</sup> Per un approfondimento sulla metrica barbara carducciana, si veda: Lavezzi 1996, 257-279; Giovannetti, Lavezzi 2010, 50-60.

<sup>159</sup> OV 124.

<sup>160</sup> Carducci 1899, 279.

<sup>161</sup> Polato 2001, 15.

utilizzato da Poliziano fino a Leopardi e D'Annunzio: una forma di scrittura breve, icastica e spesso satirica.<sup>162</sup>

Si rifà a questa tradizione *Due epigrammi*, poesia pubblicata in *Diario del '72* e suddivisa in due parti, di sei e otto versi l'una, la maggior parte endecasillabi ipometri o ipermetri. Il titolo fornisce in primo luogo al lettore un'indicazione sulla sua forma, poiché si tratta di una serie di due poesie brevi. Il contenuto del componimento si inserisce pienamente nel contesto novecentesco ed è legato alle altre liriche del *Diario*, specialmente la precedente *Il mio ottimismo*, che rispondeva al dibattito filosofico sulla crisi del mondo.<sup>163</sup> In *Due epigrammi*, il poeta si pone domande escatologiche: si interroga innanzitutto su quali siano le colpe dell'uomo<sup>164</sup> e perché sia punito da Dio. Inoltre, si chiede quando avvenga il castigo e se sia causato solamente dai propri errori o dall'esistenza del peccato in generale.<sup>165</sup> Il componimento si chiude con una considerazione sulla possibilità che il tempo non esista.<sup>166</sup>

Infine, *Epigramma* è il titolo di una lirica composta nel 1975 e pubblicata nel *Quaderno di quattro anni*; anche in questo caso, l'aspetto che maggiormente caratterizza la lirica come epigramma è la sua brevità, essendo essa formata da due strofe rispettivamente di tre e quattro versi brevi. Altra caratteristica tipica dell'epigramma è la chiusura mordace. Anche qui vi è la presenza del divino, anche se non si tratta in questo caso di un dio cristiano (il Dio dei *Due epigrammi*)<sup>167</sup>, bensì di una potente entità sovrannaturale. Essa è indicata attraverso un lessico appartenente a tradizioni religiose diverse, con un'insistenza sul significato di sommità: *Il vertice lo zenit / il summit il cacume* (v. 1-2). La presenza dei *Numi* (v. 3) ricorda altri componimenti nei quali il poeta nomina gli dèi romani in riferimento alla presenza di

---

<sup>162</sup> Nelle letterature romanze moderne, l'epigramma maniene l'accezione di componimento breve caratterizzato da mordacità e spesso un finale ingegnoso. Secondo la critica, fu introdotto da Luigi Alamanni, il quale usava come metrica un distico di endecasillabi rimati; nel 1563, Antonio Minturno descrisse l'epigramma in un saggio di *Arte poetica*, dandone una definizione collegata all'ironia mordace che lo caratterizzava; anche qui, la forma metrica si avvicinava molto a quella del sonetto o del madrigale. Con il neoclassicismo, spesso l'epigramma consisteva nella descrizione di un episodio mitologico con una chiusura ingegnosa. Leopardi utilizzò l'epigramma con la volontà di avvicinarsi maggiormente al genere classico. Il genere fu ripreso anche in altre nazioni europee, come in Francia, dove nel XIX l'epigramma è ancora presente, con una ripresa dello stile satirico. (Bignone Gabetti Giarratano, s.v. *Epigramma*, *EI*, Roma, 1932).

<sup>163</sup> Vi era stata una conferenza sul tema della *Letteratura verso gli anni Settanta*, in cui Montale aveva affermato di avere una visione positiva della crisi in corso: le sue parole colpirono particolarmente i partecipanti, tra cui Pampaloni e Marabini (Gezzi 2020, 366).

<sup>164</sup> OV 498 I.

<sup>165</sup> Tali domande assomigliano a quelle che si era posta la sorella Marianna molti anni prima, in una lettera del 1916 a un'amica: "Perché il male? Perché il peccato originale? Ma perché Dio, che poteva provvedere non l'ha impedito?" (Zuffetti 2006, 279).

<sup>166</sup> OV 498 II, v. 7-8.

<sup>167</sup> *Ibid.*, 498, v. 1: *Non so perché da Dio si pretenda...*

Clizia: *L'ombra della magnolia...*, da *La bufera e altro*,<sup>168</sup> ed *Ex voto*, da *Satura*.<sup>169</sup> La chiusura comica dell'epigramma è data dall'abbassamento della potenza divina, che diviene la causa dei suicidi degli uomini: *E c'è chi si stupisce / se qualcuno si butta / dalla finestra*.<sup>170</sup>

Per quanto riguarda il titolo *Egloga*, Montale lo sceglie per un suo componimento in un solo caso. Si tratta di una lirica contenuta nella prima parte della sezione *Meriggi e ombre*, all'interno degli *Ossi*. Il componimento è formato da quattro strofe composte da versi di varia misura, in maggioranza inferiori all'endecasillabo, con una preponderanza dell'ottonario. Il titolo, a differenza dell'*Epigramma* di Camillo Sbarbaro, sembra contenere un'indicazione prevalentemente tematica: si tratta di un componimento ambientato in un idillico paesaggio agreste. Montale ne parlò nel 1961 in un'intervista a Giansiro Ferrata:

GF: - Vorrei chiederti di leggere anche *Egloga*. È così legata alla tua storia dell'adolescenza, questa poesia.

EM: - Leggiamo *Egloga*... È veramente un'egloga: si svolge in un orto, un tipico orto ligure.<sup>171</sup>

Il termine *Egloga* è derivato dal greco, con il significato di “componimento scelto”, ma si specializza per indicare la poesia pastorale, genere letterario di cui nell'antichità fu creatore Teocrito: egli nel III sec. a.C. compose gli *Idilli* (“piccole scene, quadretti”), in cui il tema principale è l'idealizzazione della vita dei pastori. Il modo di poetare e i pensieri rappresentano quelli del pubblico colto a cui erano rivolti. Il genere pastorale greco presenta una serie variegata di *topoi*, dalla raffigurazione del paesaggio naturale ai sentimenti di amore e amicizia. Il termine *Ecloga*, sempre legato all'idealizzazione della vita pastorale, viene a coincidere con *bucolica*, di cui Virgilio fu l'*auctor* latino.<sup>172</sup> Il genere ha trovato poi una continuazione nella tradizione letteraria italiana. Virgilio costituì il modello per gli autori di poesia pastorale dell'umanesimo e del Rinascimento italiano; nei secoli il genere pastorale conobbe cambiamenti, ma rimase costante una distinzione tra il mondo quotidiano e il mondo “altro” in cui tale poesia è ambientata:<sup>173</sup> ancora oggi, il significato principale di *Egloga* è quello di “componimento poetico in è rappresentato, idealizzato e considerato idillicamente il mondo dei pastori e della vita dei campi.”<sup>174</sup>

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, 252, v. 6-7: *Il tempo del nume illimitato / che divora e rinsangua i suoi fedeli*.

<sup>169</sup> *Ibid.*, 377, v. 22-23: *La volontà dei numi che presidiano / il tuo lontano focolare*.

<sup>170</sup> *Ibid.*, 573, v. 5-7.

<sup>171</sup> AMS 1614.

<sup>172</sup> Montale arriverà a possedere quattro copie delle *Bucoliche* nella sua biblioteca di Milano, con testo originale a fronte; si tratta di edizioni pubblicate molti anni dopo la stesura degli *Ossi*. Pritoni 1996, 28, 123.

<sup>173</sup> Marengo 2014, 291-315.

<sup>174</sup> GDLI V (1968), 67, s.v. *egloga*.

La lirica *Egloga* di Montale si focalizza sul cambiamento della visione del paesaggio nelle varie età della vita.<sup>175</sup> Il tema del paesaggio accomuna il gusto poetico antico con quello del poeta genovese, in particolar modo nella sua produzione giovanile. Ciò gli offre l'occasione di utilizzare un lessico di stampo classico: *Tosto potrà nascere l'idillio* (v. 27)<sup>176</sup> indica la speranza in un futuro di riconciliazione con la natura. Come si è detto sopra, anche il termine *idillio* è collegato alla poesia pastorale: *Idilli* è infatti il titolo dell'opera teocritea. Nella tradizione italiana, questo vocabolo mantiene il significato di “componimento perlopiù breve e di argomento pastorale e rusticano”, indica inoltre gli stessi sentimenti di amore e serenità tipici della vita pacifica che nella poesia pastorale della poesia pastorale.<sup>177</sup>

Nella lirica, vi sono inoltre alcuni riferimenti alle feste della religione pagana antica. Sono nominati i *saturnali* (v. 35), i festeggiamenti sfrenati che a Roma si svolgevano in onore di Saturno, qui da intendersi con il significato più ampio di ‘tripudio’.<sup>178</sup> Infine, vi è la presenza di una *Baccante* (v. 38), sacerdotessa del dio Bacco, a cui era dedicato il culto orgiastico.<sup>179</sup> È difficile definire quale fosse la conoscenza specifica di Montale su questi temi al tempo degli Ossi; si tratta tuttavia di un genere di lessico presente in autori moderni ben noti a Montale, tra cui Pascoli e D'Annunzio. Per quanto riguarda il titolo *Egloga*, Montale fu probabilmente influenzato da Mallarmé nella definizione di *Eglogue* di *Après-midi d'un faune*.<sup>180</sup>

In conclusione di questa serie di nomi di componimenti di derivazione classica, vi è il titolo *Elegia*, che compare due volte all'interno dell'opera montaliana.

Il genere elegiaco è nato nella Ionia del VII secolo a.C., in un periodo in cui iniziavano a emergere ideali individualistici. A Roma, anticipatore dell'elegia fu Lutazio Catulo, autore di epigrammi erotici di stampo callimacheo, seguito dai *poetae novi* e Catullo, che furono centrali per la nascita del genere nella letteratura latina. Il genere fiorì con Cornelio Gallo, con Tibullo e Propertio e con Ovidio.<sup>181</sup> Il metro tipico dell'elegia era il distico elegiaco; il tema centrale era l'amore, sia felice che infelice. Ovidio, nelle sue opere dell'esilio, presenta

---

<sup>175</sup> Cataldi D'Amely 2003, 183.

<sup>176</sup> OV 72, v. 27.

<sup>177</sup> GDLI VII (1972), 212-213, s.v. *idillio*.

<sup>178</sup> In italiano, il vocabolo, oltre a designare le feste romane, indica più genericamente anche festeggiamenti svolti senza moderazione: si veda GDLI XVII (1994), 604, s.v. *Saturnale* (2).

<sup>179</sup> Per similitudine, il termine presenta anche il significato di “donna in preda all'ebbrezza”: GDLI I (1966), 924, s.v. *Baccante* (1).

<sup>180</sup> Cataldi D'Amely 2003, 184.

<sup>181</sup> Per una trattazione complessiva di questi autori, si veda Pinotti 2002, 69-246.



un ritorno all'elegia centrata sul lamento dell'io lirico.<sup>182</sup> Nel Medioevo, il genere fu ripreso con un focus totalmente centrato sulla tristezza, non soltanto causata dalle delusioni d'amore, ma anche da malattie o dalla sorte avversa. Nel Quattrocento, Leon Battista Alberti recuperò il modello elegiaco latino e creò un paradigma per i secoli successivi, servendosi della terzina dantesca come corrispettivo del distico elegiaco. La tradizione letteraria elegiaca in Italia arrivò fino al Novecento, attraverso Leopardi e gli esperimenti in metrica barbara di Carducci e Pascoli. L'elegia novecentesca è caratterizzata, ancora una volta, non tanto dal tema amoroso, quanto più da un tono triste e malinconico; oltre a Montale, ne sono stati autori Fortini, Soffici e Zanzotto.<sup>183</sup>

Il poeta utilizzò questo termine per la prima volta in una lirica giovanile, risalente al 1918, che tuttavia fu pubblicata per la prima volta soltanto nel 1966 in *Omaggio* da Silvio Ramat<sup>184</sup> e, successivamente, nella sezione *Poesie disperse edite e inedite* dell'*Opera in versi*. La lirica, formata da quattro strofe e un verso finale sciolto, è caratterizzata da una visione infelice e disillusa di un mondo finto, tanto fragile da potersi distruggere improvvisamente. La scelta del titolo è probabilmente collegata al tema del lamento elegiaco.<sup>185</sup> la chiusura della lirica è infatti formata dal verso sciolto *Piangi?*<sup>186</sup>, evidenziato dalla rima con il ritornello *Non muoverti. / Se ti muovi lo infrangi*.<sup>187</sup>

Il termine fu successivamente ripreso all'interno di *Riviere*, lirica conclusiva degli *Ossi di seppia*. Il poeta descrive un paesaggio primaverile e narra il ritorno ai luoghi dell'infanzia. Ricorda i passati momenti di fragilità, ma spera di poter vivere un futuro migliore, di *cangiare in inno l'elegia*.<sup>188</sup> *Elegia* è qui utilizzato probabilmente in quanto genere poetico lamentatorio, che rappresenta il sentimento umano di inadeguatezza. La speranza del poeta è invece di poter cantare versi più solenni, elevati e gioiosi, quelli propri di un inno, e dunque di realizzarsi.<sup>189</sup>

Infine, il vocabolo compare in *Elegia di Pico Farnese*, una celebre lirica della quarta sezione delle *Occasioni*. Fu riscritta tre volte nel maggio 1939 nell'epistolario a Bobi

---

<sup>182</sup> Ibid., 233-246.

<sup>183</sup> Sulla storia dell'elegia nella tradizione letteraria italiana, si veda Carrai 2003, VIII-X.

<sup>184</sup> OV 1980, 1165.

<sup>185</sup> Tra gli antichi, il legame tra il genere elegiaco e il lamento è presente in Orazio: Hor. *ars* 75,8: *versibus impariter iunctis querimonia primum*. Ov. *epist.* 15.7: *elegi quoque flebile carmen*. Quest'associazione è sottolineata anche dalla pseudoetimologia citata nella *Suda*: ε ε λέγειν, ovvero "dire ahi ahi" (Suda E 774). Per una spiegazione completa dell'etimologia di elegia: Thorsen, 2013, 2.

<sup>186</sup> OV 759, v. 34.

<sup>187</sup> Ibid., i versi si ripetono all'inizio (v. 1-2) e alla fine del componimento (v. 32-33).

<sup>188</sup> OV 99, v. 56.

<sup>189</sup> Cataldi D'Amely 2003, 260.

Bazlen.<sup>190</sup> La lirica descrive una scena di un pellegrinaggio con sosta a Pico Farnese, borgo in provincia di Frosinone, per poi salire verso il santuario di Monte Leucio. La poesia è composta da un'unica strofa narrativa di versi lunghi, alternati a versi più brevi che imitano la litania pronunciata dalle pellegrine durante il percorso. Per questo componimento, Montale ha scelto un titolo rematico che, come per *Epigramma* ed *Egloga*, ha una storia sia nella letteratura classica, sia all'interno della tradizione poetica italiana.

Se nell'*Epigramma* dedicato a Camillo Sbarbaro si è tracciata l'ipotesi di una ripresa dotta del genere classico, al contrario, nell'*Elegia di Pico Farnese* il poeta sembra passare attraverso la tradizione elegiaca moderna, definita da Hölderlin il "tempo della povertà": un'epoca in cui gli dei hanno abbandonato il mondo e i poeti sono i soli a cercare di rintracciarli, per trarre ispirazione nel canto grazie alla loro esistenza.<sup>191</sup> Secondo gli studiosi, la lirica presenta affinità contenutistiche e stilistiche con *Elegie duinesi* di Rilke: Carpi ipotizzò che Montale le avesse lette durante la scrittura delle *Occasioni*. Secondo il critico, infatti, i legami tra le due opere sono molteplici, primo tra tutti la raffigurazione di Clizia come donna-angelo, che trarrebbe ispirazione proprio dalle presenze angeliche rilkiane.<sup>192</sup> Il titolo però parrebbe prendere spunto da una lirica di Carducci, *Elegia di Monte Splunga*, nella quale la donna ispiratrice è definita *pellegrina*.<sup>193</sup> Il metro utilizzato da Carducci è il distico elegiaco. L'*Elegia di Pico Farnese* è formata da versi lunghi, intervallati da versi brevi, soprattutto settenari e ottonari, nelle tre strofe volte a imitare le preghiere delle pellegrine che si recano al santuario spesso questi versi si avvicinano all'esametro e al martelliano.<sup>194</sup>

---

<sup>190</sup> OV, 925-932.

<sup>191</sup> Zambon 2003, 291. Lo stesso Montale aveva individuato Hölderlin tra i modelli di Rilke: "Hölderlin, il vero nume presente nelle Elegie" (SM I, 724).

<sup>192</sup> Carpi 1977, 354. Altri elementi dell'*Elegia di Pico Farnese* che sembrano riecheggiare Rilke si trovano in Zambon 2003, 280-288.

<sup>193</sup> Carducci 1899, 303, v. 10.

<sup>194</sup> De Rogatis 2018, 236.

### 3. PAROLE E LOCUZIONI LATINE NELL'OPERA IN VERSI

La lingua latina è tutt'altro che assente nelle liriche montaliane: essa compare in singole parole o anche in locuzioni che occupano i versi. Nel 1996 vi fu a Genova un convegno in occasione del centesimo anniversario della nascita del poeta e Patrice Dyerval Angelini, traduttore di Montale in lingua francese, partecipò con un intervento sull'uso del latino e dei latinismi dell'*Opera in versi*.<sup>195</sup> Egli, traducendo le prime raccolte, si era reso conto della quantità di latinismi e ne era rimasto affascinato. Dyerval Angelini passa in rassegna il lessico in latino, senza soffermarsi, ma per trarne una visione generale: come in Dante il latino si trova nei momenti di maggior aulicità, anche in Montale l'uso di questa lingua antica non è mai casuale. Il traduttore individua e distingue due momenti: la produzione iniziale, nella quale il latino offre solennità al testo, e la seconda parte della poetica, da *Satura* in poi, in cui vi è un rovesciamento comico e anche la lingua latina serve a sottolineare i punti in cui la poesia diviene maggiormente grottesca.<sup>196</sup> Il latino è una lingua morta e per questo apporta un tono "concluso e definitivo", che suscita un certo "timore reverenziale". Si crea dunque un paradosso: anche in un tentativo di negazione della funzione eternatrice della poesia ed esaltazione del quotidiano, la presenza del latino rivela una prospettiva di perennità.<sup>197</sup>

Tenteremo dunque di prendere in considerazione le parole e locuzioni latine presenti nella lirica di Montale, spiegandone il contesto e cercando di delineare se si tratti di latino aulico, letterario, oppure prosastico, ecclesiastico, giuridico e filosofico, ovvero appartenente all'uso quotidiano della lingua. Si sottolinea che non sempre è possibile distinguere con certezza tra vocaboli latini e latinismi dotti: infatti, solo nelle prime raccolte il poeta inserisce queste espressioni in corsivo; successivamente, esse non vengono differenziate in alcuna maniera, con il rischio conseguente di qualche omografia tra le due lingue.

---

<sup>195</sup> L'intervento si legge ora in Dyerval Angelini 1998.

<sup>196</sup> Ibid., 190.

<sup>197</sup> Ibid., 197: "Esso (*il latino*) rivela, seppur nascosto nel tuo dettato, un inguaribile... *romanticismo* – mentre tu ti reputavi antiromantico, anzi ti credevi antipoeta! (...) Il latino in te scaccia il *flou* e l'inessenziale di fronte al «trionfo del caduco» poiché, fin nel ghigno col quale ti chiedi se «si salveranno poche parole *im-periture*», dimostri di conservare una tua credenza, o speranza, nella potenza del «bronzo» latino. Ora, se credi nell'*assolutezza* di una forma, ciò significa che le conferisci una certa perennità, quella dell'oggetto d'arte dotato di sopravvivenza." Il traduttore volse alla seconda persona il suo intervento, immaginando di poter parlare con Montale così da porre direttamente a lui le sue domande sull'uso del latino.

### 3.1 Il latino aulico delle *Occasioni* e della *Bufera*

Come suggerito nell'intervento di Dyerval Angelini, nel primo Montale il latino emerge in passi di particolare aulicità. Si nota che nelle prime tre raccolte, dove è presente un'abbondante quantità di latinismi, le espressioni in latino sono invece piuttosto rare all'interno dei versi, addirittura assenti negli *Ossi di seppia*. Per questa ragione l'analisi verte soltanto sulle *Occasioni* e su *La bufera e altro*, peraltro le uniche raccolte in cui il latino sia evidenziato dalla grafia corsiva.

*Toto coelo* è un'espressione latina contenuta nella lirica *Palio*,<sup>198</sup> composta nel 1939 e posta in penultima posizione nelle *Occasioni*. Secondo Dante Isella,<sup>199</sup> la lirica si trova in terza posizione in un trittico formato dall'*Elegia di Pico Farnese* e da *Nuove Stanze*. Con la prima di esse ha in comune la struttura, con il ricorso al *refrain*; l'occasione della è data dalla gara delle contrade di Siena, cui il poeta assiste insieme a Clizia in un momento di ricongiungimento. Il contesto è giocoso e i due protagonisti possono ammirare lo spettacolo aereo delle bandiere; nel contempo tuttavia aleggia sui versi la minaccia di guerra tipica delle *Occasioni*, minaccia cui soltanto la presenza salvifica di Clizia può opporsi.

L'espressione latina *toto coelo* si trova al v. 55, dopo la sezione dei versi brevi che compongono la preghiera sofferente di un prigioniero rivolta a un amore ormai perduto (v. 35-46). Contrapposta a tale condizione miserevole, si leva la voce della moltitudine che assiste al palio: le persone esultano alla vita, senza comprendere di trovarsi, invece, in uno stato che il poeta considera di morte, in un presente di condanna. Il discorso vanifico della folla è come un urlo (v. 53); a esso si oppone l'io lirico, con una serie di esclamazioni che denunciano la transitorietà del presente: *È un volo!* (v. 53), il presente delle persone che esultano ignare di trovarsi nella dannazione:<sup>200</sup> *E tu dimentica! / Dimentica la morte / toto coelo raggiunta e l'ergotante / balbuzie dei dannati!* (v. 53- 56). La locuzione latina, più frequentemente nella variante grafica *toto caelo*, esiste nella lingua italiana nel senso di 'interamente, completamente': secondo De Rogatis, l'uso da parte di Montale va così inteso.<sup>201</sup> Meneghello commentò questi versi dando un giudizio positivo all'inserzione latina, poiché, a parer suo, questa lingua conferisce al testo un'intonazione di stampo

---

<sup>198</sup> OV 179-180.

<sup>199</sup> Isella 1996, 215.

<sup>200</sup> Ibid., 220: "Il replicato invito del poeta alla sua Donna («E tu dimentica! Dimentica...») è finalmente grido d'invocazione di vita nel regno sconfinato della morte («toto caelo raggiunta»); ansia di una parola salvifica che confonda il cavilloso balbettio degli uomini, ciecamente paghi della loro dannazione."

<sup>201</sup> "Toto coelo: interamente (da una parte all'altra del cielo); è un'espressione latina" (De Rogatis 2011, 266).

liturgico. Secondo lo scrittore, *toto caelo* è da intendere che il senso di morte sia tale da essere percepito da ogni parte del cielo.<sup>202</sup> L'espressione in latino significa infatti "da/per tutto il cielo".<sup>203</sup> Un esempio si trova in un passo del primo libro delle *Georgiche: Armorum sonitum toto Germania caelo / audiit; insolitis tremuerunt motibus Alpes*.<sup>204</sup> Nei versi di Virgilio vi è, similmente, la paura di una catastrofe nel futuro prossimo, tanto forte che da estendersi nella vastità del cielo: si nota l'affinità senza desumere che Montale possa aver ricordato il testo virgiliano: infatti non è possibile provare che Montale avesse letto questo passo delle *Georgiche* (sebbene sia ragionevole ritenere, per lo meno, che prima o poi sia stata un'opera di suo interesse, data la sua celebrità). Nel latino tardo<sup>205</sup> esisteva inoltre l'espressione *toto caelo errare*, all'incirca "fare un errore grande come il cielo".<sup>206</sup> Riferendosi a tale uso, Dyerval Angelini ipotizza che Montale intendesse che "allora come oggi, è grande come il cielo (...) l'errore di quei dirigenti che vogliono la guerra, e di quelli che non la sanno allontanare."<sup>207</sup> Isella sottolinea inoltre l'uso del termine *ergotante* (v. 55),<sup>208</sup> che deriva dal francese *ergoter*, derivato a sua volta dall'uso conclusivo di *ergo* nelle discussioni di filosofia scolastica.<sup>209</sup> Meneghello, nel commento già citato, ha sottolineato la vicinanza con il termine *balbuzie*: le anime dannate che vogliono la guerra ritengono razionali i propri discorsi, che sono invece percepiti dal poeta come un balbettio confuso.

*Ut pictura...* apre il primo verso della lirica *Il ventaglio*,<sup>210</sup> contenuta nella sezione *Finisterre* de *La bufera e altro*. La lirica è scritta in tempo di guerra, subito dopo la morte della madre del poeta. Lo sfondo bellico e la donna amata sono presentati come un dipinto, in una dichiarazione iniziale che rimanda al celebre verso dell'*Ars poetica* di Orazio: *Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes*.<sup>211</sup> La poesia, come la pittura, ha bisogno di essere vista da una certa distanza per poter essere

<sup>202</sup> "Credo che qui si intenda dire: in qualunque direzione tu ti lanci col pensiero trovi la morte, la trovi verso ogni punto del cielo a cui ti indirizzi." Da una pagina del 17 dicembre 1983, poi in Meneghello 2002.

<sup>203</sup> Oltre al passo citato di Virgilio, l'espressione si trova con il medesimo significato, che non ha a che fare con il senso che vuole intendere Montale, in Prop. 2, 16, 49, sull'ira di Giove (*vidistis toto sonitus percurrere caelo*); Ov. am. 1, 8, 9, sui poteri di una vecchia maga (*cum voluit, toto glomerantur ubila caelo*); met. 1, 71, sulla creazione dell'etere (*cum quae pressa diu fuerant caligine caeca / sidera coeperunt toto effervescente caelo*).

<sup>204</sup> Verg. georg. 1, 474.

<sup>205</sup> Macr. Sat. 3, 12, 10; Aug. gen. ad litt. 1, 19, 39; Aug. c. Faust. 20, 6.

<sup>206</sup> Tosi 1991, 215, n. 463.

<sup>207</sup> Dyerval Angelini 1998, 173.

<sup>208</sup> Isella 1996, 220.

<sup>209</sup> GDLI V (1968), 244, s.v. *ergotante*.

<sup>210</sup> OV 198.

<sup>211</sup> Hor. ars, 260-361.

apprezzata. Nel contesto oraziano la frase è contestualizzata in una situazione che pone il *focus* sull'osservatore, ma da qui l'espressione *Ut pictura poesis*, estrapolata come frase di valore assoluto, si è trasformata in una massima per indicare l'affinità tra arte visiva e poetica.<sup>212</sup> In Campeggiani Scaffai 2019 vi è l'ipotesi che tale recupero di Orazio sia passato attraverso la lettura di Mallarmé.<sup>213</sup> Il ventaglio infatti, primariamente un simbolo che rappresenta Clizia, è al tempo stesso un riferimento al sonetto *Éventail* del poeta francese, che funge da modello di questa lirica per quanto riguarda metro e temi.<sup>214</sup> In Mallarmé si trova una similitudine tra il ventaglio e la poesia: i versi scritti prendono il volo e lo stesso vale per il ventaglio, che, simile a un paio di ali, intraprende un viaggio attraverso i cieli. Parimenti, in Montale vi è una relazione metaforica che presenta al suo centro la poesia, un'analogia tra le parole e le immagini. Sia l'arte visiva, sia quella poetica permettono di fissare i ricordi. Emergono così i particolari della guerra e il poeta tenta di *figgerli là come un tondo / di cannocchiale arrovesciato* (v. 3-4): essi restano spezzettati, ma saldi nella memoria.

La classicità è richiamata nella lirica anche da *Euro* (v. 7), un nome antichissimo del vento impetuoso di sud-est, ovvero lo scirocco, che si trova fin da Omero.<sup>215</sup> Il colore rosato dell'alba, momento dell'epifania di Clizia, è descritto con un verbo aulico e amato dai poeti, *inostrare* (e già *l'alba l'inostra*, v. 7),<sup>216</sup> formato sul termine dotto *ostro*, dal latino *ostrum* ('porpora').<sup>217</sup> Il verbo richiama all'orecchio un vento proveniente da sud, l'Austro (dal latino *Auster*), nella sua versione monottongata *ostro*;<sup>218</sup> Montale poteva forse associarlo al nome *Euro* e averlo letto in contesti in cui sono presenti i nomi di entrambi i venti.

*In vitro* è un'espressione utilizzata dal poeta in *Le processioni del 1949*,<sup>219</sup> lirica datata 3 giugno 1949 e inviata nello stesso mese come inserto in una lettera a Gianfranco Contini; occupa la quarta sezione de *La bufera, Madrigali privati*. La lirica richiama l'atmosfera religiosa dell'*Elegia di Pico Farnese*: l'occasione è la processione della Madonna Pellegrina, un pellegrinaggio svoltosi con la statua di Maria. L'atmosfera non è solo religiosa, ma al limite della superstizione; in Italia, nel secondo dopoguerra, i riti della *peregrinatio Mariae*

<sup>212</sup> Sul paragone tra pittura e poesia si veda Tosi 1991, 86, 190.

<sup>213</sup> Campeggiani, Scaffai 2019, 65.

<sup>214</sup> Romolini 2012, 70.

<sup>215</sup> *Ibid.*, 76.

<sup>216</sup> Sui modelli poetici di questo uso di *inostrare*, si veda Campeggiani, Scaffai 2019, 69.

<sup>217</sup> GDLI VIII (1973), 64-65, s.v. *inostrare*.

<sup>218</sup> GDLI XII (1984), 265-266, s.v. *ostro*(2).

<sup>219</sup> OV 260.

furono strumentalizzati ai fini della propaganda anticomunista. Alla scena, spettacolo squallido agli occhi del poeta, si oppone con la sua presenza salvifica una donna-angelo (v. 7), che la “cancella” attraverso due movimenti: uno *scarto in vitro* (v. 8) e un gesto di rifiuto *col guanto* (v. 13). La dedicataria è Maria Luisa Spaziani, e il suo ruolo di angelo salvifico differisce da quello solitamente attribuito a Irma per il carattere vezzoso, e perché circoscritto a salvare il singolo e non l’intera umanità.<sup>220</sup>

Il movimento dello *scarto* è rapido, brusco; lo stesso termine era già comparso in *Voce giunta con le folaghe*,<sup>221</sup> contenuta nella sezione precedente *Silvae*, e indica un gesto spesso associato agli animali o una deviazione inaspettata.<sup>222</sup> L’espressione latina *in vitro* indica che esso è astratto, come “fosse protetto da una sfera di vetro”,<sup>223</sup> rappresentata dalla bolla di sapone al v. 9: “L’essenza di Volpe, isolata e protetta «*in vitro*» dall’influenza venefica della processione, riesce a debellare la minaccia, benché il microcosmo in cui si manifesta sia solo un’umile «bolla di sapone», in cui sono inglobati anche degli «insetti»”.<sup>224</sup>

Alla fine della lirica, è il gesto compiuto con il guanto che permette la salvezza, scacciando, oltre ai pellegrini protagonisti della processione, anche *Cibele e i Coribanti* (v. 15). Cibele è l’antica divinità femminile antichissima, di origine anatolica, entrata nel culto religioso greco e, successivamente, in quello romano. Essa era anticamente identificata come la Dea Madre e i Romani, quando nel 191 a.C. la introdussero ufficialmente nella loro religione dedicandole un tempio, le attribuirono lo stesso appellativo di *Magna Mater*. Forse da qui deriva l’accostamento con la madre di Cristo nella lirica montaliana. I Coribanti erano i sacerdoti di Cibele; alla dea venivano dedicati rituali di tipo orgiastico: in Montale, la processione cristiana è messa sullo stesso livello del culto pagano. Un rituale simile era stato descritto da Montale in *Egloga*, negli *Ossi di seppia*, tuttavia con riferimento alla figura della baccante.<sup>225</sup> Nella descrizione della processione, Montale descrive il suono prodotto dalle ruote dei carri con un vocabolo raro, *bombito*, che in letteratura italiana si trova, oltre a Montale, solamente in Pascoli, Carducci e Bocchelli;<sup>226</sup> deriva dal verbo *bombitare*, forma intensiva di *bombire*; a questo verbo è legato il latinismo *bombo* (dal lat. *bombus*), legato a

---

<sup>220</sup> Cfr. Campeggiani, Scaffai 2019, 346-347.

<sup>221</sup> OV 260, v. 14-15: *scarto / altero della fronte*.

<sup>222</sup> GDLI XVII (1994), 881, s.v. *scarto*.

<sup>223</sup> Campeggiani Scaffai 2019, 349.

<sup>224</sup> Romolini 2012, 347.

<sup>225</sup> OV 72, v. 38.

<sup>226</sup> GDLI II (1962), 302 s.v. *bombito*.

un rumore profondo, rombante.<sup>227</sup> Il termine latino si trova nel carme 64 di Catullo, nella descrizione del corteo bacchico nella narrazione del mito di Arianna; il poeta latino descrive minuziosamente la scena, soffermandosi su ciascuna baccante e, in particolare, sui suoni poco gradevoli prodotti dai loro strumenti musicali: tra essi vi sono i corni, che producono un fastidioso boato (*multis raucisonos efflabant cornua bombos*).<sup>228</sup> Simili a queste baccanti, nelle *Processioni del 1949* vi sono le figure dei *Coribanti*: come si è detto, anticamente erano i sacerdoti di Cibele; in italiano il termine è stato utilizzato anche per indicare, metaforicamente, un'euforia sregolata.<sup>229</sup>

### 3.2 *Satura*: il latino come lingua prosastica

A partire da *Satura*, le espressioni latine si infittiscono notevolmente, ma si tratta spesso di locuzioni non appartenenti al repertorio letterario, che comportano un abbassamento del livello linguistico, poiché il poeta sceglie di inserire modi di dire di uso quotidiano in un contesto di scene della vita di tutti i giorni. A volte il latino si mescola con termini stranieri o dialettali, creando ciò che Dyerval Angelini ha definito un “ricchissimo lessico polimorfo e poliglotta”.<sup>230</sup>

In questo quadro, l'uso del latino è spesso dovuto al bisogno di servirsi di un termine tecnico appartenente a una disciplina specifica, come quella giuridica. È il caso di *omissis*, presente nel dodicesimo componimento di *Xenia I*, datato 5 febbraio 1966,<sup>231</sup> *La primavera sbuca col suo passo di talpa*. La lirica è composta da due strofe parallele legate dalla doppia anafora di *La primavera...* (vv. 1 e 6) e *Non ti sentirò più...* (vv. 2 e 8). La protagonista è Mosca, ormai defunta, che viene rievocata attraverso gli argomenti e i problemi di cui la donna era solita discorrere: sono elencati gli aspetti più quotidiani e le sue crisi esistenziali. Tra i primi sono le recriminazioni per una clausola testamentaria che l'aveva privata dei suoi averi:<sup>232</sup> *i beni di fortuna che t'ha un occhiuto omissis / spennacchati* (v. 4-5). La formula è quella che abbrevia *ceteris omissis*, la locuzione usata negli atti per riferirsi alle parti del testo tralasciate poiché considerate irrilevanti. L'uso del latino giuridico-burocratico,

---

<sup>227</sup> OLD 237 s.v. *bombus*, si veda anche GDLI II (1962), 302 s.v. *bombo*(1).

<sup>228</sup> Catull. 64, 263.

<sup>229</sup> GDLI III (1964), 780 s.v. *coribanti*.

<sup>230</sup> Dyerval Angelini 1998, 198.

<sup>231</sup> A causa della questione testamentaria presente nella lirica, il poeta scelse di omettere questa lirica nell'edizione di *Satura* del 1971, sostituendola con *Il grillo di Strasburgo...*; tuttavia, la inserì nuovamente nell'*Opera in versi* del 1980. Per la data e la storia redazionale della lirica, vd. OV 981.

<sup>232</sup> Montale spiegò la questione a Contini in un'epistola del 18 aprile 1968.



incorniciato dagli icastici (e aspri) *occhiuto* e *spennacchiato*, acuisce la patina prosastica del dettato.

*Tabula rasa* compare nel primo *xenion* della seconda sezione: *La morte non ti riguardava...* Il tema della lirica, composta il 23 ottobre 1967, è l'indifferenza per la morte che la moglie, ora defunta, aveva avuto in vita. Mosca infatti non nutriva interesse nemmeno per i funerali dei suoi cari, e le disgrazie non la toccavano. *Una tabula rasa* (v. 16) indica proprio questo disinteresse provato dalla donna, che ammette un'unica eccezione, nella parte finale della lirica: *se non fosse / che un punto c'era, per me incomprensibile, / e questo punto ti riguardava* (vv. 16-18).<sup>233</sup>

L'espressione deriva, originariamente, dalla lisciatura delle tavolette cerate (*tabulae*) su cui si scriveva nell'antichità: esse venivano raschiate per poter essere utilizzate nuovamente per la scrittura. L'espressione venne ripresa dalla filosofia medievale e successivamente da Locke nel *Saggio sull'intelletto umano* per indicare la mente, in opposizione alle teorie secondo cui la coscienza si baserebbe sulle idee innate; è entrata a far parte del linguaggio comune nella frase *fare tabula rasa* per indicare una totale cancellazione.<sup>234</sup> Il suo uso apporta dunque ai versi un che di prosastico.

*La storia* è un componimento di *Satura* diviso in due parti, datate dall'autore rispettivamente 28 aprile e 10 luglio 1969.<sup>235</sup> Simile a una litania, il titolo si ripete in anaforicamente all'inizio di ogni periodo; a esso corrisponde una serie di definizioni per via negativa, che offrono la prospettiva dell'antistoricismo montaliano. Il poeta infatti esclude la possibilità di una realtà in quanto storia, ma anche del materialismo storico di stampo marxista: non è guidata da lotte di classe, né da qualsiasi ragione o morale. Nell'ultima proposizione della prima parte della lirica, il poeta afferma: *La storia non è magistra / di niente che ci riguardi* (v. 24-25). La scelta di inserire il vocabolo latino *magistra* è probabilmente dovuta alla volontà di rendere più manifesta l'allusione alla definizione ciceroniana, divenuta proverbiale: secondo l'autore latino, la storia è infatti *testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis*.<sup>236</sup> Il detto *historia magistra vitae*, corrispondente a un peraltro concetto già presente nella storiografia greca, è divenuto

---

<sup>233</sup> *Ibid.*, 297. Il carattere tondo riproduce il corsivo nel testo.

<sup>234</sup> Tosi 1991, 158-159, n. 344.

<sup>235</sup> OV 992-993.

<sup>236</sup> Cic. *de orat.* 2, 9, 36.

di dominio comune, ripetuto ancor oggi anche nelle scuole come motivazione per lo studio della storia.<sup>237</sup> Montale rovescia questa massima: se la storia è priva di senso, non è possibile neanche apprendere nulla a partire da essa, poiché lo studio delle cause è una ricerca vana, *la storia non contiene / il prima e il dopo* (v. 6-7).

Nella seconda parte della lirica, il poeta continua il sistema anaforico, vanificando anche l'illusione che la storia possa premiare i giusti e punire chi è colpevole. Soltanto nella breve strofa finale viene data una definizione che non sia *via negationis*, e riprende anzi un tema molto caro al Montale di *Satura*: raschiare il fondo con una "rete a strascico", titolo inizialmente progettato per la raccolta: *La storia gratta il fondo / come una rete a strascico / con qualche strappo e più di un pesce fugge* (v. 8-10): il poeta, dunque, oppone un'immagine anche linguisticamente 'bassa' all'altissima definizione ciceroniana di *historia lux veritatis*.

*Ad abundantiam* è una locuzione latina che compare nella poesia *A un gesuita moderno*,<sup>238</sup> datata 10 dicembre 1968 e appartenente alla sezione *Satura I*. La lirica riprende una prosa in cui Montale recensiva il romanzo di Giancarlo Vigorelli *Il gesuita proibito*,<sup>239</sup> che narra la vita di Teilhard de Chardin, gesuita "largamente noto come geologo e paleontologo".<sup>240</sup> Già in quella sede Montale ne aveva spiegato il pensiero, che, partendo dalle teorie di Darwin, si basa sul concetto di evoluzione umana.<sup>241</sup> La lirica riprende i concetti filosofici spiegati nella prosa, in particolare il problema dell'esistenza o meno di un fine del divenire storico; le teorie del gesuita sono rifiutate dal poeta (vv. 8-9: *la pelle mi si aggriccia / quando ti ascolto*). La locuzione *ad abundantiam* compare all'inizio della lirica (v. 1), nel verso in cui l'io lirico si rivolge a Teilhard de Chardin con l'apostrofe: *Paleontologo e prete, ad abundantiam / uomo di mondo...* (v. 1-2). L'espressione *ad abundantiam* significa "in aggiunta" ed è "passata dal linguaggio giuridico a quello comune, e riferita a prove e argomenti di valore secondario, adottati a sostegno di

---

<sup>237</sup> Tosi 1991, 166, n. 361.

<sup>238</sup> OV 320.

<sup>239</sup> SM 2558-2563.

<sup>240</sup> Ibid., 2558.

<sup>241</sup> "La materia organica ha una faccia esterna e una interna: la fisi e la psiche. Nell' homo sapiens, emerso da un antropoide a lui molto vicino, si ha per la prima volta un essere che non solo sa, ma sa di sapere. L'uomo neolitico, sorto trentamila anni or sono, è capace di organizzare la sua vita, dispone di un linguaggio e di mezzi tecnici. Esso è il frutto di una evoluzione bio-psichica inarrestabile, irreversibile, teologica; e da allora si può parlare di una «stoffa» oscuramente autocosciente della natura, di un crescente processo di «ominizzazione» della natura vivente" (SM 2560).

una tesi che si considera già dimostrata, ma che si vuole provare con maggiore ampiezza ed evidenza”.<sup>242</sup> *Abundantia* in latino indica infatti ciò che è abbondante, o perfino eccessivo, e in questa sede implica una sfumatura negativa nei confronti del personaggio, la cui erudizione è in qualche modo rappresentata dall’uso del latino, che cozza tuttavia con il dialettalismo presente nella frase successiva, nella quale la Terra (da cui si staccano le anime di cui parla Chagrin nella propria filosofia) è accostata non solo alla *crosta*, ma addirittura alla *paniccia*,<sup>243</sup> una farinata di ceci ligure e, figuratamente, qualcosa di molle e informe.<sup>244</sup> La paniccia è tuttavia proprio il luogo di provenienza del poeta: *un sentore di noi si stacchi dalla crosta / di quaggiù, meno crosta che paniccia* (v. 3-4).

Vi è dunque una contrapposizione tra la figura del gesuita e la sua filosofia impregnata di storicismo, rappresentati dall’uso di un tecnicismo giuridico in lingua latina, e invece il poeta, che rifiuta di credere nel divenire storico e spiega gli errori del teologo, una fonte tanto autorevole, presentandosi con la modestia di chi si esprime con i modi di dire della lingua quotidiana. Nel lettore si produce un effetto di straniamento, dato dalla volontà di parlare di filosofia attraverso un lessico che mescola termini tecnici con parole basse e quotidiane; ne è ulteriore esempio la scelta di presentare la questione del divenire storico chiedendosi se l’anima salga verso la *noosfera* (v. 5) oppure si trovi *in condominio* (v. 6), inserendo in posizione forte i due termini alla fine di due versi contigui.

Ancora in *Satura I*, la lirica *Intercettazione telefonica*, datata 21 aprile 1969, esprime una riflessione sul tema della gloria poetica, con una metafora che coinvolge la sfera ecclesiastica.<sup>245</sup> Il ruolo del poeta si è infatti svuotato, poiché è venuta meno la sua funzione, come quella di un vescovo *in partibus* (v. 2). Tale locuzione è l’abbreviazione di *episcopus in partibus infidelium*, utilizzata per designare un vescovo il cui titolo era soltanto onorifico, dato che la diocesi assegnata si trovava in terra occupata dai Turchi.<sup>246</sup> La riflessione metapoetica continua: neanche la società può riconoscerlo come poeta vate, poiché è come

---

<sup>242</sup> GDLI I (1966), 144, s.v. *ad abundantiam*.

<sup>243</sup> La paniccia è una farinata di ceci della Liguria (Castellana 2009, 101), tuttavia il termine può indicare più generalmente un cibo a base di farina: si veda GDLI XII 480 s.v. *paniccia*.

<sup>244</sup> Castellana 2009, 101.

<sup>245</sup> “Dietro allo scherzoso apologo affiora uno dei temi centrali di *Satura*: quello del ruolo del poeta, la cui investitura non è evento ufficiale, ma questione privata, da tenere il più possibile segreta. Orgoglio e gloria letteraria (per quel che possono valere oggi) sono virtù invisibili: ed è questa invisibilità a rendere chi scrive versi cittadino del mondo, uomo della folla apparentemente uguale a tutti, e come tutti estraneo alle grandi decisioni che mutano il corso della storia, le cui sorti vengono stabilite altrove.” (Castellana 2009, 106).

<sup>246</sup> Tosi 1991, 681, n. 1522.

un cardinale *in pectore* (v. 6), designato ancora in segreto e dunque non reso noto come tale alla comunità ecclesiastica e ai fedeli; addirittura il papa, che ha deciso di attribuire la carica, *morendo / s'è scordato di dirlo* (v. 8-9), e solo il poeta ne è rimasto a conoscenza.

La conclusione del componimento conferma l'impossibilità di distinguersi grazie alla poesia, che è divenuto un ruolo simile a qualunque altro: *fuori della storia / e in abito borghese* (v. 13-14).

In questo caso, l'uso del latino è strettamente collegato al riferimento alla realtà ecclesiastica. Sussiste peraltro un'implicita antinomia tra le figure della Chiesa e la figura del poeta, che, a differenza delle prime, non rientra tra quelle rilevanti della storia. L'abbassamento del suo ruolo è accentuato dal titolo *Intercettazione telefonica*, che contestualizza la dichiarazione di poetica in un ambito contingente, forse la telefonata con un giornalista che lo sta intervistando.<sup>247</sup>

La lirica successiva prosegue la riflessione metapoetica, come indica il titolo *La poesia*. Divisa in due parti, entrambe datate 28 aprile 1969,<sup>248</sup> è dedicata al tema dell'ispirazione poetica. Il poeta sostiene l'inutilità di chiedersi da dove essa derivi, se dalla passione oppure dalla riflessione.<sup>249</sup> È qui che utilizza il termine latino *raptus* per indicare l'ispirazione poetica, come intesa da parte della tradizione antica. Il vocabolo deriva dal latino 'rapimento' ed è entrato nella lingua italiana dal campo psichiatrico, in cui indica un'azione incontrollata, spesso violenta, che una persona compie in uno stato di incoscienza: da qui il significato, in ambito poetico, di un'ispirazione improvvisa e involontaria.<sup>250</sup> Tuttavia, l'io lirico nega ogni sua funzione creatrice: *il raptus non produce* (v. 4). Al vocabolo latino, che conferisce apparente serietà intellettuale o scientifica al discorso, è contrapposto il prosaico lessico culinario del verso successivo: *non c'è poesia al sorbetto o al girarrosto* (v. 5). In ogni caso, secondo l'io lirico, non è importante chiedersi da dove la poesia abbia origine, quanto piuttosto interrogarsi sulla sua funzione nella modernità di cui è parte.<sup>251</sup>

Nella seconda sezione della lirica continua la riflessione sul valore della poesia; qui il lessico filologico classico si mescola con i tecnicismi del linguaggio quotidiano: le note dei

---

<sup>247</sup> Castellana 2009, 107.

<sup>248</sup> OV 996.

<sup>249</sup> Vi è un'affinità con le questioni che i poeti si ponevano fin dall'antichità: *Natura fieret laudabile carmen an arte, / quaesitum est*. (Hor. *ars*, 408-409).

<sup>250</sup> Si veda GDLI XV (1990), 493. Per gli antichi, era simile il concetto di "invasamento" divino.

<sup>251</sup> Castellana 2009, 208.

commentatori diventano *le glosse degli scoliasti* (v. 3), mentre il poeta è il *trovarobe che in lei* (scil. *la poesia*) è *inciampato* (v. 6).

*Vade retro, Satana* è la chiusura di *Dialogo*, un componimento pubblicato nel corriere del 1968 e successivamente inserito in penultima posizione nella sezione *Satura I*.

La struttura è quella di un dialogo a tema filosofico tra due personaggi: il primo, che può rappresentare il pensiero del poeta, provoca il secondo, che sostiene la filosofia del Novecento sulla base delle teorie hegeliane e nietzschiane. Montale le aveva disapprovate già in un'intervista del 1968 a Manlio Cancogni:

Penso che il carattere della nostra epoca, fondamentale, non sia come ha detto Nietzsche, di aver ucciso Dio, ma di averlo sostituito con altri ingredienti. (...) Prendiamo la ragione, per esempio. Ha distrutto la vecchia teologia. Benissimo. Ma ne ha ereditato l'ambizione, le forme. La forma dialettica, con la tesi, l'antitesi e la sintesi, non so perché mi ricorda il principio trinitario. Trovo che è una formula molto pericolosa, a parte la sua dubbia fondatezza logica. Chi la adotta è come se pretendesse di produrre il male ma di espellerlo col superamento. Tesi, il bene, antitesi, il male, sintesi... e si è a posto.<sup>252</sup>

Montale stesso, all'interno dell'intervista, indicò il legame tra queste riflessioni e la poesia *Dialogo*: "Molti anni fa scrissi una poesia a questo proposito, che ho pubblicato giusto l'altro giorno".<sup>253</sup>

Il poeta mette dunque in dubbio che nel Novecento siano realmente morti tutti i valori, trovando affinità tra quei vecchi valori e ragionamenti più recenti. Viene ripreso, da un lato, il manicheismo (che era citato esplicitamente nella prima versione della lirica,<sup>254</sup> soltanto implicitamente nell'edizione di *Satura*), dall'altro il sistema tripartito hegeliano, che il poeta associa alla trinità teologica e trova problematico in quanto giustifica il male e lo considera necessario per il raggiungimento del bene: *Ma il ternario lo mette sottovetro / e se vince lo adora*. (v. 13-14). A tale affermazione si indigna l'interlocutore, che respinge le provocazioni con un «*Vade retro, / Satana!*» (v. 14-15).

---

<sup>252</sup> AMS 1691-1692.

<sup>253</sup> *Ibid.* 1692. Il titolo originale della lirica era *Filosofia, ninfa gentile...*, che richiamava il titolo di un'aria di Bellini su testo di Ippolito Pindemonte: *Malinconia, ninfa gentile*.

<sup>254</sup> *Questo non è un sistema perché è binario, manicheismo rancido che non approda al meglio* (vv. 12-13): OV 997-8.

Ciò che risalta è che l'interlocutore, promotore della filosofia novecentesca che rifiuta i valori del tempo precedente, utilizzi un'espressione che rimanda alla tradizione cristiana. *Vade retro, Satana!* è infatti la rielaborazione di una formula ricorrente nel Vangelo: Gesù la pronuncia nel deserto, per respingere le tentazioni del diavolo (*Vade, Satana!*)<sup>255</sup> e nel rispondere a Pietro, che vuole convincerlo a non contrastare le autorità di Gerusalemme (*Vade post me Satana, Vade retro me Satana*).<sup>256</sup>

L'espressione è staccata dal resto del dialogo mediante un verso a gradino e messa in evidenza dalla rima (... *dietro* / ... *sottovetro* / ... *retro*), oltre che dall'isolamento dal resto della frase di *Satana*, che chiude da solo la lirica.

*Si parva licet* è un'espressione latina contenuta nella lirica *Non posso respirare se sei lontana...*, datata 19 ottobre 1969, che costituisce l'ottava e ultima parte di *Dopo una fuga*, una *suite* dedicata alla giovane Laura Papi e pubblicata nella sezione *Satura II*.<sup>258</sup> In quest'ultimo tempo il poeta stabilisce un confronto tra se stesso e un poeta romantico, John Keats:

*Non posso respirare se sei lontana.  
Così scriveva Keats a Fanny Brawne  
da lui tolta nell'ombra. È strano che il mio caso  
si parva licet sia diverso. Posso  
5 respirare assai meglio se ti allontani.*<sup>259</sup>

*Si parva licet* è citazione ellittica della frase virgiliana *si parva licet componere magnis*, che compare nel passo del quarto libro delle *Georgiche* in cui il poeta latino paragona il lavoro delle api e quello dei Ciclopi:<sup>260</sup> dunque, due specie fisicamente molto differenti per dimensioni. La locuzione, spesso nella forma abbreviata, è un'espressione ancor oggi utilizzata, spesso con falsa modestia, "quando in un'argomentazione si richiama un parallelo di livello superiore o che il parlante presenta come tale".<sup>261</sup> In Montale il confronto è tra sé e Keats: il poeta si abbassa rispetto al predecessore, ma al tempo stesso ne rovescia la

---

<sup>255</sup> Mt. 4,10.

<sup>256</sup> Mt. 16,23 e Mc. 8,33.

<sup>258</sup> Il ciclo era stato concepito originariamente in nove tempi, ma l'ultima lirica non venne inclusa nell'edizione di *Satura* (OV 1027).

<sup>259</sup> OV 390.

<sup>260</sup> Verg. *georg.* 4, 176.

<sup>261</sup> Tosi 1991, 37, 87.

postura: rispetto al suo *Non posso respirare se sei lontana*, Montale oppone il proprio *Posso / respirare assai meglio se ti allontani* (v. 4-5).

Il sintagma *presente cadavere* (v. 13) italianizza, con effetto sintattico straniante, l'ablativo assoluto *praesente cadavere*, locuzione del diritto medievale per indicare che un particolare avvenimento legale, come l'apertura di un testamento, si svolge in presenza del corpo del defunto a cui si riferisce.<sup>262</sup>

Nella lirica *Laggiù*, contenuta nella sezione *Satura II*, vi è l'espressione latina *flatus vocis*. La poesia parla di un tempo futuro, nel quale l'uomo potrà vedere la Terra dallo spazio, e vedere quant'è lontana. L'immagine, concepita dal poeta sul finire dello stesso anno del primo sbarco dell'uomo sulla Luna, permette di introdurre le preoccupazioni sul futuro, quando "guerre, identità, speranze non saranno che nomi senza un referente. Tutto sarà sostituito dal suo simulacro numerico; tutto sarà ridotto a cifre e a calcoli probabilistici".<sup>263</sup>

L'espressione *flatus vocis* nel testo si riferisce al verbo *sperare*, indicando che anche la parola speranza è ormai priva di significato, senza alcun valore: *Sperare – flatus vocis non compreso / da nessuno* (v. 13-14). Essa è generalmente attribuita al filosofo medievale Roscellino da Compiègne, il quale riteneva che i concetti universali non hanno consistenza nella realtà, ma esistono soltanto in quanto emissione di voce. L'espressione è tuttavia utilizzata in contesto quotidiano per indicare discorsi privi di consistenza o promesse non mantenute.<sup>264</sup>

*Nugae* è un termine latino che compare nella penultima lirica di *Satura: Il grillo di Strasburgo notturno col suo trapano...*<sup>265</sup> Il significato del componimento fu spiegato dal poeta in un'intervista dello stesso anno: chiedendosi quali sarebbero state le sue parole in punto di morte, ricordò quelle della moglie e ne ipotizzò i pensieri.<sup>266</sup> Un unico periodo racchiude i primi 10 versi della lirica: Montale chiede alla moglie defunta quali siano state le immagini tornatele in mente prima della morte, e ipotizza una serie di scene ed episodi della sua vita quotidiana.

---

<sup>262</sup> GDLI XI (1981), 1, s.v. *praesente cadavere*.

<sup>263</sup> Castellana 2009, 272.

<sup>264</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/flatus-vocis/>.

<sup>265</sup> Inclusa dapprima nella seconda edizione di *Xenia* (1968) in sostituzione della dodicesima lirica *La primavera sbuca col suo passo di talpa...*, passa alla fine di *Satura* solo nell'*Opera in versi* del 1980 (OV 1048).

<sup>266</sup> Si tratta dell'intervista del 1968 con Achille Millo, *A vent'anni sapevo soltanto ciò che non volevo*, ora in AMS 1679-1685.

*Forse nugae / anche minori*, è ai vv. 10-11 la risposta del poeta alla propria domanda. Il poeta ridimensiona così anche il senso della vita stessa, poiché, alla conclusione di essa, non rimangono che ricordi di episodi insignificanti. Nell'intervista aveva spiegato la cosa in questo modo:

Goethe disse: Luce, luce. Io che cosa dirò? Che cosa pensa la gente quando muore? Forse pensa a cose insignificanti, bazzecole, bagatelle, argomenti di nessun interesse che, dimenticati nella memoria, in quel momento vengono in mente.<sup>267</sup>

Nella lirica, il poeta esprime tali 'bagatelle' con una parola latina che ha un importante ruolo nella storia letteraria, in quanto introdottavi dai poeti neoterici per indicare la leggerezza e il disimpegno che caratterizzava le proprie poesie brevi,<sup>268</sup> in particolare il termine è noto perché così sono definiti i primi 60 componimenti del *liber* di Catullo.<sup>269</sup> Nel manuale di Paratore che Montale possedeva ne viene data la spiegazione: "I primi 60 carmi, quasi tutti epigrammi in vario metro, oltre le due odi saffiche (cc. 11 e 51) e il c. 34 a Diana, costituiscono le cosiddette *nugae* così chiamate perché nella dedica a Cornelio Nepote il poeta denomina *nugas* i carmi offerti all'amico".<sup>270</sup> Il manuale si riferisce ai versi del primo *carmen* catulliano, dove è posta la dedica: *Corneli, tibi: namque tu solebas / meas esse aliquid putare nugas*.<sup>271</sup> Anche Petrarca, riprendendo quest'uso, chiamava *nugae* i *Rerum vulgarium fragmenta*, cui, dichiaratamente, attribuiva minor importanza rispetto alle opere in latino.

Il significato che Montale attribuisce a questa lirica, tuttavia, non presenta implicazioni letterarie, con il significato di "cose da nulla": quest'uso ricorda al lettore classico maggiormente celeberrimo passo tratto dalle Satire di Orazio, nel quale il poeta latino si riferisce ai discorsi di poca importanza con cui intrattiene Mecenate durante i viaggi.<sup>272</sup>

### 3.3 Il latino "al rovescio" nel *Diario del '71 e del '72*

Nel *Diario del '71 e del '72*, le espressioni latine sono altrettanto copiose che in *Satura*. Si nota una particolare abbondanza di termini di ambito filosofico, che, come nella raccolta

---

<sup>267</sup> AMS 1679.

<sup>268</sup> Conte 1987, 110-111.

<sup>269</sup> *Ibid.*, 116.

<sup>270</sup> Paratore 1953, 322.

<sup>271</sup> Catull. I, 3-4.

<sup>272</sup> Hor. sat. II, 6, 40-43: *Septimus octavo propior iam fugerit annus / ex quo Maecenas me coepit habere suorum / in numero, dumtaxat ad hoc, quem tollere raeda / vellet iter faciens et cui concedere nugas...*



precedente, conferiscono ai versi un tono prosastico; esse denotano inoltre un particolare interesse da parte del poeta verso le questioni più dibattute in ambito teologico-filosofico. Il lessico di derivazione letteraria è invece solitamente rovesciato in maniera ironica, con la presenza di giochi di parole (ne è esempio l'uso di *carpe diem*) e attraverso l'inserimento, in versi contigui, di termini tipici dello stile comico.

Il rovesciamento di un'espressione latina è presente innanzitutto in *A C.*, una lirica del *Diario* espressamente dedicata a Clizia.<sup>273</sup>

Nella lirica, datata 21 marzo 1971, affiora nella memoria dell'io lirico la separazione dalla donna amata. In questo ricordo, emerge l'impossibilità di trovare un modo per vivere il resto della vita insieme a lei, sia a causa della lontananza, sia per la presenza di Mosca, che aveva minacciato di suicidarsi se il poeta si fosse trasferito in America (*Altri ne prese / per noi l'iniziativa*, vv. 3-4). Quando il poeta scrive questi versi, Mosca è ormai morta, tuttavia il tempo intercorso è troppo per poter riallacciare i rapporti. Nell'esprimere la propria rassegnazione per questi eventi passati della propria vita, il poeta rovescia al negativo l'espressione latina *modus vivendi*: *Tentammo un giorno di trovare un modus / moriendi che non fosse il suicidio / né la sopravvivenza* (vv. 1-3). *Modus vivendi* è un modo di dire molto diffuso sia come tecnicismo di ambito giuridico sia nel linguaggio quotidiano. In ambito del diritto, indica un accordo stipulato temporaneamente tra due nazioni, in mancanza di una soluzione da considerarsi definitiva. Nel linguaggio quotidiano, denota un compromesso tra due persone per facilitare la loro convivenza.<sup>274</sup>

Benché esistano occorrenze dell'espressione nella letteratura latina, in particolare in Agostino, è molto più probabile che Montale la conoscesse nel suo significato quotidiano e, in particolare, nella sua accezione giuridica. Infatti, ciò su cui insiste il poeta è proprio l'impossibilità di trovare un accordo definitivo; tuttavia rovescia l'espressione nel suo opposto, *modus moriendi*, in quanto il nodo della questione non è la convivenza con Clizia, bensì la separazione, data dalla lontananza. Il compromesso impossibile va ricercato dunque tra il *suicidio* (v. 2) e la *sopravvivenza* (v. 3, nel manoscritto originale vi era la variante

---

<sup>273</sup> Si tratta del senhal di Irma Brandeis, studiosa americana di letteratura italiana e di patristica conosciuta nel 1933 presso il Gabinetto Viesseux, dal 1949 divenuta dedicataria delle *Occasioni*. La relazione tra Montale e la donna, iniziata a Firenze in quel settembre, continuò grazie a un rapporto epistolare e alle visite estive di Irma, ma durò solo qualche anno, a causa dell'indecisione del poeta che, se fosse partito per l'America, avrebbe abbandonato Drusilla Tanzi. Montale e Clizia avevano discusso di un compromesso nelle lettere che si scambiavano, ma non fu trovata una soluzione definitiva.

<sup>274</sup> Tosi 1991, 615, 1369.

vita).<sup>277</sup> Il binomio costituisce la prima di una serie di antitesi che si susseguono all'interno della lirica: passato-presente, io-tu, noi-altri;<sup>278</sup> a esse si aggiungono le due possibilità del poeta, restare nella sua *nicchia* (v. 9), Firenze e la vita con Drusilla, oppure compiere un tuffo per raggiungere Clizia in America; la seconda opzione, non possibile nel passato per la presenza di Mosca, è ormai irrealizzabile anche dopo la morte della moglie, in quanto è passato troppo tempo (*e ora è tardi / per rituffarci dallo scoglio*, vv. 4-5).

*Se il male naturaliter non può smettere...*<sup>279</sup> è il primo verso di una lirica del 21 luglio 1971, poi raccolta in *Diario del '71 e del '72*. Si tratta di un breve componimento di due strofe, rispettivamente formate da due e tre versi.

Tematicamente, si collega con il citato *Dialogo di Satura*, nel quale il poeta criticava l'idealismo tripartito di stampo hegeliano e, in particolare, la possibilità grazie a esso di giustificare l'esistenza del male. Anche qui vi è un rifiuto dell'idealismo e il primo verso indica il disappunto del poeta verso questa visione.

L'avverbio *naturaliter*, di uso filosofico, significa "di/per natura", qui per indicare la necessità dell'esistenza del male all'interno della filosofia hegeliana. Montale lo utilizza anche nelle prose, come nella già citata *Il gesuita proibito*,<sup>280</sup> e ne *La breve stagione di un poeta*: "Nella folla di anonimi che ho conosciuto Bernobini spicca come un essere «naturaliter» originale: era «lui», toccato dalla grazia, inconfondibile".<sup>281</sup>

*De visu* è un'espressione latina contenuta nella lirica *Lettera a Bobi*, datata 1 luglio 1971 e raccolta in *Diario del '71*.<sup>282</sup> È esplicitamente dedicata all'amico Roberto "Bobi" Bazlen, editore e intellettuale triestino conosciuto a Genova, dedicatario della sezione *Mediterraneo* degli *Ossi* e di alcune liriche; questo è il primo caso in cui viene evocato nominalmente. Bobi Bazlen e Montale si erano conosciuti a Genova grazie a Sergio Solmi, e da allora l'editore divenne per Montale un punto di riferimento, uno dei pochi a cui inviava poesie prima della pubblicazione, poiché riteneva preziosa la sua opinione. Bobi inventò per lui il soprannome Eusebio, che spesso si ritrova anche nei carteggi con altri intellettuali al posto di Eugenio o dell'*alias* Arsenio. Bazlen era nato a Trieste da padre slavo di lingua tedesca;

---

<sup>277</sup> OV 1055.

<sup>278</sup> Gezzi 2020, 33; Ricci 2005, 47.

<sup>279</sup> OV 447.

<sup>280</sup> SM 2561.

<sup>281</sup> Ibid., 2963.

<sup>282</sup> OV 1073.

fu in parte grazie a lui che in Italia si diffuse la cultura letteraria mitteleuropea, tra cui in particolare le opere di Svevo, Kafka e Freud (fu tra l'altro uno dei primi a intraprendere un percorso di psicanalisi).<sup>283</sup> Bobi consigliava letture a Montale e ne leggeva le liriche fornendogli la sua opinione. Alla sua morte, il 6 agosto 1965, Montale gli dedicò un necrologio nel *Corriere della Sera*.<sup>284</sup> Forse in virtù dei suoi gusti, più in linea con la letteratura mitteleuropea, non amava particolarmente la lingua italiana, perché non apprezzava la quantità di latino inevitabilmente presente in essa. In una lettera del 1926, dopo aver letto alcune poesie successive agli *Ossi*, scrisse a Montale: “Mi sono piaciute moltissimo, e mi sembrano (...) molto migliori degli «Ossi». Il loro limite: l'impossibilità di uno slatinizzazione della parola italiana. Hai fatto (con Campana e qua e là D'Annunzio) il massimo che si possa fare à ce but; non mi basta.”<sup>285</sup> Inoltre Bazlen riteneva che l'italiano, a differenza del tedesco,<sup>286</sup> mancasse di una certa intimità, e di ciò che intendeva con il termine intraducibile di *Stimmung*.<sup>287</sup> Montale infatti riporta: “Quando lo conobbi pretendeva addirittura che la nostra lingua, priva di *Stimmung* e di intimità, non potesse produrre nulla di buono. Io ero seriamente imbarazzato trovandomi tra le mani uno strumento inservibile”.<sup>288</sup>

Proprio a questo sfavore nei confronti della lingua italiana fanno riferimento gli ultimi versi del componimento *Lettera a Bobi: Con questa lettera / che mai tu potrai leggere ti dico / addio e non aufwiedersehen e questo / in una lingua che non amavi, priva / com'è di Stimmung*.<sup>289</sup>

Singolare la scelta di inserire un'espressione latina proprio in una lirica dedicata a colui che riteneva la lingua italiana già eccessivamente impregnata di latino; in questo caso, tuttavia, l'espressione è riferita alla madre di Bazlen, della quale Montale parlò anche nella prosa dedicata all'editore dopo la sua morte: “la madre, Clotilde, israelita, donna amorosissima, viveva col terrore che al suo unico figlio dovesse «succedere qualcosa». Ho

<sup>283</sup> Alcune letture sulla figura dell'editore e intellettuale triestino: Battocletti 2017, Calasso 2021.

<sup>284</sup> “Ho frequentato due B.B. in vita mia, ma quello che ha lasciato maggiore traccia in me non è stato il Signore dei Tatti, Berenson, che pure mi onorò della sua benevolenza; bensì quel Bobi Bazlen che fu trovato morto il 27 luglio in un albergo di Milano” (SM 2727).

<sup>285</sup> Bazlen 1984, 378-9.

<sup>286</sup> “Bobi aveva studiato in una scuola tedesca di Trieste e parlava diverse lingue, ma solo il tedesco fu (almeno nei primi anni) la sua lingua più congeniale” (SM 2728).

<sup>287</sup> *Stimmung* deriva da *Stimme*, ‘voce, accordo di voci’, significa ‘disposizione d'animo’ (<https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/stimmung/>): “Nella parola *Stimmung*, intraducibile come *Heimat*, traspare un qualcosa che evoca romanticismo, intimità, sentimentalismo”.

<sup>288</sup> Queste parole provengono da un articolo comparso nel *Corriere della Sera* del 9 marzo 1969, poi in Deganutti 2016, 40.

<sup>289</sup> OV 454.

ancora nella memoria l'abbraccio e l'implorazione, «Roberto mio», quando Bobi si assentava di casa per più di qualche ora».<sup>290</sup> A questa descrizione corrisponde ciò che viene detto di lei nella lirica, una donna sempre preoccupata per il figlio: *constatato de visu il suo terrificante amore* (v. 8).<sup>291</sup> *De visu* è una locuzione d'uso quotidiano qui utilizzata per esprimere l'aver verificato con i propri occhi questa attitudine della madre di Bobi. Ad essa il poeta dedicò un'intera lirica, *La madre di Bobi*, pubblicata nella *Gazzetta di Genova* il 21 luglio 1968 e non destinata a rientrare in una raccolta se non tra le *Poesie disperse* dell'*Opera in versi* del 1980. La lirica presenta significative somiglianze con *Lettera a Bobi*, ma è priva di vocaboli latini o tedeschi; vi è soltanto presente il latinismo *querula*, sempre nella caratterizzazione della donna (v. 8).<sup>292</sup>

*Nomen omen* è un'espressione che compare in *Presto o tardi*, la prima poesia del *Diario del '72*, risalente al 22 aprile 1971. Il poeta vi passa in rassegna le fasi della propria esistenza, che si dividono principalmente tra l'età dell'infanzia, caratterizzata dall'inganno (vv. 1-7), e l'età adulta, segnata dalla disillusione e da una visione disincantata della vita (vv. 7-13). L'inganno è identificato con la visione di un paesaggio artificiale del lago di Lugano, in una delle scenografie del vaudeville *Dall'ago al milione*, operetta del 1904 musicata da Luigi Dall'Argine su libretto di Cesare Sacchetti.<sup>293</sup>

È il cognome Dall'Argine a risultare premonitore, *nomen omen*. La proverbiale locuzione latina basata sulla paronomasia tra i due termini *nomen* e *omen*, di cui il primo contiene il secondo, esprime il principio secondo cui il nome di una persona dice qualcosa sul futuro della persona stessa, come un presagio:<sup>294</sup> nella fattispecie, il destino di un individuo destinato a restare immobile (*in omaggio a se stesso ... / non lasciò mai la proda*, vv. 6-7).

---

<sup>290</sup> SM 2728.

<sup>291</sup> OV 1073.

<sup>292</sup> *Una fiaba narrava che Trieste / fosse crocicchio o incontro di culture. / Forse era vero, un tempo; ma neppure / io lo sapevo quando / vi giunsi, il '19, mezzo fante / e mezzo pellegrino. Solo dopo, / nell'inamena via che porta il nome / di Cecilia Rittmeyer, una querula madre / legata a triplo filo a un figlio in fuga / mi aprì al suo Genio, a quel dio dispotico / e indifferente che poi l'ha lasciata. // Oggi pensarla è una tortura: quasi / frugare in una piaga che credevo / rimarginata.* (OV 786). Vedi *querulo* in GDLI XV (1990), 121-122.

<sup>293</sup> *Ibid.*, 208.

<sup>294</sup> Tosi 1991, 41, 98.

Un'altra lirica di *Diario del '72, L'odore dell'eresia*, datata 6 marzo 1971,<sup>296</sup> narra di un sacerdote barnabita, Giuseppe Trincherò, conosciuto dalla famiglia del poeta, che aveva suscitato l'ammirazione sua e della sorella Marianna.<sup>297</sup> Egli si rifaceva alla teoria del modernismo di George Tyrrell, citato nei primi versi:<sup>298</sup> ad essa Montale si era avvicinato durante l'adolescenza, allorché si trovava a discorrerne insieme al sacerdote stesso.<sup>299</sup> La lirica non si concentra però sulla questione teologica, ma rievoca Trincherò attraverso il ricordo di due episodi della vita del poeta legati a lui: l'aver suonato il pianoforte insieme e, soprattutto, essere venuto a conoscenza, dopo la sua morte, della scioccante notizia secondo la quale il sacerdote era stato sospeso *a divinis*.<sup>300</sup>

*A divinis* 'dalle cose sacre' è locuzione latina utilizzata in ambito ecclesiastico nella formula "sospensione/sospendere *a divinis*" per indicare la sanzione decretata dalla Chiesa che impedisce a un sacerdote di celebrare la messa e impartire i sacramenti. Si tratta di una sospensione, in quanto chi ne è colpito può ritornare a svolgere tali esercizi in occasioni particolari, ed è dovuta a un comportamento sbagliato del chierico, , come nel caso di Trincherò, secondo le parole di Montale accusato di eresia.<sup>301</sup> Il poeta, nel riportare l'informazione, ammette di non essere stato a conoscenza del significato dell'espressione prima di apprendere l'episodio; questo gli permette una serie di giochi di parole basate sul concetto di 'sospensione': *Sospeso, sì, ma da chi? Da che cosa e perché? / A mezz'aria attaccato a un filo? / E il divino sarebbe un gancio a cui ci si appende?* (v. 17-19). La scoperta del vero significato della locuzione provoca un ulteriore gioco di parole: *Solo più tardi appresi il significato / della parola e non restai affatto / col sospiro sospeso.* (v. 21-23).<sup>302</sup>

<sup>296</sup> Nel dattiloscritto, la data sembra corretta a penna in 6/III/71, ma nell'Indice l'autore ha indicato nuovamente l'anno 1971 (OV 1079).

<sup>297</sup> In una pagina di diario del 2 settembre, Marianna Montale commentò che senz'altro il fratello ammirava Trincherò: "(Eugenio) stima più che tutti il P. Trincherò: notava in un foglio, tra notizie superficiali: «Oggi ho visto *lui*» (...). E questo *lui* sono certa che è il Padre. Ed è così espressivo quel *lui* netto, senza aggiunte, e sottolineato. *Lui!* L'uomo ideale, la sua coscienza vivente." La pagina del diario di Marianna è riportata in Contorbìa 1999, 20.

<sup>298</sup> *Fu miss Petrus, l'agiografa e segretaria / di Tyrrell, la sua amante? Sì, fu la risposta / del barnabita.* (OV 464, v. 1-3).

<sup>299</sup> "È venuto il P. Trincherò. Eugenio discorre volentieri. Ed è piaciuto tanto anche al padre il mio ragazzo!" Dal diario di Marianna del 2 settembre 1915, riportato in Contorbìa 1999, 33.

<sup>300</sup> Il ricordo è sfocato e lo stesso Montale, in sedi diverse, mise in dubbio la veridicità della notizia, dapprima in un'intervista a Zampa, quando citò *L'odore dell'eresia* come "la mia poesia sul prete Trincherò poi se non sbaglio sospeso (non credo) *a divinis*" (AMS 1720); successivamente, in una lettera a Contini: "È anche falso che il padre di cui parlo sia stato sospeso a divinis" (Montale 1997, 254).

<sup>301</sup> Tosi 1991, 682, 1527.

<sup>302</sup> Il titolo stesso della lirica, del resto, comporta un gioco di parole. *L'odore dell'eresia* è infatti il rovescio dell'espressione "odore di santità"<sup>302</sup> e riecheggia poi ripetutamente nella poesia: *Si può annusarlo come*

Nel *Diario*, il latino non rientra soltanto in quanto lingua tecnica del lessico ecclesiastico o giuridico, ma anche a partire dalla letteratura. Il *carpe diem* oraziano è ripreso ironicamente nella lirica *Kingfisher*, originariamente *La pesca*, contenuta nel *Diario del '72* e datata 1972.<sup>303</sup> Il componimento presenta un tema religioso: il pescatore del titolo (ripreso al v. 7) sarebbe Gesù Cristo, pescatore di uomini; nella parte finale del componimento Montale critica il cristianesimo, in quanto Dio è rappresentato come una figura distratta, un *Deus absconditus*. Se l'abbassamento del tema serio attraverso lo stile comico è tipico delle ultime raccolte montaliane, la breve lirica suona straniante fin dall'inizio, poiché il lessico legato alla pesca è mescolato ironicamente con una delle più famose massime della letteratura latina:

*Praticammo con cura il carpe diem,  
tentammo di acciuffare chi avesse pelo o escrescenze,  
gettammo l'amo senza che vi abboccasse  
tinca o barbo (e di trote non si parli).*  
5 *Ora siamo al rovescio e qui restiamo attenti  
se mai sia una lenza che ci agganci.*  
*Ma il Pescatore nicchia perché la nostra polpa  
anche al cartoccio o in carpione non trova più clienti.*

Montale svilisce il pensoso edonismo del monito oraziano inserendo la citazione in un contesto lessicale gastronomico e di pesca, attraverso l'implicita ambiguità tra i due diversi significati di *carpe* in latino e in italiano: il significato italiano è richiamato dall'accumulo di ittonimi al v. 4 (*tinca, barbo, trote*). Vi è inoltre una somiglianza fonica tra *carpe* (v. 1) e *carpione* (v. 8); come notato da Gezzi, la lirica presenta generalmente un'insistenza sul nesso CA: *pratiCAmmo, CARpe* (v. 1), *abboCCAse* (v. 3), *tinCA* (v. 4), *PesCAtoRe* (v. 7), *CARtoccio, CARpione* (v. 8).<sup>304</sup>

Martelli ha individuato nel v. 2 una possibile ripresa del concetto del *carpe diem*, dell'attimo da cogliere, che nella tradizione antica era personificato nella figura del *Καρός*

---

*qualsiasi odore?* (v. 20); *E l'odore che si diffonde non ha nulla a che fare / col divino o il demonico* (v. 28). Questo *calembour* in Montale risale a un gioco di domande e risposte con Annetta degli Uberti svoltosi nel 1920: "Qual è il vostro odore preferito?" "Molti... tranne l'odore di santità" (AMS 1587).

<sup>303</sup> OV 1088.

<sup>304</sup> Cfr. Gezzi 2020,274.

greco e della latina *Occasio* (un termine caro a Montale), rispettivamente un fanciullo o una donna con un ciuffo di capelli sulla fronte e il resto della testa rasato. La creatura corre veloce e chi la incontra ha solo un breve attimo per afferrare il ciuffo di capelli prima che quella sia passata volgendogli la nuca.<sup>305</sup> Secondo Martelli, Montale allude a questa figura con le parole *tentammo di acciuffare chi avesse pelo o escrescenze* (v. 2): “Quel ‘pelo’ non altro è se non, animalescamente degradato, l’estremo esito delle affascinanti *comae* un tempo sparse sulla fronte e sulla faccia del Kairòs e dell’Occasio”.<sup>306</sup>

*Deus absconditus* è un sintagma latino contenuto nella lirica *Il mio ottimismo*, da *Diario del '72*. All’interno della lirica, il poeta si contrappone a coloro che lo accusano di eccessivo ottimismo e pensano che invece la storia porti inesorabilmente al suo stesso degrado; essi sono impersonati da un figura, Benvolio,<sup>307</sup> a cui la lirica è rivolta. Il tema dell’ottimismo si riallaccia alla questione religiosa del libero arbitrio già posta in *Kingfisher*: Dio è un’entità su cui il poeta si interroga in quanto nascosta, se non addirittura inesistente. Ciò è indicato attraverso l’espressione latina *Deus absconditus*: è una citazione biblica dal libro di Isaia (45,15): *Vere tu es Deus absconditus*, ripresa da Blaise Pascal, che nelle *Pensées* (II, 400) nominava il *Dieu caché*.

Il personaggio di Benvolio era già comparso in una lirica precedente del *Diario del '72*, *Il cavallo*, nel quale l’io lirico affermava: *Io non sono il cavallo / di Caracalla come Benvolio crede* (v. 1-2):<sup>308</sup> in questi versi, il poeta si riferiva a Incitatus, il cavallo preferito dall’imperatore romano Caligola che, secondo le narrazioni antiche, il padrone desiderava nominare console. Montale attribuisce l’animale a Caracalla anziché a Caligola, forse a causa di un errore di memoria,<sup>309</sup> oppure per somiglianza con la parola *cavallo* e con il verbo *caracollare*, come spiega lui stesso nelle note dell’edizione del *Diario* tradotta in francese:

---

<sup>305</sup> La figura del *Kairos* trova anticamente diverse rappresentazioni nella statuaria e nelle narrazioni poetiche: ne offre una completa panoramica Mattiacci 2011.

<sup>306</sup> Martelli 1982, 150.

<sup>307</sup> Benvolio, nome del cugino di Romeo nella celebre tragedia shakespeariana, è il corrispondente positivo di Malvolio, una sorta di maschera ricorrente nell’opera montaliana. A proposito di questi due personaggi, si veda l’autocommento del poeta, riportato da Angelini: “Masques modernes, arlequins d’aujourd’hui, symboles et types de lieux communs” (Angelini, 1979, 267). Secondo i commentatori di Montale, dietro la figura di Benvolio si celerebbe Pier Paolo Pasolini (cfr. Gezzi 2020, 245).

<sup>308</sup> OV 470.

<sup>309</sup> Una breve poesia inedita del 1969 recitava: *Non so se quello che annuso / sia odore di sangue o di stalla. / È un ricordo di scuola? Caracalla / nominò senatore il suo cavallo* (Gezzi 2020, 247).

“Ce n’était pas Caracalla (...) mais Caligula (...), qui, devenu fou, nomma sénateur romain son cheval: j’ai choisi Caracalla qui contenait déjà les mots cavallo (...) et caracollare”.<sup>310</sup>

La lirica è datata 16 ottobre 1972. Allo stesso mese dello stesso anno appartiene un epigramma di Giorgio Caproni dal titolo *Deus absconditus*, successivamente pubblicato in penultima posizione della sezione *Bisogno di guida*, all’interno della raccolta *Il muro della terra*. Nel breve componimento, formato da tre senari, il poeta livornese rovescia la prospettiva del Dio nascosto: *Un semplice dato: / Dio non s’è nascosto. / Dio s’è suicidato*.<sup>311</sup>

Di espressioni latine è particolarmente ricco il componimento del 1972 *Un millenarista*, che tratta questioni economiche e una previsione montaliana sul progresso (o meglio, l’antiprogreso) dell’uomo. Di fronte alle due prospettive che si pongono all’uomo moderno, da un lato la crescita esponenziale di produzione, dall’altro la cura del pianeta, il poeta immagina una terza possibilità: la catastrofe, che potrà essere ammirata dall’unico individuo sopravvissuto nel contemplare i resti di tutte le specie che vissero sulla terra, dal mammoth all’*homo sapiens*.

Nella parte iniziale del componimento, il poeta inserisce la lingua latina all’interno di due incisi parentetici: *Non s’incrementa (sic) la produzione / se si protegge l’Alma Mater (Alma?)* (v. 1-2).<sup>312</sup> Secondo Gezzi 2020, qui il latino è utilizzato allo scopo di prendere le distanze dalla lingua dell’economia.<sup>313</sup> L’espressione *Alma Mater*, ora utilizzata come appellativo dell’università, in particolare dell’ateneo di Bologna in quanto più antico al mondo,<sup>314</sup> era assente nei classici, anche se l’uso di *alma* come epiteto per una divinità femminile era frequente. L’espressione, in ambito ecclesiastico, indica la Vergine Maria oppure la Chiesa; il suo utilizzo da parte del poeta, pur non riferendosi a Maria, è basato sul linguaggio cristiano. Relativamente alla lirica *Sono venuto al mondo...* (in *Satura*), dov’era già comparsa, il poeta stesso aveva indicato che si riferiva al nazionalismo.<sup>315</sup>

Per indicare l’opposizione iniziale tra crescita della produzione e tutela del mondo, Montale inserisce il detto latino *tertium non datur* (v. 3), utilizzato nel linguaggio comune per indicare l’impossibilità di trovare un’ulteriore alternativa o un compromesso rispetto a

---

<sup>310</sup> Riportato in Gezzi 2020, 247.

<sup>311</sup> Caproni 1975, 349.

<sup>312</sup> OV 495.

<sup>313</sup> Gezzi 2020, 357.

<sup>314</sup> Tosi 1991, 174, n. 381.

<sup>315</sup> AMS 1526.



due possibilità date; si tratta di un concetto tratto dalla filosofia aristotelica, nella quale designa una proposizione che è necessariamente vera o falsa.<sup>316</sup>

Nella prima strofa della lirica si conclude l'elenco di specie ormai estinte di cui restano gli scheletri, nel futuro in cui è ambientata la narrazione: tra esse vi sono *molte mummie di chi fu / l'uomo sapiente, faber, ludens o peggio* (v. 8-9). Questi versi riprendono *Dal museo alla vita*, una prosa che Montale aveva scritto nel 1964 e pubblicata in *Autodafé*:

Ma poiché il nostro tempo ha sostituito l'eccitazione alla contemplazione e il numero non è più un segreto delle leggi divine, bensì l'oggetto della statistica, non vedo perché non si debbano trarre le debite conclusioni dalle mutate condizioni di vita dell'uomo che fu detto sapiens e faber (e poi ludens ed ora è destruens) a vantaggio dell'immenso tutti-nessuno che stiamo avviandoci a formare.<sup>317</sup>

Si nota come nella lirica il poeta abbia scelto di tradurre in italiano il primo di questi termini (*homo sapiens*), mentre restano in latino i successivi epiteti, *faber* e *ludens*, mentre *destruens* è assente. *Homo ludens* era il titolo della monografia sul valore del gioco dello storico olandese Johan Huizinga (1938): Montale ne possedeva la traduzione italiana.<sup>318</sup> L'espressione era già comparsa in un'altra prosa di *Autodafé*, *Odradek*,<sup>319</sup> nella quale l'autore asseriva che "l'industria sportiva ha tolto ogni significato ai riti dell'*homo ludens*".<sup>320</sup>

*Hic manebimus* è un'espressione contenuta nella lirica *Sorapis, 40 anni fa*, nel *Diario del '72*, e successivamente ripresa in *Al mare (o quasi)*, nel *Quaderno di quattro anni*. La lirica del *Diario*, datata 21 ottobre 1972, si apre con una rassegna di luoghi di montagna immaginati dal poeta o visitati insieme alla moglie. Tra essi vi sono la valle Engadina (v. 7), paradisiaca ma inadatta ai due protagonisti a causa dell'ambiente mondano, e il lago di Sorapis (v. 10), che il poeta aveva raggiunto insieme a Mosca quarant'anni prima. La lirica si concentra dunque sul racconto della passeggiata presso le Dolomiti, per terminare con una riflessione finale sui temi dell'età e del tempo (v. 26-30).

L'impossibilità di rimanere nella valle Engadina è esplicitata ai versi 8-9: *non si era / tanto ricchi da dirci hic manebimus*. L'espressione latina riprende *hic manebimus optime*,

---

<sup>316</sup> Tosi 1991, 36, 86.

<sup>317</sup> AMS 359.

<sup>318</sup> Pritoni 1996, 99. Dello stesso autore, Montale possedeva anche *Erasmus* (Pritoni 1996, 74).

<sup>319</sup> La prosa, risalente al 1959, costituisce una recensione del saggio *Eclissi dell'intellettuale* di Elémire Zolla.

<sup>320</sup> AMS 124.

che trova la sua origine all'indomani della distruzione di Roma da parte dei Galli nel 390 a.C. Nella narrazione di Livio, in Senato si discuteva se ricostruire la città in modo da poterci restare, oppure se spostarsi a Veio: proprio in quel momento, si sentì dalla strada un centurione ordinare: *Signifer, statue signum; hic manebimus optime!* I senatori interpretarono la frase come un *omen* e decisero perciò di rimanere a Roma. La locuzione fu ripresa in epoca moderna dai politici e da Gabriele D'Annunzio, che ne fece il suo motto nel periodo dell'occupazione di Fiume; è oggi proverbiale e nota anche in contesti quotidiani.<sup>321</sup>

Montale inserisce questo detto latino, preceduto da una negazione, per discostarsi dal tipo di società che viveva in Engadina e che lui stesso, in un reportage del 1949, aveva definito “grandi snob”:<sup>322</sup> al contrario, lui e Mosca erano persone semplici, non abbastanza *ricchi* (v. 9) da trasferirsi in un simile luogo turistico.

### 3.4 Il latino al negativo nel *Quaderno di quattro anni*

Anche nel *Quaderno di quattro anni* compaiono molte espressioni latine. Si nota una particolare abbondanza all'interno delle liriche composte tra aprile e maggio del 1975 (*Pasquetta, Sub tegmine fagi, RUIT HORA che tragico pasticcio*). Come nelle due raccolte precedenti, si nota una gran quantità di modi di dire colloquiali e prosastici, cui si aggiungono citazioni dalla letteratura classica. Anch'esse tuttavia subiscono un rovesciamento, trovandosi spesso all'interno o in prossimità di frasi negative. La prospettiva è quella di un poeta vecchio, ormai disilluso dalla società di cui è parte, lontana dal mondo idillico che si potrebbe immaginare leggendo la poesia antica.

*Opus magnum* è una locuzione presente nella lirica *Un tempo / tenevo sott'occhio l'atlante*, datata 14 aprile 1974.<sup>323</sup> Il tema del componimento è il futuro dell'umanità: il poeta, sfogliando un vecchio compendio sugli uccelli ormai estinti, pensa a quando anche la specie umana non esisterà più. Si chiede dunque se avrà lasciato qualche traccia e se a qualcuno interesserà: *Riflettevo su simili ipotetici atlanti / di vite senza becco e senza piume da millenni / irreperibili, insetti rettili pesci e anche / perché no? l'uomo stesso ma chi ne avrebbe / redatto o consultato l'opus magnum?* (v. 7-11).<sup>324</sup> *Opus magnum* è un sintagma

---

<sup>321</sup> Tosi 1991, 371, n. 794.

<sup>322</sup> Montale 1995b, 301.

<sup>323</sup> OV 1109.

<sup>324</sup> Ibid. 518.

latino di uso comune per indicare l'opera più celebre e ampia di un autore: è qui da considerarsi come elemento di lessico prosastico.<sup>325</sup>

Il lessico latino filosofico compare nel *Quaderno di quattro anni in L'armonia*, lirica datata 4 dicembre 1974. Il tema è, appunto, l'armonia, definita nell'*incipit* come *un quid raro* (v. 1). L'uso del latino *quid* fu utilizzato dalla filosofia scolastica, in contrapposizione a *quia*, per indicare un ragionamento *a priori* che, partendo dall'essenza di una causa, ne deriva gli effetti. Questo termine nel linguaggio comune ha successivamente assunto diverso significato: dall'essenza di una cosa a qualcosa di indefinito; inoltre può anche indicare una somma non definita di denaro. In questo passo è utilizzato con l'accezione di "qualche cosa di indeterminato, di imprecisato; un certo che (per lo più preceduto dall'art. *un*)."<sup>326</sup> I versi che seguono, tuttavia, piuttosto che dare una definizione di armonia, indicano ciò che l'armonia non è, definendola in questo modo per via negativa. Questo permette al contempo di inserire la parola *armonia* in posizione di anafora. La lirica è dedicata a una donna, Adelheit, una delle ultime e meno note muse montaliane.<sup>327</sup>

Nella stessa raccolta compare il termine *status*, altro vocabolo latino pienamente entrato nell'uso quotidiano. Si trova nella lirica *Sotto la pergola*, composta nel marzo 1975, che riflette sul tema della memoria e sulla fratellanza tra uomini e animali. In particolare, gli uomini sono avvicinati ai topi: secondo il poeta, infatti, essi sono simili, nonostante le differenze: *Certo non era poca la differenza / di status, di abitudini e di lingua* (v. 8-9). La pergola rappresenta il confine tra i due mondi; tuttavia la *simbiosi* iniziale (v. 6) successivamente viene meno, attraverso la *zuppiera* del verso 13. Il termine latino è

---

<sup>325</sup> La lirica si conclude con una questione relativa all'arte: e della poesia, resterà qualche traccia? Montale immagina un ipotetico salvatore della poesia, che tuttavia non avrà accesso al linguaggio (*raro fantasma peregrinante muto*, v. 17). Si nota la rilevanza di versi molto lunghi, non sempre riconducibili alla metrica tradizionale, che contribuiscono a dare una forma prosastica alla lirica, forse per sottolineare la difficoltà del poeta nel trovare più un senso alla poesia nella società in cui vive. L'aggettivo *dimidiato*, voce dotta utilizzata come tecnicismo nelle scienze [GDLI IV (1966), 471-472, s.v. *dimidiato*], posto accanto al vocabolo *dio* offre un effetto fonico simile alla balbuzie [Cfr. Bertoni, Gallerani 2015, 29: "Il linguaggio, in quanto strumento espressivo, è tutto espresso nell'allitterazione, particolarmente significativa, della sillaba DI- nel gruppo sintattico raddoppiata nell'aggettivo; la sua capacità di significazione è al contempo ridotta a quella di un dio dimezzato nelle proprie capacità di giudizio e conoscenza, tanto nei confronti delle sue creature, quanto (...) rispetto al proprio impulso creativo." ] Ancora prosastico è l'inciso *perché no?* (v. 10), inserito senza nemmeno una virgola, ma chiaramente con funzione di inciso, data l'iniziale minuscola dopo il punto di domanda.

<sup>326</sup> GDLI XV (1990), 137, s.v. *quid*.

<sup>327</sup> Adelheit è forma tedesca dell'italiano Adelaide; vi è un legame con il significato del francese *noblesse* grazie al suffisso *-heit*. Probabilmente il personaggio, realmente esistito, che si cela dietro a questo *senhal* è Adelaide Bellingardi, dipendente di una gioielleria a Roma; a ciò si riferisce probabilmente il *luore della gemma* al v. 4 (Bertoni, Gallerani 2015, 93).

utilizzato in quanto ormai integrato nella lingua italiana; il vocabolo è entrato per mediazione della lingua inglese, dapprima in ambito giuridico per indicare la condizione di un individuo e successivamente in ambito sociologico. L'uso del termine è dunque prettamente contemporaneo. Riporta al contrario al mondo antico il termine *tripudio* (v. 19), latinismo dotto derivato da *tripudium*, che nell'antichità designava una gioiosa danza sacra, originariamente ritmata da tre battiti di piede.<sup>328</sup>

*O beata solitudo* è un'espressione contenuta nella lirica *Pasquetta*, in *Quaderno di quattro anni*. Si tratta di un componimento che riflette sul ruolo esercitato dal poeta nella società: a lui si presenta un bivio, la strada dell'impegno politico oppure quella della solitudine. La lirica si apre indicando che questa seconda opzione è accessibile solo a pochi privilegiati, tra i quali proprio i poeti: *La mia strada è privilegiata / vi sono interdette le automobili / e presto anche i pedoni (a mia eccezione / e di pochi scortati da gorilla)*.<sup>329</sup> A queste due opzioni si aggiunge la possibilità di una terza strada, la non-scelta operata dall'io lirico; ormai anziano, preferisce ritirarsi da ritmi frenetici, ai quali antepone la quiete. Nel componimento è sottolineata l'impossibilità di scegliere la strada più congeniale, perché sia la scrittura impegnata che quella disimpegnata è ardua.

Il privilegio dei poeti di vivere la propria vita nella quiete è sottolineato al verso 4: *O beata solitudo disse il Vate*. Il sintagma latino è parte dell'espressione *O beata solitudo, o sola beatitudo*, attribuita a San Bernardo per indicare l'aspirazione al raggiungimento della quiete grazie alla vita in monastero.<sup>330</sup> La frase conosce svariate riprese in letteratura, tra cui il romanzo *Il fuoco* di D'Annunzio, in cui è scritta sulla porta del convento di S. Francesco del Deserto.

La lirica è ricca in generale di espressioni non italiane: oltre a *o beata solitudo*, vi è un calco dal russo, *intelligentia*, nel dattiloscritto *intelligençia*, per indicare il ceto intellettuale, e il francese *c'est emmerdant* per esprimere la scocciatura data da entrambe le opzioni del bivio.

Il titolo, *Pasquetta*, si inserisce nel contesto di stampo diaristico della raccolta: il componimento fu scritto infatti nel lunedì dell'Angelo del 1975.<sup>331</sup>

---

<sup>328</sup> GDLI XXI (2002), 371, s.v. *tripudio*.

<sup>329</sup> OV 550, v. 1-4.

<sup>330</sup> Tosi 1991, 668, 1486.

<sup>331</sup> La datazione non è certa. L'indicazione del dattiloscritto è infatti «Pasquetta '75», poi corretta a penna in «19-4-'75» (OV 1121); tuttavia, nel 1975 il lunedì dell'Angelo cadde il 31 marzo, ma nell'anno successivo,

*Sub tegmine fagi* è il verso di apertura della breve lirica senza titolo che segue Pasquetta nel *Quaderno di quattro anni*, anch'essa composta nel 1975:<sup>332</sup>

*Sub tegmine fagi  
non si starà molto allegri  
sotto alberi di stucco.*

*Se non fosse così  
5 perché/su chi si abbatterebbe il grande  
colpo di scopa?*<sup>333</sup>

Il primo verso riprende l'*incipit* della prima bucolica di Virgilio: *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*. Il poeta genovese compara il mondo idillico delle *Bucoliche* con il presente, per evidenziare la negatività di quest'ultimo: il faggio sotto l'ombra del quale Tityro si riposava è ora sostituito da alberi finti, di stucco (v. 3), in Bertoni, Gallerani 2015 definiti simili a "quelli di plastica introdotti nelle case medioborghesi a sostituzione del pino natalizio".<sup>334</sup> La presenza di suppellettili che ingannano l'occhio con la falsa presenza di piante caratterizza anche la penultima lirica del *Quaderno*, *I miraggi*, nella quale vi è l'ecfrasi di una stanza dipinta nello stile di Vermeer: *la vetrata di fondo rivela un biondo parco di Stiria*.<sup>335</sup>

Il paesaggio agreste caro all'antichità è ribaltato nella società presente: la felicità sotto l'ombra di un faggio è ormai un'illusione, gli uomini sono tutt'altro che *allegri* (v. 2). Secondo Bertoni Gallerani, il *locus amoenus* della classicità è ormai impossibile, perché nella religione cristiana la specie umana è stata cacciata da Dio da quel *locus amoenus* che era l'Eden: sarebbe proprio il Dio cristiano l'autore del *colpo di scopa* (v. 6), perché attraverso l'infelicità dell'uomo realizza il disegno pianificato al momento della cacciata dal Paradiso terrestre. Gli stessi commentatori sottolineano l'abbassamento ironico della figura divina, che utilizza uno strumento d'invenzione umana e di uso quotidiano quale la scopa.<sup>336</sup>

Le *Bucoliche* furono certamente una lettura rilevante per Montale: nella sua casa di Milano infatti ne collezionò quattro esemplari, in edizioni pubblicate tra il 1952 e il 1981 e

---

1976, il 19 aprile: come ipotizzato in Bertoni, Gallerani, il poeta può aver confuso le date. Bertoni, Gallerani 2015, 125.

<sup>332</sup> Non è chiaro il mese di scrittura: ne *L'Espresso* è datata 2-11-75, nel *Quaderno* di Isella, 12-4-75 (OV 1121).

<sup>333</sup> OV 551.

<sup>334</sup> Bertoni, Gallerani 2015, 131.

<sup>335</sup> OV 623, v. 4.

<sup>336</sup> Bertoni, Gallerani 2015, 131.

tradotte in italiano, rispettivamente, da Francesco Giancotti,<sup>337</sup> Enzo Cetrangolo, Agostino Richelmy e Mario Geymonat.<sup>338</sup> Per l'edizione del 1970, con testo latino a fronte, Richelmy aveva scelto di proporre una traduzione in versi e di utilizzare endecasillabi in terza rima.<sup>339</sup> Nell'introduzione, Richelmy aveva riportato in parte il dibattito relativo alla resa italiana della metrica latina, con l'intento di argomentare la soluzione adottata.<sup>340</sup>

Montale, a differenza di Richelmy, in questa lirica non inserisce rime e utilizza versi di metro vario: la prima terzina è composta da un senario, un ottonario e un settenario; la seconda da un settenario, un endecasillabo e un quinario. Tuttavia richiama l'esametro latino, in particolare ciò che Richelmy aveva definito ««ritornello» dattilico». Se nel primo verso inserisce la parte finale del primo verso virgiliano, tagliato dall'ultima sillaba del quarto piede, il secondo e l'ultimo verso riportano all'orecchio lo stesso ritmo, che termina con un dattilo seguito da un vocabolo bisillabo con accento piano, che richiamano l'ultimo piede dell'esametro latino (v. 2: -à/ mol/toal/le/gri, v. 6 col/po/di/sco/pa).

Non solo in questa lirica, ma in generale nel *Quaderno di quattro anni*, Bertoni e Gallerani hanno individuato la presenza di richiami al mondo antico per comparare parodicamente la bellezza del passato con la mentalità negativa nel presente.<sup>341</sup> Inoltre, Casadei ha notato l'ampia presenza di citazioni letterarie di versi particolarmente vulgati, da intendersi come “un sistematico svuotamento dei luoghi comuni, delle identità più sedimentate”.<sup>342</sup>

---

<sup>337</sup> Edita nel 1952 a Roma: Cfr. Pritoni 1996, 123.

<sup>338</sup> È provvista di dedica del traduttore l'edizione a cura di Cetrangolo (pubblicata nel 1967 a Firenze). Le ultime due furono stampate, rispettivamente, nel 1970 a Torino e nel 1981 a Milano. Cfr. Pritoni 1996, 28.

<sup>339</sup> L'*incipit* della prima bucolica risulta dunque tradotto: *Titiro, in tuo riposo alla grande ombra / del faggio, la silvana poesia / cerchi sul tenue flauto...* (Richelmy 1981, 3).

<sup>340</sup> “Quanto alla versificazione – la quale ha se non altro l'efficacia di scartare da sè il lettore svogliato o distratto – ho preso la mira, almeno la mira, all'endecasillabo in auge o in uso dalle nostre origini siciliane fino a Montale e oltre, finanche a giovani e recentissimi poeti, quale il virgiliano Attilio Bartolucci decanta. (...) Ma affinché la poesia verseggiata – come acqua briosa – inviti alla propria freschezza anche con l'armonia delle parole, non sono fuggito dall'obbligo delle rime. (...) Rime e ritmi italiani rispetto alla metrica latina sono dissoni ma non senza un suono. Mediante la misura e il battito dei timbri sillabici essi rispettano, quantunque con diverso strumento, una circostanza essenziale dell'espressione virgiliana. La metrica quantitativa è più complessa di quella accentuativa, l'obbligo, per esempio, del «ritornello» dattilico nel quinto piede dell'esametro è certo più rigido e più impegnativo del vario ritmo del nostro endecasillabo. E d'una terza rima. Però nell'esametro all'italiana, nonostante il bel decoro di parecchi modelli, io odo – probabilmente per mio difetto – più cantilena che canto: già il Pascoli, così alto e così armonioso poeta compositore, raccomandava per i propri esametri italiani una particolare e conveniente recitazione” (Richelmy 1981, VIII).

<sup>341</sup> Bertoni, Gallerani 2015, 131.

<sup>342</sup> Casadei 1988, 122.

*RUIT HORA che tragico pasticcio* è il verso di esordio di una lirica senza titolo del *Quaderno*. L'espressione latina è in questo caso evidenziata dalla scelta grafica del maiuscolo, presente sia nell'edizione del 1977 sia nell'*Opera in versi* del 1980.<sup>343</sup> Il tema del componimento è la catastrofica fine del mondo, ormai prossima: tuttavia, secondo il poeta, l'ultima ora sta giungendo lentamente. Si aprono dei paradossi che rappresentano il *pasticcio* del primo verso: tra coloro che vogliono *restare sulla Terra a piedi fermi* (v. 6) e la Terra stessa, che è invece una *palla rotolante* (v. 7); tra la lentezza e il *fulmine* (v. 5); tra il *finito* e ciò che *non finisce* (v. 10).

L'espressione latina posta in apertura indica la velocità del tempo che trascorre. Si diffuse soprattutto in quanto posta come iscrizione su orologi e meridiane, specialmente in epoca barocca; il teologo e giurista olandese Ugo Grozio ne fece il suo motto. Non vi sono occorrenze nella letteratura classica; tuttavia, molto spesso i poeti latini espressero concetti simili sul tempo che fugge, come *fugit hora*, che è presente in Virgilio,<sup>344</sup> Orazio<sup>345</sup> e Persio.<sup>346</sup> La locuzione fu ripresa poi da Carducci, che la pose come titolo di una delle sue *Odi barbare*; in questo caso il significato si avvicina maggiormente al concetto del *carpe diem* oraziano.<sup>347</sup> Mentre per Montale l'incipit *ruit hora* introduce una riflessione sul paradosso del tempo che manca al mondo prima dell'Apocalisse, la dimensione carducciana è intima: *ruit hora* perché il tempo trascorre veloce quando il poeta vuole passarlo con la sua amata. In Carducci, il tema del tempo che scorre riprende i primi versi dell'ode 2,14 di Orazio;<sup>348</sup> la massima compare anche all'interno del testo, tradotta: *Iperion precipita / e precipita l'ora* (vv. 28-29).

In Montale l'espressione, di sapore aulico enfatizzato dal maiuscolo, è abbassata dall'accostamento con *pasticcio*, vocabolo originariamente di ambito gastronomico, che può significare 'ossimoro', quasi 'bisticcio di parole', in riferimento al verso seguente (*è troppo lenta l'ora per essere un baleno*, v. 2), oppure essere inteso nel senso di *vaniloquio*, come indicato in *GDLI*<sup>349</sup> e da Bertoni, Gallerani 2015, che lo accostano all'uso di *paté* nel *Sogno del prigioniero* (dalla *La bufera*).<sup>350</sup>

---

<sup>343</sup> OV 553.

<sup>344</sup> Verg. *georg.* 1,426.

<sup>345</sup> Hor. *epod.* 1,11,22; *carm.* 2,16,31.

<sup>346</sup> Pers. 5,153.

<sup>347</sup> Tosi 1991, 253-254, 534.

<sup>348</sup> Hor. *carm.* 2,14, 1-4 *Eheu fugaces, Postume, Postume, / labuntur anni, nec pietas moram / rugis et instanti senectae / adferet indomitaeque morti..*

<sup>349</sup> *GDLI XII* (1984), 791-792, s.v. *pasticcio*.

<sup>350</sup> *Paté / destinato agl'Iddii pestilenziali*. OV 268, v. 16-17; Bertoni, Gallerani 2015, 136.

*Accessit* è un vocabolo di origine latina presente nella lirica *Vivere*. Il componimento è del 2 maggio 1975 ed è diviso in due parti; il tema è, come dice il titolo, la vita, e prende l'avvio da un verso del drammaturgo francese Auguste Villiers de l'Isle-Adam, citato molto frequentemente nelle prose e che Montale aveva letto fin da ventenne.<sup>351</sup> Montale cita in esergo il più celebre verso della sua opera *Axël*, riportandolo in traduzione italiana: *Vivere? Lo facciamo per noi i nostri domestici*.<sup>352</sup> Nel dramma, la frase è pronunciata dal protagonista omonimo, eroe disilluso dalla vita, che ritiene il suicidio l'unica soluzione all'impossibilità di raggiungere i propri sogni. Nella lirica, il poeta immagina una fase precedente all'esistenza, nella quale sia necessario sostenere un esame di accesso alla vita stessa: la citazione del drammaturgo francese costituisce la traccia del tema su cui scrivere; a esso il poeta ha risposto riconsegnando il foglio in bianco. Questa risposta nichilista è ambientata, come si è detto, nel pre-vita, un mondo in cui ancora non vi è nulla: per l'esame, il poeta "ricorda": *scrissi su un foglio d'aria senza penna / e pennino* (v. 6-7).

Il tema svolto non solo gli permette di raggiungere, per sua sfortuna, l'ingresso alla vita propriamente intesa, ma anche di ottenere l'*accessit*: *Si udì dopo un silenzio un parlottio tra i giudici. / Poi uno di loro mi consegnò l'accessit / e mi disse non t'invidio* (v. 14-16). L'*accessit* è il riconoscimento destinato a chi in un esame o in un concorso si 'è avvicinato' maggiormente al vincitore. Si tratta della terza persona sing. del perfetto del verbo latino *accedo*, ma entrata nella lingua italiana come sostantivo maschile.<sup>353</sup> Il poeta dunque trae tale termine dall'uso linguistico dell'italiano, e lo sceglie probabilmente a causa della sua somiglianza con il sostantivo *accesso*, dato che il tema della lirica è l'ingresso nell'esistenza.

*Sub specie aeternitatis* è un'espressione che compare nella poesia *Ai tuoi piedi*, datata 21 gennaio 1976.<sup>354</sup> Se il contesto del componimento precedente era costituito da una fase temporale precedente alla vita, in questo caso si tratta di un periodo successivo ad essa, in attesa del giudizio universale. L'impostazione rende la poesia simile a una preghiera;<sup>355</sup> l'io lirico è prostrato ai piedi del destinatario, che tuttavia è inesistente o invisibile: *o forse è un'illusione perché non si vede / nulla di te* (v. 2-3). Nel componimento emerge la

<sup>351</sup> Ne parla infatti nel Quaderno Genovese (AMS 1303-1306).

<sup>352</sup> *Vivre? Les serviteur feront cela pour nous.*

<sup>353</sup> GDLI I (1966), 75.

<sup>354</sup> OV 1131.

<sup>355</sup> Bertoni, Gallerani 2015, 208.



dimensione del tempo in opposizione con l'eternità. L'io lirico immagina la scena in cui si svolgerà il giudizio e ipotizza che il fulcro di essa non si troverà in una dimensione astratta, bensì concreta: i ricordi che compariranno al momento del suo giudizio sono quegli *oggetti* tangibili (v. 22) che hanno fatto parte della sua esistenza.<sup>356</sup> La presenza di ricordi della vita mortale contamina l'eterno: *Poi penserò alla vita di quaggiù / non sub specie aeternitatis* (v. 11-12).

L'espressione *sub specie aeternitatis* indica l'analisi di un oggetto in un'ottica di eternità; colloquialmente, viene oggi utilizzato nei confronti delle persone solite ai calcoli troppo astratti, che rischiano perciò di perdere il contatto con la realtà.<sup>357</sup> La locuzione si trova con un'accezione leggermente diversa nell'*Etica* di Spinoza, dove si descrive la caratteristica della natura divina di considerare ogni cosa dal punto di vista dell'eternità.<sup>358</sup> Montale si serve dell'espressione in relazione con la ricerca di un senso assoluto nelle cose mortali,<sup>359</sup> e probabilmente è approdato a quest'uso attraverso la lettura di Spinoza. Quest'ultimo è un filosofo rilevante per la formazione del poeta, che nel *Quaderno genovese* aveva scritto:

Molti giorni fa lessi in biblioteca un «referendum» (120 risposte) del «Coenobium» di Lugano (1909?) intorno a questa domanda: Quali sono i quaranta libri che preferireste dovendo ritirarvi a vita cenobitica?

Io risponderei press'a poco così, almeno per oggi: una scelta da Descartes, Spinoza, Schopenhauer, Bergson.<sup>360</sup>

La lista prosegue concentrandosi sulle opere letterarie; l'inserimento di Spinoza in seconda posizione ne fa risaltare l'importanza. L'uso del latino nella lirica analizzata implica la sua collocazione in ambito filosofico; al tempo stesso, però, il concetto è negato, perché anche in una dimensione *post mortem*, dove vige l'eternità, il poeta immagina di ricordare gli oggetti della temporalità terrena.

---

<sup>356</sup> Bertoni, Gallerani 2015, 209.

<sup>357</sup> Tosi 1991, 663-664, 1469.

<sup>358</sup> L'opera risale al 1677. Si riportano le parole tratte dalla seguente edizione: Spinoza 2007, 624, propositio 29. "Quidquid Mens sub specie aeternitatis intellegit, id ex eo non intellegit, quod Corporis praesentem actualem existentiam concipit, sed ex eo, quod Corporis essentiam concipit sub specie aeternitatis". *Ibid.*, 626, scholium: "Res duobus modis a nobis ut actuales concipiuntur, vel quatenus ipsas in Deo contineri, et ex naturae divinae necessitate consequi concipimus. Quae autem hoc secundo modo ut verae, sed reales concipiuntur, eas sub aeternitatis specie concipimus, et earum ideae aeternam, et infinitam Dei essentiam involvunt". *Ibid.*, propositio 30: "Mens nostra, quatenus se, et Corpus sub aeternitatis specie cognoscit, eatenus Dei cognitionem necessario habet scitque se in Deo esse, et per Deum concipi".

<sup>359</sup> Bertoni, Gallerani 2015, 211.

<sup>360</sup> AMS 1297.

*Dies irae* è la celebre locuzione presente nella poesia *Le ore della sera*. La lirica, composta nel 1976,<sup>361</sup> rappresenta con toni cupi la fine del mondo ormai incombente: anche qui, come nel componimento precedente, vi è il sentore del Giudizio universale. La fine, preannunciata da animali profetici - in particolare il pipistrello, il cui *fischiotto ci parrà la trombetta del dies irae* (v. 6) è espressa con il proverbiale *incipit* di un inno di epoca medievale spesso attribuito a Tommaso da Celano: *Dies irae, dies illa / solvet saeculum in favilla*, che riprende l'espressione che compare in tre passi della Bibbia: nell'Antico Testamento in Sofonia 1,15, nel Nuovo nella Lettera ai Romani 2,5 e nell'*Apocalisse* di Giovanni, 6,17.<sup>362</sup> Si tratta di un'espressione sacrale e solenne, che conferisce un'aura di gravità al testo. Per il resto, il componimento è per lo più formato da endecasillabi; il primo verso assomiglia a un esametro rovesciato:<sup>363</sup> è infatti composto da un ottonario e un senario.

*Hic manebimus*, espressione già comparsa in *Diario del '72*, ritorna nella lirica *Al mare (o quasi)*, dal *Quaderno di quattro anni*. Si tratta di un componimento del 24 agosto 1976,<sup>364</sup> sul tema della cura dell'ambiente. I versi sono caratterizzati da un tono sconsolato, perché Forte dei Marmi, la località della Versilia che durante l'infanzia del poeta rappresentava un paesaggio idillico, si è trasformata in una località balneare sovraffollata e inquinata. La mancanza di vegetazione causa una trasformazione del paesaggio che piace soltanto ai giovani, poiché assuefatti al cambiamento; l'anziano poeta, invece, prova un sentimento di desolazione e descrive la natura in maniera "anti-idilliaca e anti-alcioniana"<sup>365</sup>: *sarebbe eccessivo pretendervi / una pace alcionica* (v. 13-14). Il poeta riprende qui la mitologia classica attraverso il richiamo del mito di Alcione rinverdito da D'Annunzio: si tratta dell'uccello leggendario che simboleggia la pace, al quale si ispira la raccolta *Alcyone*. Montale si contrappone a questa visione idealizzata della natura: il paesaggio è ora sovraffollato a causa del turismo di massa, in maniera tale che il poeta non riesce nemmeno a vedere la *proda* (v. 10).

Come era già avvenuto nella lirica *Sorapis, 40 anni fa*, anche qui l'espressione di derivazione liviana *hic manebimus optime* contiene una negazione: *Hic manebimus se vi*

---

<sup>361</sup> OV 1131.

<sup>362</sup> La locuzione presenta anche occorrenze letterarie, come in Giuseppe Giusti (Tosi 1991, 731-732, n. 1636).

<sup>363</sup> Cfr. Bertoni, Gallerani 2015, 215.

<sup>364</sup> OV 1136.

<sup>365</sup> Bertoni, Gallerani 2015, 273.

*piace non proprio / ottimamente* (vv. 30-31). Infatti i soli ad apprezzare un paesaggio talmente deturpato da sembrare morto sono, secondo il poeta, i *giovani* (v. 32).<sup>366</sup>

*Ex grege* è un'espressione che compare nella lirica *Morgana*, posta alla fine del *Quaderno*, sebbene l'ultima a essere composta sia *I miraggi*,<sup>367</sup> collocata in penultima posizione. Il titolo richiama l'omonima figura della mitologia celtica, ma i commentatori sottolineano piuttosto la somiglianza della lirica con le litanie cristiane alla Madonna. Gli stessi suggeriscono che il titolo, oltre a evocare la celebre maga, possa assumere il senso di "miraggio".<sup>368</sup>

Il poeta discute con la sua interlocutrice innanzitutto del suo passato isolamento dalla società, e dell'accusa mossagli di sentirsi diverso ed *ex grege* (v. 7). Si tratta di una locuzione latina di origine pastorale utilizzata comunemente per indicare chi spicca rispetto agli altri. A essa il poeta accosta ironicamente un modo di dire francese anch'esso basato sul lessico ovino: *révenons à nos moutons* (v. 8-9),<sup>369</sup> con la specificazione sarcastica *non pecore però* (v. 9).

Alla donna sono rivolti, nel nucleo centrale della lirica, una serie di appellativi provenienti da letterature e lingue differenti: dapprima *Regina della Notte* (v. 15), dalla celebre opera di Mozart *Il flauto magico*; segue la shakespeariana *Cordelia* (v. 15), il nome della figlia di re Lear nell'omonima tragedia; quindi *Brunilde* (v. 16), dal tedesco *Nibelungenlied*; e poi *baby-sitter se il cervello vagoli* (v. 17), dove il termine inglese colloquiale è posto accanto a un'alternativa meno consueta di *vagare*.<sup>370</sup> Rilevante anche l'epiteto *mia rondine alle prime luci* (v. 16); in Bertoni, Gallerani<sup>371</sup> vi si individua l'allusione dantesca alla rondine in cui si è trasformata Procne nel racconto ovidiano:<sup>372</sup> *ne l'ora che comincia i tristi lai / a la rondinella presso la mattina / forse a memoria de' suoi primi guai*.<sup>373</sup>

---

<sup>366</sup> Bertoni, Gallerani 2015, 277.

<sup>367</sup> *I miraggi* è datata 20 giugno 1977, mentre *Morgana* 13 marzo 1977 (OV 1141-1143).

<sup>368</sup> Bertoni, Gallerani 2015, 335. Lo stesso significato compare nella lirica *Nuove stanze* (dalle *Occasioni*): *La morgana che in cielo liberava / torri e ponti è sparita / al primo soffio* (OV 9-11).

<sup>369</sup> *Révenons a nos moutons* è un detto nato nel XV secolo per indicare la volontà di ritornare al tema della questione (Cfr. Bertoni, Gallerani 2015, 338).

<sup>370</sup> GDLI XXI (2001), 627, s.v. *vagolare*.

<sup>371</sup> Bertoni, Gallerani 2015, 339.

<sup>372</sup> *Ov. met.* VI, 667-670.

<sup>373</sup> *Purgatorio* IX, 13-14.

Il poeta ricorda infine il tempo in cui lui e la donna percorrevano *le piste / tracciate al nostro passo / dai Mani che ci vegliarono* (v. 19-21), ormai perse: il riferimento alle divinità romane dell'oltretomba, come segnalato dai commentatori, è abbassato ironicamente dalla rima interna con *umani* (v. 22), cui si contrappone la natura divina della donna, l'unica in grado di salvarsi dalla *Catastrofe* (v. 27). Si nota nella lirica la presenza di metrica barbara: i versi 1 e 27 sono costituiti, rispettivamente, da un senario seguito da un ottonario e da un ottonario seguito da un settenario ipermetro.

### 3.5 Il latino in *Altri versi*

Nel 1980, all'interno dell'*Opera in versi* di Montale, curata da Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, fu edita anche la sezione *Altri versi*. È considerata dalla critica come la settima raccolta montaliana, anche se, come suggerisce il titolo, si tratta piuttosto di un complemento alle precedenti: Bettarini afferma che la sezione è nata grazie a un dialogo tra il poeta e i suoi editori, e che vi si raccolgono le poesie scritte “con memorie di un vecchio che vede solo all'indietro”.<sup>374</sup> La raccolta, sebbene sprovvista di un'esegesi pari a quella delle altre opere montaliane, può rivelarsi interessante. Nelle liriche vengono ripresi i temi principali della produzione precedente, senza creare un effetto ripetitivo;<sup>375</sup> Duretto ha segnalato in particolare la rilevanza del ritorno delle muse montaliane.<sup>376</sup> Per quanto riguarda l'uso del latino, si nota una tendenza inversa rispetto al Montale ‘prosastico’: la lingua antica torna spesso a conferire ai versi aulicità.

Il primo caso è costituito dalla lirica *Rimuginando*, datata “Pasqua '49” nel dattiloscritto.<sup>377</sup> Il poeta, in un contesto serale, che probabilmente rappresenta gli ultimi tempi della sua vita, riflette su questioni filosofiche. La figura di Clizia (v. 6) suggerisce la lettura, cara alla studiosa, della dottrina di San Bonaventura. La lirica prende dunque avvio dalla scolastica e dal dibattito sulle origini del mondo e della sua insensatezza, riprendendo la teoria secondo la quale la materia primordiale avrebbe contenuto già tutto.

---

<sup>374</sup> Bettarini 1976, 424.

<sup>375</sup> Si tratta di un “processo di scrittura che non suona mai ridondante. (...) Depositati all'interno del testo poetico e fissati in immagini dall'alto potere evocativo, i frammenti di questo mondo perduto assumono densità di significato e divengono capaci di resistere all'azione distruttrice del tempo. Non si tratta di rimpiangere il passato, (...), ma di raccontarlo. Duretto 2017b, 13-14.

<sup>376</sup> Ibid., 15-17.

<sup>377</sup> OV 1145.

Accanto al lessico che riporta all'ambito della scolastica, Montale inserisce vocaboli meno attesi per indicare concetti filosofici, derivati da contesti concreti: *vapori e gas* (v. 18) anziché 'cause prime', *cervello* (v. 19) anziché 'intelletto'.<sup>378</sup> Al verso 22 si trova l'espressione latina *non possumus*: entrata nel linguaggio quotidiano, compare dapprima in un passo del Vangelo, quando fu chiesto a Pietro e Giovanni di non predicare ciò che era stato insegnato loro da Gesù, e secondo la *Vulgata* essi risposero: *Non enim possumus, quae vidimus et audivimus non loqui*.<sup>379</sup> Inoltre, *Non possumus* è la risposta che ricevette Napoleone III quando chiese a papa Pio IX di lasciare Roma a Vittorio Emanuele II; divenne formula fissa in risposta anche ai tentativi successivi del governo italiano di ottenere la città. Da qui l'uso comune per indicare una situazione in cui, anche se ci fosse la volontà, sarebbe impossibile accontentare una richiesta.<sup>380</sup> *Non possumus* risalta particolarmente nella lirica montaliana, poiché, oltre a essere posto a fine verso, nella seconda strofa della lirica vi è una particolare insistenza sui suoni *UM* (*UMano*, v. 19; *cacUMi*, v. 20; *possUMus*, v. 22).<sup>381</sup> Il tono dell'espressione è prosastico.

*Alunna delle Muse* è l'ultima lirica della prima sezione di *Altri versi*, datata 1980. Il titolo è l'appellativo ottocentesco con cui venivano definite le giovani poetesse. Il componimento è rivolto a un'interlocutrice fittizia, come Montale stesso affermò: "È una donna immaginaria. Si potrebbe mettere a qualche distanza dal gruppo di Clizia, donna vera e tuttora viva".<sup>382</sup>

Il poeta si rivolge alla donna prima che lei parta e le raccomanda di consegnare alla corrente di un fiume alcuni componimenti, affinché alcuni possano salvarsi, anche se forse non saranno i migliori. Si tratta di una metafora che indica l'impossibilità di prevedere quale arte si perpetuerà negli anni futuri, poiché, come i fiumi, il tempo che scorre veloce a volte cambia il suo corso.

La lirica si apre con un imperativo: *Riempi il tuo bauletto / dei tuoi carmina sacra o profana* (v. 1-2). Montale aveva dedicato a Maria Luisa Spaziani alcune poesie definite

---

<sup>378</sup> Ibid. 381-382.

<sup>379</sup> Atti degli Apostoli, 4,20.

<sup>380</sup> Tosi 1991, 235, 497.

<sup>381</sup> Bertoni, Gallerani 2015, 382-383.

<sup>382</sup> Il commento compare nel biglietto con cui Montale inviò la poesia agli editori dell'*Opera in versi* ed è riportato in Duretto 2017a, 24: la studiosa cerca in ogni caso di individuare la musa della poesia e propone di accostarla alla figura di Maria Luisa Spaziani, detta Volpe, che, come la protagonista della lirica, fu autrice di poesia.

“Carmina Sacra” e successivamente confluite ne *La bufera e altro*.<sup>383</sup> La solennità che il latino conferisce all’espressione è ridimensionata dal diminutivo *bauletto*, che richiama la grazia e l’aspetto innocente della donna, successivamente chiamata *bimba mia* (v. 3). Il componimento si conclude con un altro imperativo: *E ora parti / e non sia troppo chiuso il tuo bagaglio* (v. 17-18). L’io lirico consiglia alla poetessa di non serrare troppo fortemente la valigia, per evitare che non sia possibile accedere al suo contenuto. Come sostiene Duretto, l’uso dei verbi al modo imperativo riecheggia la forma degli epitafi classici, nei quali emerge il pensiero degli antichi secondo cui la fama poetica permette la sopravvivenza alla morte.<sup>384</sup>

Ci soffermiamo infine su *Ah*, l’ultima lirica di *Altri versi*, datata 1976.<sup>385</sup> È dedicata a una delle prime muse montaliane, Anna degli Uberti, detta Annetta, la cui famiglia possedeva una casa di vacanza a Monterosso, vicino a quella in cui il poeta trascorreva le proprie estati. Non si sa se tra Anna ed Eugenio vi fu una relazione; sicuro invece è il fatto che Montale perse le sue tracce ancora nella giovinezza: per questo, nelle liriche a lei dedicate, Annetta è sempre presentata come una ragazza, la cui esistenza resta ormai soltanto nella memoria del poeta.<sup>386</sup> Nel componimento, la ripetizione dell’interiezione *Ah* rappresenta al contempo un’espressione di stupore e un richiamo all’immagine della donna attraverso la vocale iniziale del suo nome. Il suo ricordo riemerge inoltre attraverso degli oggetti, i libri che lei possedeva: *rari i tuoi libri, la Bibbia / e il Cantico dei Cantici, / un bosco per la tua età / con tanto di cartello cave canem, / qualche romanzo del Far West e nulla / che nulla che fosse scritto per l’infanzia e i suoi / confini così incerti* (v. 9-15).

Anna amava leggere,<sup>387</sup> tuttavia le sue letture non sono culte come quelle di Irma nella lirica *Rimuginando*: la giovane ragazza ligure è rappresentata, innanzitutto, dai testi ebraici, che simboleggiano la religione professata dalla madre. L’espressione latina *cave canem*, posta come iscrizione all’entrata delle case dall’antichità a oggi, è largamente utilizzata anche in maniera figurata nel linguaggio di tutti i giorni, per indicare un pericolo di cui

---

<sup>383</sup> Ibid., 27-28.

<sup>384</sup> Nel testo montaliano, “se il bagaglio affidato alle onde, che contiene la produzione artistica della poetessa, fosse troppo chiuso, ogni speranza di sopravvivenza dopo la morte, attraverso la scrittura, le sarebbe negato” (Duretto 2017a, 26).

<sup>385</sup> OV 1153.

<sup>386</sup> Sulla figura di Anna degli Uberti, si veda De Caro 2005.

<sup>387</sup> Durante le vacanze estive del 1918, Anna aveva scritto *Album-Confidence du Musée*, nel quale si raccontava attraverso domande e risposte. Tra queste vi è: *Quelle est votre occupation préférée? Leggere, fantasticare, chiacchierare con gli amici*. Il questionario è riportato in De Caro, 2005, 73.

avvedersi. Già nell'antichità assunse questo significato.<sup>388</sup> L'uso in questo passo di Montale è probabilmente dovuto alla volontà di porre in rilievo la giovane età di Annetta, poiché queste letture erano come un bosco per lei.<sup>389</sup> L'ingenuità della ragazza emerge in secondo luogo attraverso la lettura di romanzi di consumo, come i western. Nella parte finale, il poeta si immagina la ragazza che legge questa lirica a lei dedicata e commenta *Mah?* (v. 29), con una *variatio* rispetto alla ripetizione di *Ah* presente nel corso dei versi. Montale disse di questa lirica: "Ultima del libro dovrebbe essere Ah! che credo sia la poesia più bella".<sup>390</sup>

### 3.6 Dall'inglese al latino nel *Quaderno di traduzioni*

Il latino compare anche nel *Quaderno delle traduzioni*, dove sono raccolte le traduzioni montaliane di liriche straniere. Solo in uno dei tre casi in cui vi è il latino, esso è assente nel testo originale.<sup>391</sup> Si tratta della locuzione quotidiana *in extremis*, di cui il poeta si serve nella traduzione di *Verso Bisanzio (Sailing to Byzantium)* di Yeats. È una poesia di quattro strofe, contenuta nella raccolta del 1928 *The Tower (La torre)*. L'io lirico, ormai vecchio, riflette sulla propria condizione, sul proprio corpo che si consuma, mentre, in viaggio verso Bisanzio, spera che la sua arte lo renderà immortale. Nella prima strofa è descritto un mondo dove sembra che non ci sia *posto per i vecchi* (v. 1): vi sono *giovanetti e fanciulle* (v. 1) e *uccelli* che cantano (v. 2). Paradossalmente, questi sono definiti da Yeats *dying generation* (v. 3):<sup>392</sup> qualsiasi specie vivente infatti è destinata a morire, anche se, agli occhi di un vecchio, la maggior parte di esse non sembra averne consapevolezza. Montale sceglie di tradurre l'espressione con *generazioni in extremis*, discostandosi dalla più prevedibile *generazioni morenti*.<sup>393</sup> *In extremis* è locuzione latina utilizzata come avverbio nel linguaggio quotidiano, per indicare la prossimità alla morte. L'uso di quest'espressione introduce un tocco prosastico nel contesto lirico.

---

<sup>388</sup> Tosi 1991, 701, 1571. L'espressione si trova anche in Petronio 29,1: *Ad sinistram enim intransibus non longe ab obsariis cella canis ingens, catena vincus, in pariete erat pictus superque quadrata littera scriptum «cave canem».*

<sup>389</sup> Tra i libri elencati vi è il Cantico dei Cantici: trattandosi di un epitalamio, il suo contenuto può aver turbato la giovane Annetta. Duretto non ne commenta la presenza; sottolinea soltanto la scarsa quantità e l'eterogeneità dei libri elencati (Duretto 2017b, 68).

<sup>390</sup> La frase compare in una lettera di Montale a Bettarini ed è riportata in Duretto 2017a, 66.

<sup>391</sup> Le due liriche in cui il latino compare già nel testo originale (e Montale lo mantiene in traduzione) sono entrambe di Eliot: *La figlia che piange* (OV 742), che presenta in esergo il verso virgiliano *O memorem quam te virgo* (Verg. *Aen.* 1, 327) e *Animula* (OV 743).

<sup>392</sup> OV 736.

<sup>393</sup> Utilizzata, ad esempio, nella traduzione di Dario Calimani: Calimani 2015, 130.

### 3.7 Alcune osservazioni sul latino nel *Diario postumo*

Per questo paragrafo valgono gli stessi dubbi sull'autenticità esposti nel capitolo precedente. Si menzionano in ogni modo le espressioni latine del *Diario postumo* poiché, anche se l'opera non fosse interamente attribuibile al poeta genovese e si trattasse di un tentativo di imitazione del suo stile, la presenza di una piccola percentuale di lessico latino appare in linea con l'*usus* linguistico rilevabile nelle opere autentiche. Nonostante ciò, la cautela è fondamentale, anche perché si è notata, nel *Diario postumo*, l'esistenza di numerosi vocaboli che non si trovano in nessun altro passo dell'opera montaliana.<sup>394</sup>

*Potius mori quam foedari* è il primo verso della lirica *Ma c'è chi*, datato 7 maggio 1973 nel *Diario Postumo*.<sup>395</sup> Si tratta di un breve componimento monostrofico, nel quale il poeta si rivolge a un "tu" che non viene reso esplicito, ma che il lettore può identificare nella destinataria della raccolta. La congiunzione avversativa *Ma*, presente nel titolo e ripresa al quinto verso, segna la distanza tra la donna, che vive la sua vita secondo il motto *potius mori quam foedari*, e gli altri, che non fanno nulla per migliorarsi, lasciando il mondo *immerso in un pattume* (v. 7).<sup>396</sup>

*Potius mori quam foedari* è un breve motto entrato anche nel linguaggio quotidiano,<sup>397</sup> attribuita al cardinale Giacomo di Portogallo. La variante *malo mori quam foedari* era scritta nel collare che veniva consegnato ai Cavalieri dell'Ordine dell'Ermellino, fondato nel XV secolo dal re del regno di Napoli, insieme al simbolo dell'animale che li rappresentava. Non si tratta di una citazione classica, tuttavia la posizione liminare è paragonabile all'uso incipitario delle formule *Sub tegmine fagi* e *Ruit hora* in due liriche del *Quaderno di quattro anni* considerate più in alto; questo procedimento sembra quello preferito dal poeta (o, in *Diario postumo*, da chi per lui) per contrapporre un mondo ideale, rappresentato dall'antichità, agli aspetti negativi della società contemporanea.

La lingua latina compare anche nel componimento collocato in posizione successiva all'interno del *Diario postumo*, *Il clou*, datato 1977.<sup>398</sup> La poesia tratta del dipanarsi del filo della vita e il senso di quest'ultima; si tratta di un tema caro a Montale, qui rappresentata

---

<sup>394</sup> Casadei, Ribechini 2015, 48.

<sup>395</sup> Bettarini 1996, 94.

<sup>396</sup> Ibid., 11.

<sup>397</sup> De Mauri 1967, 622.

<sup>398</sup> Bettarini 1996, 94.



attraverso le figure mitologiche delle *Parche* (v. 1). L'io lirico fonda la percezione di insensatezza della vita sull'impossibilità, da parte dell'uomo, di comprenderla; alla sua visione nichilista si oppone tuttavia quella del "tu", della possibile destinataria, che individua il senso della vita nell'eternità, che ancora non è presente in questo mondo: le parole della donna convincono il poeta, che passa *da ateo a credente* (v. 18).

Al verso 15, l'autore esprime in latino il tendere della vita umana a Dio: *Ratio ultima rerum... id Deus est*. Le parole riportate sono tratte da una citazione della *Confessio philosophi* di Leibniz, una breve opera filosofica composta nel 1673,<sup>399</sup> scritta in forma di dialogo tra un filosofo e un teologo sul tema della giustizia divina. Fin dall'inizio, il teologo pone una serie di domande al filosofo, in particolare sulla felicità data da Dio, sul peccato e sul libero arbitrio. Il teologo conclude la lunga lista di quesiti chiedendo: *Denique si ultima ratio rerum Deus est, quid hominibus, quid diabolis imputamus?*<sup>400</sup> Il poeta riprende questo interrogativo ponendolo in forma di affermazione, come a dichiarare la certezza dell'esistenza di Dio. Dunque Annalisa Cima è stata in grado di ispirare la fede in Montale? Oppure bisogna ridimensionare l'uso della parola credente? In realtà molti critici attribuiscono questa lirica alla Cima stessa;<sup>401</sup> l'ipotesi trova conferma nell'assenza della *Confessio philosophi* tra le opere possedute dal poeta genovese<sup>402</sup> e la totale assenza di menzioni del filosofo secentesco all'interno delle prose, che indica un presumibile disinteresse di Montale verso questo pensatore.

*Caput mundi* è celebrissima espressione latina presente alla fine del primo verso di *King of the bay*, datata al 1970.<sup>403</sup> Il "re della baia" celebrato in questa lirica è Luciano Rebay,<sup>404</sup> critico letterario e professore presso la Columbia University: di lui è particolarmente apprezzato lo *stile asciutto* (v. 5). Il critico è posto sullo stesso piano di due poetesse esponenti del modernismo vissute a New York nel XIX secolo: Marianne Moore e Djuna

---

<sup>399</sup> Sono giunti a noi due manoscritti della *Confessio philosophi*: il primo, scritto tra il 1672 e il 1673, comprendente annotazioni e varianti attribuite a Leibniz; il secondo invece presenta solo la parte finale dell'opera. La prima pubblicazione a stampa risale al 1915, a opera di Ivan Jagodiski (Piro 1992, 7-8).

<sup>400</sup> Leibniz 2005, 32.

<sup>401</sup> Casadei, Ribechini 2015, 47.

<sup>402</sup> Di Leibniz, Montale possedeva a Milano soltanto la *Disputa Leibniz-Newton* sull'analisi, un'opera matematica, non filosofica. (Pritoni 1996, 64)

<sup>403</sup> Bettarini 1996, 97.

<sup>404</sup> *Ibid.*, 115. Il titolo è un gioco di parole costruito sul cognome Rebay: King, ovvero «Re», e Bay, in italiano «baia»; al verso ... compare la traduzione Re della baia. La pratica di porre come titolo la traduzione in una lingua diversa di un'espressione presente all'interno della lirica era già avvenuta in *Personae separatae* (OV 199).

Barnes; di quest'ultima Montale fu traduttore, e in *Quaderno delle traduzioni* è presente *Trasfigurazioni*, adattamento italiano della poesia *Transfiguration*.<sup>405</sup>

Nel primo verso, la New York in cui vivono Rebay, Moore e Barnes è definita *caput mundi*: la rilevanza della città americana è tale da reggere l'accostamento con la Roma antica, *caput mundi* per antonomasia.<sup>406</sup> Insieme alla città, sono celebrati anche Rebay, Moore e Barnes. Si ricorda che la rilevanza della stessa città americana nel cuore del poeta era dipesa a lungo dalla presenza dell'amata Irma Brandeis. Questa lirica viene attribuita ad Annalisa Cima.<sup>407</sup>

*In tristitia hilaris* è un'espressione latina presente nella lirica senza titolo *Siccome ammiri la mia tendenza*, che riflette sull'uso dell'ironia come unico rimedio per non abbattersi di fronte ai mali della vecchiaia. La locuzione latina che compare nella lirica proviene dal detto di Giordano Bruno *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*: egli lo pose in epigrafe alla prima edizione del *Candelaio*. L'espressione è nota in epoca contemporanea come massima che impone di non cedere mai agli eccessi, né della gioia né del dolore:<sup>408</sup> similmente, il poeta anziano, che dialoga con un "tu" identificabile con la destinataria del *Diario postumo*, giustifica il bisogno di ricorrere alla risata per non crogiolarsi nel dolore.

---

<sup>405</sup> OV 738.

<sup>406</sup> In letteratura, appare utilizzato la prima volta per designare Roma da Lucano, 2,655. Meno noto il motto esametrico *Roma caput mundi regit orbis frena rotundi*, che secondo Gregorovius era inciso sulla corona di Diocleziano (Gregorovius 1871, 3,569); la dicitura fu posta sulle monete del Sacro Romano Impero in un'epoca compresa tra il regno di Corrado II e Federico III. (Tosi 1991, 470, 1007)

<sup>407</sup> Casadei, Ribechini 2015, 47.

<sup>408</sup> Tosi 1991, 789, 1769.

#### 4. LATINISMI NELL'OPERA IN VERSI

Secondo la critica, tra tutti i poeti italiani del Novecento, Montale è “dotato della lingua più ricca.”<sup>409</sup> Il plurilinguismo montaliano è dovuto a una particolare necessità di riferirsi a degli oggetti specifici, da cui deriva una ricerca minuziosa del termine che meglio raffiguri ciò che il poeta vuole significare. Questo comprende, seppur nelle differenze di stile tra una raccolta e l'altra, una generale tendenza a sfruttare l'intero vocabolario della tradizione italiana, e non solo: dall'uso di *hapax* o termini rari, a tecnicismi della lingua e prefissi rafforzativi,<sup>410</sup> la scelta del lessico è sempre attentamente ponderata. Si è visto che fanno parte di questo plurilinguismo anche parole latine, cui si aggiunge una serie di latinismi anche particolarmente rari. Se ne trova un elenco nell'articolo già citato del traduttore montaliano Patrice Dyerval Angelini, insieme a un elenco di parole in latino.<sup>411</sup> Il presente capitolo tratta dunque di alcuni latinismi rilevanti dell'*Opera in versi* montaliana e cerca di ipotizzare, per quanto possibile, le ragioni del loro utilizzo.

L'attribuzione di rilevanza di un latinismo dipende dalla sensibilità e dall'esperienza del lettore, e perciò non si ambisce proporre una lista completa, quanto piuttosto a proporre alcune riflessioni sul lessico latineggiante di Montale a partire da alcuni termini. Tra i parametri su cui si basa la scelta degli esempi v'è, innanzitutto, la loro rarità, e una valutazione di quanto possano risultare inaspettati al lettore; in secondo luogo, il loro legame con la cultura e la letteratura latina. Si presenterà dunque un elenco di latinismi rari e ci si soffermerà su alcuni di essi, dando qualche ragguaglio etimologico e cercando, dove possibile, di ipotizzarne la provenienza - aspetto, quest'ultimo, di cui si sottolinea fin da subito la difficoltà, data la vastità delle letture compiute dal poeta.

##### 4.1 I latinismi nel primo Montale, dagli *Ossi* alla *Bufera e altro*

I latinismi qui elencati, tratti dalle prime raccolte di Montale, sono per la maggior parte termini letterari, che il poeta ha probabilmente desunto dalle sue letture di poesia italiana, tra cui, in particolare, Carducci, Pascoli e D'Annunzio. Questi latinismi sono uniti, spesso,

---

<sup>409</sup> Mengaldo 2003, LVII.

<sup>410</sup> Per una panoramica sulla lingua e lo stile dell'*Opera in versi* di Montale, si veda Mengaldo 2003.

<sup>411</sup> Dyerval Angelini 1998, 170-189.

a dialettalismi (che, come ha notato Mengaldo, negli *Ossi* sono soprattutto liguri, e creano un insieme omogeneo con i termini letterari cui sono accostati).<sup>412</sup>

*Pomario* (lat. *pomarium*) è un latinismo che compare in posizione incipitaria nella lirica posta *In limine* agli *Ossi di seppia: Godi se il vento ch'entra nel pomario...*, già analizzata relativamente al suo titolo. La lirica è divisa in quattro strofe. Secondo l'interpretazione di Cataldi e D'Amely, l'io lirico si trova in un giardino che, pur essendo inizialmente definito un frutteto, in realtà non è un luogo fertile, perché, figuratamente, è pregno di un passato luttuoso.<sup>413</sup> La natura è tuttavia ancora viva: nel *pomario* entra il *vento* (v. 1) e rimescola i ricordi (*viluppo di memorie*, v. 4). Il poeta si sente imprigionato in questo luogo e immagina che fuori da esso, oltre il *muro* (v. 10), si possa trovare la salvezza: è ciò che augura alla destinataria del componimento, di uscire da questa gabbia, e se lei lo farà, l'io si sentirà sollevato (*ora la sete / mi sarà lieve, meno acre la ruggine*, v. 17-18).<sup>414</sup>

Il *pomario* sarebbe dunque, nella narrazione, questo giardino che, da un lato, possiede la vitalità della natura, ma al contempo imprigiona il protagonista nel suo passato. Montale sceglie di utilizzare un latinismo che in italiano è abbastanza raro e indica non solo un generico frutteto, ma specificatamente un giardino con alberi da frutto a scopo decorativo. Il termine conosce in italiano le varianti *pomaro* e *pomario*, oltre al vocabolo *pomaio*, che presenta un simile significato.<sup>415</sup> Tra gli altri, utilizzò questo vocabolo Severino Ferrari, un poeta pascoliano che molto probabilmente Montale aveva già letto all'epoca di questo componimento, perché lo cita tre volte tra le prose, la prima volta nel 1927. Ferrari aveva scritto, in una lirica della raccolta *Nuovi versi*:<sup>416</sup> *Di là, giardini aulire / si sentono e pomarî: / s'odon selve stormire / vaste; cantare i mari* (vv. 14-16).

Quella di Cataldi e D'Amely non è l'unica interpretazione possibile della lirica e, come si è visto in precedenza, l'appello che il poeta rivolge alla donna assomiglia alla formula classica di licenziamento del libro, specialmente trattandosi della lirica di apertura della raccolta. Forti sostiene che vi sia un "piano esplicito di poetica"<sup>417</sup> e Ferraris ne interpreta i vocaboli già citati in questa maniera: il *vento* che entra nel *pomario* rappresenterebbe la "funzione inaugurale della poesia", mentre il lessico funebre come

---

<sup>412</sup> Mengaldo 2003, LXII.

<sup>413</sup> Cataldi, D'Amely 2003, 5-6.

<sup>414</sup> OV 5.

<sup>415</sup> Nel *DELI* non compare nemmeno la parola *pomario*, ma soltanto *pomaio*, con il medesimo significato di "pometo, frutteto" (*DELI* 1225, s.v. *pomo*).

<sup>416</sup> Raccolta del 1888.

<sup>417</sup> Forti 1973, 60.

*reliquiario* (v. 5) indicherebbe il repertorio di parole da cui un poeta può trarre per comporre i propri versi.<sup>418</sup>

Il termine possiede inoltre un'accezione specificamente legata alla sfera letteraria, fu utilizzato infatti per intitolare raccolte storiche di tipo compilativo: spiegò il valore metaforico di questo nome Giosue Carducci, in relazione a *Pomerium Ravennatis Ecclesiae*, un libro dello storico medievale Riccobaldo da Ferrara. Carducci lo tradusse con il termine *pomario*:

*'Pomario' - traduciamo - si chiama quest'opera per due ragioni: prima, perché, siccome il pomario piantasi in principio di piante prese da altri pomari, così quest'opera è composta di molti scritti d'altri libri; seconda, perché, siccome i pomari si fanno a dilettaimento della veduta e del gusto, così quest'opera è data fuori a dilettaazione dell'anima pe' frutti degli esempi di storia e a giocondità e refezione pur dell'anima pe' frutti degli esempi di gesta, perocché giocondo è sapere le gesta e fruttuoso esserne ammaestrato.*<sup>419</sup>

L'uso di questo termine in Montale è legato innanzitutto al significato principale di 'frutteto'; inoltre, il latinismo è posto a fine verso, in rima con *reliquiario* (v. 5), all'interno di un componimento in cui sono ricercate le rime, specialmente tra il primo e l'ultimo verso di ogni strofa (*volo*, v. 6, con *crogiuolo*, v. 9; *muro*, v. 10, con *futuro*, v. 14), a eccezione della strofa finale, nella quale vi è uno schema di rima alternata.

Il latinismo, già nelle prime raccolte, può essere presente anche in quanto tipico di uno stile di poesia da cui Montale vuole distaccarsi. In *Falsetto*, lirica datata 11 febbraio 1924 e dedicata a Esterina Rossi, vi sono numerosi latinismi e riferimenti alla classicità, che il poeta inserisce in gran parte come epiteti per indicare la donna: tra essi si elencano *nube* (v. 2), *adusta* (v. 9), *arciera Diana* (v. 12), *elisie sfere* (v. 16), *equorea creatura* (v. 33), *lito* (v. 35).<sup>420</sup> Esterina Rossi, una delle muse 'minori' montaliane, era una giovane sportiva conosciuta presso la casa degli amici Francesco e Bianca Messina:<sup>421</sup> Montale apprezza lo spirito competitivo della donna e la innalza nella lirica attraverso questo tipo di lessico latineggiante, che, secondo Cataldi e D'Amely, si avvicina particolarmente a quello dei poeti neoclassici, oltre che a D'Annunzio - lo stile da cui il Montale aveva preso le distanze nella precedente dichiarazione di poetica dei *Limoni*. E infatti si distacca anche da Esterina, come

---

<sup>418</sup> Ferraris 1995, 3-6.

<sup>419</sup> Si veda in GDLI XIII (1986), 822, s.v. *pomario*.

<sup>420</sup> OV 12-13.

<sup>421</sup> Sulla figura di Esterina, si veda Baldissone 1996, 26-28.

esplicita nel distico finale: *Ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra* (v. 50-51). Secondo i commentatori, anche il titolo *Falsetto* suggerisce la consapevolezza di utilizzare un registro differente rispetto al proprio.<sup>422</sup>

Altri latinismi particolarmente rari sono presenti nelle due liriche degli *Ossi* dedicate al poeta e amico Camillo Sbarbaro. *Tepidario* (lat. *tepidarium*) compare in *Caffè a Rapallo*, la prima di questo dittico. Nella poesia compaiono due situazioni tra loro totalmente differenti: nelle prime due strofe è descritta una caffetteria che pullula di libertina vita notturna; nelle successive tre strofe, invece, è descritto un ambiente esterno in cui ha luogo una sfilata di bambini in maschera. Lo scenario della prima parte del componimento corrisponde al *caffè a Rapallo* del titolo, e *Rapallo* era il titolo di una prosa di Sbarbaro contenuta in *Trucioli*,<sup>423</sup> in cui ricorre la presenza di caffetterie e locali notturni simili a quello descritto da Montale. Nell'*incipit* della lirica montaliana, per indicare questo ambiente è utilizzato il latinismo *tepidario*: *Natale nel tepidario / lustrante, truccato dai fumi / che svolgono tazze* (v. 1-3).<sup>424</sup> Il vocabolo, nel contesto della Roma antica, indicava un ambiente delle terme posto tra le sale più calde (*calidario*) e quelle più fredde (*frigidario*), talora utilizzato come spogliatoio. È probabile che il poeta genovese ne conoscesse il significato originario, in quanto successivamente, nella stessa raccolta, inserirà *frigidario* per indicare un luogo freddo.<sup>425</sup> Un'altra possibilità è che Montale si riferisse alla terrazza vetrata del caffè, in quanto il *tepidario* nella lingua italiana indica anche una "serra non riscaldata artificialmente",<sup>426</sup> ma dai raggi solari. *Tepidario* risalta particolarmente tra questi versi, in quanto compare molto raramente tra le opere di letteratura italiana.

Alla lirica *Caffè a Rapallo* segue il secondo componimento dedicato a Camillo Sbarbaro, *Epigramma*; come si è detto precedentemente, l'indicazione rematica del titolo trova alcune corrispondenze con il genere classico anche all'interno dei versi. Anche qui il lessico è latineggiante, tra cui si segnala l'aggettivo che chiude il primo verso: *Sbarbaro, estroso fanciullo, piega versicolori / carte* (v. 1).<sup>427</sup> Composto dal verbo *verto* e dal

---

<sup>422</sup> Cataldi, D'Amely 2003, 18.

<sup>423</sup> Sbarbaro 1920, 35.

<sup>424</sup> OV 15.

<sup>425</sup> OV 156, v. 3-6: *il vento / porta dai frigidari / dei pianterreni un travolto / concitamento d'accordi*.

<sup>426</sup> GDLI XX (2000), 915.

<sup>427</sup> OV 17.

sostantivo *color*, in latino *versicolor* inizialmente indicava la caratteristica di cambiare colore, e successivamente ‘variopinto’;<sup>428</sup> in italiano ha tratto gli stessi significati. Si tratta di un vocabolo utilizzato dallo stesso Sbarbaro in una prosa del 1921: *Al buio, fiori sbocciarono: mai visti, simili a rettili; brillanti come di vetro; pagliettati d'oro; su cui farfalle versicolori esitavano*;<sup>429</sup> *versicolore* era probabilmente noto da Montale in quanto anche d’uso dannunziano.<sup>430</sup> Nel testo di Montale, l’aggettivo allude al mestiere di poeta dell’amico, poiché contiene la parola *versi*; il lettore può dunque leggere la sequenza *piega carte, versi, colori*, come se Sbarbaro, con la varietà delle sue liriche, formasse una sorta di ‘origami poetico’. Si nota infine che in questa lirica, com’era già avvenuto per *pomario*, il latinismo è collocato a fine verso, in posizione di rima (*versicolori*, v. 1; *fuori*, v. 3).

Si è già ipotizzato precedentemente che la presenza della tradizione classica in questa sezione dedicata a Sbarbaro possa costituire un omaggio al poeta, che aveva un forte interesse per la letteratura greca e latina; lo stesso vale per il lessico desunto dalla lingua letteraria latina.

Tra le liriche della sezione *Ossi di seppia*, piuttosto classicheggiante è *Ripenso il tuo sorriso...*, del 1923. Tra i latinismi, vi è *corimbi* (lat. *corymbus*, dal gr. *κόρυμβος* ‘grappolo di edera’): *esiguo specchio in cui guardi un’ellera i suoi corimbi* (v. 3).<sup>431</sup> Si tratta di un termine particolarmente caro agli antichi, in quanto l’edera era utilizzata nei riti dedicati a Dioniso; il latinismo entra nel lessico botanico per indicare un’infiorescenza a grappolo ed è parola non particolarmente rara in poesia, dove occorre ad es. in Carducci, D’Annunzio e Gozzano.<sup>432</sup> In questo passo costituisce probabilmente un rimando a D’Annunzio: *pendulo corimbo d’ellera* è un’espressione contenuta nella lirica dal titolo latino *Suavia*, che è impreziosita da a un linguaggio particolarmente classicheggiante.<sup>433</sup> Inoltre, il lettore di formazione classica nota nel componimento di Montale un riferimento alla letteratura greca: la *giovinetta palma* (v. 12) ricorda la giovane pianta di palma cui Odisseo paragona Nausicaa nel sesto canto dell’*Odissea*.<sup>434</sup>

<sup>428</sup> OLD 2039, s.v. *versicolor*.

<sup>429</sup> Da *Resoconto d’una domenica*, poi inserito nei «*Trucioli*» *dispersi* (Sbarbaro 1986, 44).

<sup>430</sup> GDLI XXI (2002), 799.

<sup>431</sup> OV 30.

<sup>432</sup> GDLI III (1964), 781, s.v. *corimbo*.

<sup>433</sup> D’Annunzio 1989, 55, v. 69.

<sup>434</sup> *Odissea* VI, 163-167. Secondo i commentatori di Montale, non sarebbe questa l’unica reminiscenza presente nel passo montaliano: suggeriscono infatti una somiglianza con un verso dalla terza scena del IV atto del *Nabucco* di Verdi: *Va’, la palma del martirio, / va’, conquista, o giovinetta* (Cfr. Cataldi, D’Amely 2003, 69).

*Aligero* è un latinismo che compare nella lirica *Upupa, ilare uccello...*, facente parte degli *Ossi brevi*.<sup>435</sup> Il componimento presenta la poetica di Montale, che si discosta da ciò che è più aulico e si lega, invece, a quegli elementi della natura meno cari alla tradizione poetica, similmente ai *Limoni*: protagonista è infatti l'upupa,<sup>436</sup> *uccello calunniato / dai poeti* (v. 1-2), a cui Montale rivolge un'allocuzione. L'animale rappresenta il mondo naturale e, in particolare, quella sfera ornitologica cara al primo Montale; si tratta di una creatura non vista benevolmente in quanto notturna e presaga di sfortuna. Il poeta rovescia questa prospettiva: l'immagine che evoca è tutt'altro che cupa e tetra, perché l'upupa annuncia la primavera (*nunzio primaverile*, v. 5),<sup>437</sup> in quanto fa ritorno proprio al principio di questa stagione. L'animale, nel verso finale della lirica, è definito *aligero folletto* (v. 10), un sintagma che unisce un vocabolo di origine popolare con un aggettivo di natura letteraria. *Aligero* deriva dal latino *aliger* 'portatore/dotato di ali', ed è un recupero cinquecentesco: fu infatti utilizzato da Ariosto e poi ripreso da Monti.<sup>438</sup>

Più frequente in letteratura italiana è *etra*, variante sincopata del latinismo *etere* (alat. *aether*, dal gr. αἰθήρ).<sup>439</sup> Anch'esso si trova all'interno di una lirica di cui si è già analizzato il titolo e che presenta un lessico classicheggiante, *Egloga*. Montale lo utilizza con il significato primario di 'cielo': *Uno sparo / si schiaccia nell'etra vetrino* (v. 21-22). *Etra vetrino* appare qui come una variante colta di *aria di vetro*, espressione comparsa nel componimento *Forse un mattino...* (dagli *Ossi*).<sup>440</sup> Come si è già detto precedentemente, *Egloga* insiste particolarmente su un lessico che richiama la classicità: *idillio* (v. 27), *saturnali* (v. 35), *Baccante* (v. 39).<sup>441</sup>

Un titolo formato da un latinismo è infine *Clivo* (lat. *clivus*),<sup>442</sup> termine dotto per 'colle', su cui non ci dilunghiamo in quanto non particolarmente raro in poesia; l'uso è probabilmente dovuto alla percezione del termine in quanto poetico e si tratta di una famiglia

<sup>435</sup> Non vi è una datazione accertata dall'autore; si pensa che appartenga al primo periodo delle liriche, almeno antecedente al 1924 (Cataldi, D'Amely 2003, 113).

<sup>436</sup> Esempi poetici della presenza dell'animale si trovano in Parini, Foscolo e Carducci: GDLI XXI (2002), 565, s.v. *upupa*.

<sup>437</sup> OV 47.

<sup>438</sup> GDLI I (1966), 306, s.v. *aligero*.

<sup>439</sup> GDLI V (1968), 484-485, s.v. *etere*.

<sup>440</sup> OV 40.

<sup>441</sup> Ibid. 72.

<sup>442</sup> Ibid. 76.



lessicale presente in questa raccolta montaliana: si veda infatti *acclive*, da *Giunge a volte, repente* (v. 10)<sup>443</sup> e *declivo*, da *Vento e bandiere* (v. 19).<sup>444</sup>

Per quanto riguarda le *Occasioni*, vi è innanzitutto *ninfale*, contenuto nella poesia *Accelerato*, una lirica monostrofica del 1938 che imita, attraverso il ritmo spezzato dei versi brevi, la corsa veloce di un treno. Nei versi è infatti descritto un viaggio, attraverso ciò che si vede dai finestrini, alternato al buio delle gallerie: *Fu così e fu tumulto nella dura / oscurità che rompe / qualche foro d'azzurro finché lenta / appaia la ninfale / Entella che sommessa / rifluisce dai cieli dell'infanzia / oltre il futuro* (v. 10-16).<sup>445</sup> L'aggettivo *ninfale* è tratto dal latino tardo *nymphalis*, derivato a sua volta dal sostantivo *nympha*: applicato da Montale al torrente che scorre in provincia di Genova, conferisce ad esso e alla lirica in generale un'aura favolosa, come se il fiume fosse abitato da creature leggendarie.<sup>446</sup> Secondo De Rogatis, al torrente è associata quest'aura mitica per rappresentare il tempo passato e favoloso della fanciullezza, che emerge nei versi successivi (*cieli dell'infanzia*, v. 15). Sebbene non sia aggettivo raro e il poeta possa averlo incontrato in numerose letture, da Tasso a D'Annunzio, si trova riferito a un luogo in modo simile da Carlo Linati, solo qualche anno prima della data di scrittura di *Accelerato*: *Qui la bellezza del luogo era così nuova, austera e ninfale ch'essi non potettero trattenersi dal fermarsi un'altra volta*.<sup>447</sup> È probabile che Montale avesse letto queste righe in quegli anni: Linati era un autore di cui seguiva le pubblicazioni e che cita molto frequentemente nelle prose; all'epoca di questa lirica, infatti, egli aveva già dedicato quattro articoli alle prime uscite dello scrittore,<sup>448</sup> a proposito del quale aveva dichiarato: "Una cosa risulta ben chiara: che da Linati avremo ancora molto da imparare."<sup>449</sup>

Alcuni latinismi rari sono presenti anche in *Tempi di Bellosguardo*, una serie in tre parti di incerta datazione, probabilmente tra le ultime liriche composte prima della

---

<sup>443</sup> Ibid. 55.

<sup>444</sup> Ibid. 23.

<sup>445</sup> Ibid. 130.

<sup>446</sup> Nel GDLI XI (1981), 442, s.v. *ninfale*, l'uso che ne fa Montale è indicato con il significato "che evoca all'immaginazione i mitici recessi delle ninfe per l'aspetto arcaico, intatto, intensamente suggestivo, tale da suscitare il sentimento del mistero e della sacralità della natura."

<sup>447</sup> Linati 1935, 114.

<sup>448</sup> Egli aveva già commentato, nei rispettivi anni di uscita, le seguenti opere: *Storie di bestie e di fantasmi* (1925, in SM 27-31); *Sulle orme di Renzo e altre prose lombarde*, definito all'epoca il "miglior libro di Linati" (1927, in SM 156-161); *Pubertà e altre storie* (1927, in SM 200-202) e *Memorie a zig zag* (1930, in SM 409-412).

<sup>449</sup> SM 31.

pubblicazione della raccolta.<sup>450</sup> Il titolo si riferisce probabilmente alla divisione in tre tempi, che assomiglia a quella di una partitura musicale; Bellosguardo è il nome una collina nei pressi di Firenze, dov'è ambientato il componimento: è il luogo già consacrato letterariamente dal Foscolo ne *Le Grazie*, che costituiscono dunque un riferimento fondamentale per Montale in questa sede. I tre tempi della serie sono legati da un comune sguardo sul paesaggio. All'inizio del primo risalta il latinismo *corusca*: *Oh là come nella corusca / distesa che s'inarca verso i colli...* (v. 1-2).<sup>451</sup>

L'aggettivo *corusco* (lat. *coruscus*, 'tremolante, scintillante')<sup>452</sup>, in italiano mantiene lo stesso significato del latino, a cui, per estensione, si è aggiunto anche quello della lucentezza,<sup>453</sup> e questo è il caso del passo montaliano. Si trova con questo significato anche nei *Sepolcri* di Foscolo, che, come si è detto, è l'autore più presente in questa serie di liriche (in Foscolo la forma dell'aggettivo è *corrusco*,<sup>454</sup> mentre Montale opta per la variante più rara e simile al latino; egli può aver letto *corusco* nel Purgatorio dantesco,<sup>455</sup> in cui l'aggettivo è associato al sole); altre occorrenze si trovano in Carducci, D'Annunzio e Gozzano.

Per quanto riguarda la seconda parte di *Tempi di Bellosguardo*, spicca in particolar modo il latinismo *frigidari*.<sup>456</sup> Il *frigidarium* era, nella Roma antica, l'ambiente delle terme in cui raffreddare il corpo dopo il bagno ad alta temperatura;<sup>457</sup> si è già trovato, in *Caffè a Rapallo* (dagli *Ossi di seppia*), il corrispettivo più caldo, ovvero il *tepidario*; qui, tuttavia, Montale lo intende come un generico luogo freddo. Come per tepidario, anche frigidario presenta già alcune occorrenze in letteratura italiana, anche se piuttosto rare; ancora una volta, ne fece uso, tra gli altri, D'Annunzio.

Nella terza parte di *Tempi di Bellosguardo*, ancora in posizione liminare, vi è il latinismo *embrace* (v. 1); non un termine raro in letteratura, ma presente, tra gli altri,

---

<sup>450</sup> La serie è infatti assente nel manoscritto delle *Occasioni* che Montale inizialmente mandò a Einaudi, nel maggio 1939 (OV 916).

<sup>451</sup> OV 155.

<sup>452</sup> *Coruscus* indica primariamente un moto rapido e, secondariamente, la caratteristica di emettere bagliori: si veda OLD 451, s.v. *coruscus*.

<sup>453</sup> GDLI III (1968), 843, s.v. *corusco*: "Scintillante, brillante, luccicante, rilucente, che irradia riflessi lucenti, che riflette bagliori, sfavillii."

<sup>454</sup> Foscolo 1808, v. 205.

<sup>455</sup> Purg. 33,103.

<sup>456</sup> *Derelitte sul poggio / fronde della magnolia / verdibrune se il vento / porta dai frigidari / dei pianterreni un travolto / concitamento d'accordi...* (OV 156, vv. 1-6).

<sup>457</sup> GDLI VI (1970), 362, s.v. *frigidario*.

nuovamente in D'Annunzio.<sup>458</sup> Derivato dal latino *imbrex* 'tegola', in Montale è utilizzato con il suo significato primario, probabilmente con la volontà di offrire un'immagine specifica della scena, in cui è lo strato più esterno delle tegole a distruggersi a causa della bufera.<sup>459</sup> In questa terza parte di *Tempi di Bellosguardo* vi sono ancora altri termini culti derivati dal latino, come *tricuspide* (v. 5).

Non tra i più rari latinismi dell'opera montaliana, vi è il verbo *remigare*, che compare coniugato al presente nella lirica delle *Occasioni* intitolata *Sotto la pioggia*. La lirica si apre con un altro latinismo, piuttosto frequente in poesia: *murmure* (v. 1), riferito al 'picchietto della pioggia che cade'.<sup>460</sup> La scena narrata è quella del poeta che, ora lontano dalla donna amata, passeggia verso la casa di lei sotto la pioggia. La dedicataria della lirica è Maria Luisa Spaziani: le origini peruviane della donna emergono anche grazie al lessico, perché vi sono nei versi inserti di lingua spagnola ('*Por amor de la fiebre*', v. 7; *Adiós muchachos, compañeros / de mi vida* v. 13-14).<sup>461</sup> Il latino *remigare*, derivato dal sostantivo *remus*, era il verbo tecnico per l'azione di manovrare la nave coi remi. In italiano, dove è sinonimo culto di *remare*, ha largo utilizzo in prosa, oltre che in poeti come Foscolo e D'Annunzio.<sup>462</sup>

Ancora dannunziano è il latinismo *frutici*, che compare nella lirica *Il tuo volo*, ne *La bufera e altro*. Fin dal verbo iniziale (*se appari*, v. 1), il poeta si rivolge a una destinataria, Clizia, la donna-angelo, che compare come in un sogno, avvolta nel *fuoco* (v. 1), luminosa, in un paesaggio che presenta tratti infernali. L'io lirico implora lei, che è di natura divina, di non turbare gli umani e si chiede se le sarà possibile aver nuovamente contatto con lui (*ritrovar tra i morti / il suo fedele*, v. 20-21).<sup>463</sup> Il testo, attraverso le immagini e soprattutto attraverso il lessico utilizzato, svela una serie di riferimenti alle letture più proficue di Montale. Ciò vale in particolare per Dante: come si è detto, la scena avviene in un ambiente infernale e dunque vi è una particolare insistenza sul lessico legato al fuoco (*fuoco*, v. 1; *stellano*, v. 2; *luci*, v. 4; *rifavillano*, v. 8; *cataste brucianti, fumo*, v. 13; *cinerei*, v. 16); la luminosità del fuoco risalta in un'atmosfera cupa e funebre (*notte*, v. 10; *i superstiti*, v. 14; *i*

---

<sup>458</sup> Nella tragedia del 1905 *La fiaccola sotto il moggio*, è descritta una simile scena di tempesta: *Caduti sono i travicelli e gli embrici / sul pavimento; e c'è piovuto: un croscio / d'acqua, un rovescio di gragnugola*. (D'Annunzio 1905, 940).

<sup>459</sup> De Rogatis 2011, 173.

<sup>460</sup> GDLI XI (1981), 105, s.v. *murmure*.

<sup>461</sup> OV 165.

<sup>462</sup> GDLI XV (1990), 786, s.v. *remigare*.

<sup>463</sup> OV 202.

*morti*, v. 20). Vi è inoltre la presenza di un fosso in cui scorre l'acqua (*borro*, v. 5, forma settentrionale);<sup>464</sup> il termine *vivagno* (v. 12) viene utilizzato, come in Dante, per indicare il 'bordo della bolgia'; *fedele* (v. 21), vocabolo per indicare Montale stesso, eguaglia quest'ultimo al poeta stilnovista a servizio della propria donna-angelo.

Quanto al latinismo *frutici* (v. 7), che indica i cespugli calpestati dalla donna, scintillanti per la presenza del fuoco,<sup>465</sup> si tratta di un termine dotto del lessico botanico: propriamente significa "pianta legnosa, perenne, cespugliosa e ramificata sin dalla base o quasi, mancante di tronco vero e proprio."<sup>466</sup> Non così raro quanto altri latinismi elencati in queste pagine, è utilizzato, tra gli altri, da Sannazzaro, Onofri e D'Annunzio. Probabilmente la scelta di un latinismo qui, più che per segnalare un momento particolarmente aulico nella lirica, è dovuta all'esigenza di indicare i cespugli con una parola sdrucciola. La lirica è infatti ricca di elementi sdruccioli posti a fine verso, proprio come *frutici*, il cui accento, tra l'altro, è evidenziato graficamente nel testo montaliano (*frùtici*; altre parole sdrucciole, come evidenziato da Campeggiani e Scaffai, sono *pendono*, v. 1; *stellano*, v. 2; *contendono*, v. 4; *rifavillano*, v. 8; *superstiti*, v. 14; *tenera*, v. 18).<sup>467</sup> Secondo Isella, la presenza di proparossitoni serve a rappresentare la velocità con cui si svolge l'epifania della donna.<sup>468</sup>

Latinismi non rari nella letteratura italiana sono *nubecola* e *pruina*. Il primo dei due si segnala in particolare per avere ben tre occorrenze nella poesia montaliana: dapprima nella *Buferà*, in *Dov'era il tennis...*, una prosa ambientata nella terra d'infanzia del poeta, che preannuncia la successiva pubblicazione di *Farfalla di Dinard*; nel *Diario*, nella lirica *La danzatrice stanca*, e nel *Quaderno* in *Dopo i filosofi dell'omogeneo...* Il latinismo, dal lat. *nubecula* (diminutivo di *nubes* 'piccola nube, macchia, impurità', ma anche astron. 'nebulosa'), presenta una varietà di significati: dal senso originario di 'piccola nube', derivano per estensione anche altre accezioni: 'nube di fumo, di polvere' oppure 'chioma di albero durante la germinazione in primavera', 'parte di paesaggio in lontananza'; in maniera figurata, 'lieve turbamento' ed 'espressione confusa'; inoltre, in ambito medico, il vocabolo

---

<sup>464</sup> GDLI II (1962), 317-318, s.v. *borro*.

<sup>465</sup> Questa è l'interpretazione di Campeggiani, Scaffai; diversa è quella che si trova inel GDLI, in cui i cespugli calpestati dalla donna sono resi luminosi dalla sua presenza divina: luminosi qui è inteso come 'essere di colore vivace'.

<sup>466</sup> GDLI VI (1970), 406, s.v. *frutice*.

<sup>467</sup> Campeggiani, Scaffai 2019, 95.

<sup>468</sup> Isella 2003, 47.

si usa per indicare una macchia della cornea.<sup>469</sup> Nella prosa *Dov'era il tennis...*, Montale si serve del termine intendendo la nuvoletta di vapore che le navi da carico lasciavano dietro di sé, quando viaggiavano sul Mar Ligure: *A conti fatti, chiedersi il come e il perché della partita interrotta è come chiederselo della nubecola di vapore che esce dal cargo arretrato, laggiù sulla linea della Palmaria.*<sup>470</sup> Metaforico è l'uso di questo latinismo nel componimento *La danzatrice stanca*, nel quale la ballerina che ritornerà alle scene non sarà più nubecola / celeste ma terrestre (v. 17-18).<sup>471</sup> Diversa è l'accezione che compare nella lirica del *Quaderno*, dove il significato piuttosto è quello di 'parole vaghe, confuse'. La lirica prende in giro i filosofi; il linguaggio è spezzettato in versi brevi, con un uso ironico di rime e figure di suono, *nubecola* è in rima perfetta con *specola* e indica metaforicamente tutto ciò che resta dei loro pensieri: *Comprendere la vita / lo potevano solo i pazzi / ma a lampi e sprazzi / e ora non c'è più spazio / per la specola. Solo qualche nubecola / qua e là* (v. 2-9).<sup>472</sup> In Bertoni e Gallerani si suggerisce tuttavia un'implicazione semantica diversa: "piccola nube oppure, in analogia con la specola nel senso d'osservatorio astronomico, piccola nebulosa".<sup>473</sup>

*Pruina* (lat. *pruina*, da cui l'it. *brina*) è termine frequente in letteratura come sinonimo dotto del suo allotropo popolare, e in Montale compare nella lirica *Di un natale metropolitano*, contenuta nella sezione 'Flashes' e dediche, e in una delle poesie disperse, datata 1919:<sup>474</sup> *A galla*. Propriamente significa 'brina' o 'neve'; l'uso montaliano, per estensione, è quello di 'biancore'. Nella poesia dispersa, il poeta aveva utilizzato il termine con la sua accezione primaria, posto a fine verso, in rima perfetta con *marina*: *Ècco, è perduto nella rete di echi, / nel soffio di pruina / che discende sugli alberi sfoltiti...*<sup>475</sup> Come si è detto, si tratta di un termine poetico non raro, e infatti presenta occorrenze, tra gli altri, anche in Leopardi e D'Annunzio.<sup>476</sup> Nella lirica della *Bufera*, il poeta utilizza lo stesso sostantivo con un significato derivato per similitudine, ovvero la caratteristica del biancore; in questo caso si tratta di un dettaglio nella descrizione del vischio e probabilmente neve finta che viene utilizzata per ornarlo, come decorazione tipicamente natalizia: Un vischio,

<sup>469</sup> GDLI XI (1981), 621, s.v. *nubecola*.

<sup>470</sup> OV 215.

<sup>471</sup> OV 506.

<sup>472</sup> OV 618.

<sup>473</sup> Bertoni, Gallerani 2015, 314.

<sup>474</sup> OV 1165.

<sup>475</sup> OV 762.

<sup>476</sup> GDLI XIV (1988), 830, s.v. *pruina*.

fin dall'infanzia sospeso grappolo / di fede e di pruina sul tuo lavandino / e sullo specchio ovale (v). Secondo Romolini, il vischio, solitamente legato alla figura di Clizia e al clima freddo dell'America, qui perde il suo valore "sacrale", in quanto oggetto puramente ornamentale.<sup>477</sup>

#### 4.2 Latinismi in Montale da *Satura* al *Quaderno di quattro anni*

Da *Satura* in poi, lo stile diviene maggiormente prosastico e il linguaggio più colloquiale, ma permangono alcune delle caratteristiche precedenti, tra cui il gusto per il tecnicismo, anche se nel contesto diverso di una narrazione sempre più diaristica e meno 'ispirata'. Secondo Mengaldo, nonostante lo stampo di queste raccolte, non mancano elementi più spiccatamente poetici: non viene meno, oltre all'attenzione per la metrica, anche una serie di termini poetici e, a volte, latineggianti. Ciò che appare come più letterario è tuttavia spesso utilizzato in maniera ironica; soprattutto il lessico colto assume una funzione parodica:<sup>478</sup> si ricorre spesso a termini derivati anche dal greco in liriche di stampo epigrammatico, specie quando si denunciano gli atteggiamenti degli intellettuali contemporanei.<sup>479</sup>

Per quanto riguarda la raccolta *Satura*, ci soffermiamo su un vocabolo che suona particolarmente inaspettato, qual è *cachinno* nella lirica *l'Arno a Rovezzano*, datata 27 marzo 1969.<sup>480</sup> Il tema centrale è il tempo, che il poeta paragona ai fiumi che scorrono. Nonostante il suo moto veloce, alcuni attimi restano come fermi: e infatti per il poeta è come se non fosse passato che un istante dall'ultima conversazione telefonica con la donna cui la lirica è dedicata. Durante le loro chiamate, egli le cantava un'aria per basso tratta dal *Faust* di Gounod: *Tanto tempo è passato, nulla è scorso / da quando ti cantavo al telefono 'tu / che fai l'addormentata' col triplice cachinno* (v. 9-11). *Cachinno* deriva dal latino *cachinnus* e indica una risata sguaiata; nel dizionario Garzanti, edito nel 1965 e posseduto da Montale nella sua biblioteca milanese,<sup>481</sup> la definizione è "risata rumorosa a gola spiegata; scroscio di risa sguaiate, spec. per beffa."<sup>482</sup> Questa definizione ben rappresenta la risata che il cantante lirico, nei panni di Mefistofele, ripete per tre volte tra i versi della serenata. Il

---

<sup>477</sup> Romolini 2012, 180.

<sup>478</sup> Mengaldo 2003, LXV-LXIX.

<sup>479</sup> Si veda ad esempio il lessico della lirica *Fanfara*, da *Satura* (OV 328-329): *autofago* (v. 3), *fanfaluche* (v. 13); *epireo* (v. 23) *diadochi* (v. 35), *noosfera* (v. 58).

<sup>480</sup> OV 1023.

<sup>481</sup> Pritoni 1996, 66.

<sup>482</sup> DGLI 268, s.v. *cachinno*.

termine risalta come latinismo particolarmente raro, ma Montale poteva leggerne una spiegazione anche nel suo poeta prediletto, Dante, che nel *Convivio* scrive: *Onde ciò fare ne comanda lo Libro delle quattro virtù cardinali: “Lo tuo riso sia senza cachinno”, cioè senza schiamazzare come gallina.*<sup>483</sup> Il termine presenta inoltre occorrenze nella letteratura del Novecento, ad esempio in Ardengo Soffici.<sup>484</sup>

Nel *Diario* i latinismi rari o di uso poetico si fanno meno frequenti. Alcune volte sono utilizzati con il probabile scopo di contrastare il lessico di stampo burocratico e giuridico: è questa la lettura di Ricci<sup>485</sup> del verbo *buccinare*, presente in posizione iniziale nella lirica del 7 giugno 1971, *Il poeta*. Tema della lirica è la sorte di chi svolge questo mestiere, obbligato a una non-vita, come Montale stesso spiegò in un'intervista immaginaria del 1946: “Ancora penso che l'arte sia la forma di vita di chi veramente non vive: un compenso o un surrogato. Ciò peraltro non giustifica alcuna deliberata *turris eburnea*: un poeta non deve rinunciare alla vita è la vita che s'incarica di sfuggirgli”.<sup>486</sup> L'immagine di questo bivio tra vita e non vita assomiglia a quello già presentato nella lirica *Pasquetta*.<sup>487</sup>

Come si è detto, la lirica si apre con il termine dotto *buccinare*. Si tratta di un derivato colto dal lat. *bucinare* “suonare la buccina”, uno strumento a fiato utilizzato dalle legioni romane. Il vocabolo ha successivamente assunto anche il significato di “divulgare (voci, dicerie), sussurrare”. Intendendolo con questa accezione, se ne servirono numerosi poeti e prosatori da Boccaccio fino a Pirandello. Si è ipotizzato che in italiano *bucinare* abbia anche un ulteriore significato diverso dal precedente, di “condividere una diceria di cui non si è certi”.<sup>488</sup> Come si è detto, tuttavia, secondo Ricci il termine in Montale è utilizzato proprio in quanto latinismo e, come tale, in contrasto rispetto ai successivi termini tecnici della burocrazia.

Altri termini del *Diario* derivati dal latino e utilizzati nella lingua italiana sono *prefato* (v. 13),<sup>489</sup> dalla lirica *Nel cortile*, che colloquialmente è a volte utilizzato in maniera ironica, e *preopinante* (v. 5),<sup>490</sup> termine appartenente all'ambito dell'oratoria e presente nella lirica *Al congresso*.

---

<sup>483</sup> *Convivio* III, 8.

<sup>484</sup> GDLI II (1962), 484, s.v. *cachinno*.

<sup>485</sup> Ricci 2005, 117.

<sup>486</sup> AMS 1476.

<sup>487</sup> OV 550: *L'intelligenza a cui per mia sciagura / appartenevo si è divisa in due* (v. 7-8). *Io sono troppo vecchio per sostare / davanti a un bivio* (v. 15-16).

<sup>488</sup> GDLI II (1962), 421.

<sup>489</sup> OV 425.

<sup>490</sup> *Ibid.* 442.

Altro vocabolo legato agli strumenti musicali antichi è *fistula*, che compare in una lirica di poco successiva: *Il frullato*. Nel componimento vi sono due tempi differenti: il passato (*allora*, v. 1), elogiato dal poeta, e il presente, che è invece deplorato (*ora*, v. 13). Il latinismo *fistula* compare nella prima parte (v. 11), inserito in un trinomio formato da termini appartenenti allo stesso campo semantico, con un climax ascendente di espressività ma, al contempo, un abbassamento stilistico: *la fistula il fischiello il campanaccio / dei bovi musica* (v. 11-12).<sup>491</sup> Il trinomio forma un endecasillabo perfetto, che, insieme alla presenza dell'enjambement e alla voce letteraria bovi, costituisce un procedimento della poesia alta. I primi due vocaboli possiedono anche un legame etimologico: il primo voce dotta dal latino *fistula*, il secondo, derivato dallo stesso sostantivo, ma per via popolare.<sup>492</sup> La *fistula*, fin dall'antichità, è lo strumento a fiato tipico della poesia pastorale, la zampogna, tradizionalmente suonata dal dio Pan.<sup>493</sup> La letteratura italiana riprese poi il termine, che compare spesso, da Boccaccio fino al Novecento, sia nella forma *fistola* sia in quella più latineggiante *fistula*. L'uso da parte di Montale della variante più antica permette di evitare l'omonimia con il termine medico *fistola*,<sup>494</sup> oltre a una possibile volontà di evidenziare la dimensione del tempo passato, che viene rimpianto dal poeta poiché "la vita e l'arte potevano coesistere entro confini certi, garantiti da una tradizione."<sup>495</sup>

Nel *Diario* sono inoltre presenti alcuni latinismi, meno rari, che derivano da participi latini: è il caso di *gratulanti* (da lat. *gratulor*) nella lirica *Nel cortile* (v. 13)<sup>496</sup> e *pallente* ne *La danzatrice stanca* (v. 8).<sup>497</sup> Quest'ultima fu scritta per Carla Fracci in onore del suo ritorno in teatro come ballerina, probabilmente dopo la maternità o una malattia.<sup>498</sup> È una lirica composta con un linguaggio di uno stampo poetico ben più classicheggiante delle altre del *Diario*, probabilmente con intento parodico, per imitare la lingua di poeti come Parini, che Montale cita all'inizio della lirica,<sup>499</sup> per poi rovesciare la sua prospettiva nei versi

<sup>491</sup> Ibid. 443.

<sup>492</sup> DELI 589 s.v. *fischiare*. La derivazione al grado zero per via popolare è *fischio*.

<sup>493</sup> GDLI VI (1970), 44-45, s.v. *fistola* (1).

<sup>494</sup> Ibid. 45, s.v. *fistola* (2)

<sup>495</sup> Ricci 2005, 126.

<sup>496</sup> OV 425.

<sup>497</sup> OV 506.

<sup>498</sup> Sull'occasione della lirica si discute in Gezzi 414-415.

<sup>499</sup> Montale apre la lirica con un distico tratto dall'incipit *La educazione*, una delle *Odi* di Parini (1761): *Torna a fiorir la rosa / che pur dianzi languia*.



seguenti. Tra i termini di origine latina, oltre al già citato *nubecola*, vi è l'aggettivo *pallente*, dal latino *pallens*, participio presente di *pallere*, 'essere pallido'. Anch'esso è un aggettivo utilizzato da D'Annunzio, ma in questi versi vi è piuttosto un'eco del libretto della *Traviata* di Verdi, quando Violetta recita: *Addio del passato bei sogni ridenti, / le rose del volto già sono pallenti*.<sup>500</sup> L'uso della forma participiale permette una rima grammaticale interna (*convalescente*, v. 7; *pallente*, v. 8).

Anche nel *Quaderno di quattro anni* ritorna l'uso di participi presenti derivati da verbi latini: *liquescenti* (ne *L'educazione intellettuale*, v. 7)<sup>501</sup> e *plaudente* (*Terminare la vita*, v. 12).<sup>502</sup>

Nella stessa raccolta, compare un latinismo non particolarmente raro, ma che evoca direttamente l'antichità: si tratta di *aruspice*, in *Storia di tutti i giorni*. Presso i Romani si trattava della figura sacerdotale di origine etrusca che, osservando le viscere degli animali, ne ricavava presagi, ad esempio circa gli esiti delle battaglie future.

Nella lirica Montale prevede un futuro in cui, con l'umanità, si consumeranno anche tutte le scienze (v. 5-6), e immagina il commento di un *aruspice* (v. 8), secondo il quale non si tratterà di una disgrazia, anzi: non finirà il mondo, ma solo la specie umana, e la Terra non potrà che beneficiarne.<sup>503</sup> Secondo Bertoni Gallerani, l'*aruspice* è da intendersi come l'"intellettuale di turno";<sup>504</sup> l'uso di questo vocabolo può forse avere un intento ironico, per indicare una persona che si crede più avveduta degli altri, tanto da pretendere di prevedere il futuro,<sup>505</sup> o forse il termine, correlato ad antiche credenze superstiziose, è in opposizione al metodo rigoroso della *scienza* (v. 3). A far da contrasto a questa parola di derivazione latina, v'è un'abbondante presenza di lessico gastronomico, utilizzato all'interno di metafore; come si è visto, si tratta di una componente tipica della lingua dell'ultimo Montale.

---

<sup>500</sup> Gezzi 2020, 418.

<sup>501</sup> OV 511.

<sup>502</sup> OV 569.

<sup>503</sup> OV 544.

<sup>504</sup> Bertoni, Gallerani 2015, 110.

<sup>505</sup> La sfiducia verso un futuro felice si riflette nella disillusione del poeta verso le figure che anticamente svolgevano pratiche divinatorie: ciò si legge anche nella lirica *Poiché la vita fugge*, da *Altri versi: Non esiste a Cuma una sibilla / che lo sappia. E se fosse, nessuno / sarebbe così sciocco da darle ascolto* (OV 701, v. 31-33).

### 4.3 Il lessico della tradizione letteraria classica

Si segnala a parte una serie di vocaboli appartenenti al lessico della letteratura latina e della tradizione classica, alcuni dei quali di derivazione greca.

Nel 1964, il poeta compone una lirica rivolta alla moglie sul tema della scrittura, successivamente confluita nella prima sezione degli *Xenia* della raccolta *Satura*:

Non hai pensato mai di lasciar traccia  
di te scrivendo prosa o versi. E fu  
il tuo incanto – e dopo la mia nausea di me.  
Fu pure il mio terrore: di esser poi  
5 ricacciato da te nel gracidente  
limo dei neòteroi.

Il vocabolo finale, in greco '(poeti) più recenti', è l'etichetta spregiativa applicata da Cicerone ai poeti che nel I secolo a.C. vollero innovare la poesia latina mediante l'imitazione della lirica ellenistica.<sup>506</sup>

Nella lirica, con una dichiarazione di umiltà, il Montale sostiene che, se la moglie fosse stata poetessa, l'avrebbe di gran lunga superato e cacciato tra una serie di poeti contemporanei, designati con l'accezione negativa del termine *neòteroi*, accentuata dall'espressione *gracidante limo*. Anche quest'ultima è un'immagine classica, di stampo callimacheo,<sup>507</sup> utilizzato affinata dalla metonimia personificante (l'aggettivo *gracidante* è riferito al luogo anziché a chi vi abita). Per quanto riguarda la poesia Novecentesca a cui Montale si riferisce, Castellana ha ipotizzato un possibile legame con i Novissimi, come Pagliarani, Porta e Sanguineti, che negli anni '60 diedero origine a una raccolta, curata da Alfredo Giuliani, di liriche di avanguardia, specialmente sul tema della mancanza di senso della contemporaneità.<sup>508</sup> Anche nel *GDLI* l'interpretazione del termine ha a che fare con la poesia contemporanea a Montale, caratterizzata da una ricerca tecnica sulla forma lirica, spinta dalla volontà di un rinnovamento della poesia.<sup>509</sup> Montale utilizzerà successivamente l'aggettivo *neoterista*, attribuito a Goethe nella lirica iniziale del *Diario del '71, A Leone Traverso*.<sup>510</sup> Questo significato, che si presenta in maniera neutra, senza accezione né positiva né negativa, si trova in italiano anche nell'aggettivo *neoterico*, che non solo è utilizzato in riferimento alla poesia latina dei *neoteri* propriamente detti, ma indica anche,

---

<sup>506</sup> Cic. *ad Att.* VII, 2, 1.

<sup>507</sup> Il verbo *gracidare*, in un contesto in cui si discute polemicamente di poesia, ricorda al lettore il celebre prologo degli *Aitia* di Callimaco.

<sup>508</sup> Castellana 2009, 33.

<sup>509</sup> *GDLI* XI (1981), 359, s.v. *neoteri*.

<sup>510</sup> OV 413, v. 3-4: *E non vale lasciarsi andare sulla corrente / come il neoterista Goethe sperimentò.*

per estensione, uno stile poetico di qualsiasi epoca caratterizzato da entusiasmo per la modernità, o semplicemente uno stile contemporaneo, anche in altri ambiti.<sup>511</sup> Nell'esemplare del *DGLI* che possedeva nella sua biblioteca di Milano, il poeta poteva aver letto queste due definizioni, trovandovi anche il riferimento al termine *neoterici*;<sup>512</sup> tuttavia, l'uso che ne fa, con valenza chiaramente negativa, fa ipotizzare che Montale conoscesse l'originaria accezione spregiativa datagli da Cicerone. La scelta del vocabolo, inoltre, in questa lirica offre al poeta la possibilità di una rima per l'occhio: *poi* (v. 4), *neòterici* (v. 6).<sup>513</sup>

Se dunque nello xenion analizzato il poeta abbassa la sua poesia con un termine spregiativo, ancorché decisamente culto, nella lirica già citata *La poesia*, nella sezione *Satura I*, il poeta ribalta questa dichiarazione di umiltà: le note dei commentatori si riducono a *le glosse degli scolasti* (v. 3).<sup>514</sup> *Scolista* è termine utilizzato anche da autori come Carducci e Pascoli, ma nella prosa, in quanto parola tecnica nell'ambito della filologia classica.<sup>515</sup> Tali erano definiti infatti i filologi alessandrini che svolsero l'esegesi delle opere omeriche, oltre agli anonimi estensori di scoli: dunque, per implicita similitudine, Montale stesso sarebbe come un moderno Omero e i suoi commentatori e critici sarebbero come i suoi scolasti. Questi termini della filologia classica, più che innalzare il tono della lirica, danno l'idea di un'erudizione arida. E i critici sono gli stessi che Montale amava ingannare, come aveva suggerito nell'*incipit* della raccolta: *I critici, da me depistati...*<sup>516</sup> Nonostante questo *orrore* per i critici (v. 1), il poeta riconosce tuttavia che il suo ruolo può essere svolto soltanto grazie all'esistenza di un pubblico. Infine, se anche il poeta stesso poteva risultare innalzato a un moderno Omero attraverso l'attribuzione del sostantivo *scolasti* ai suoi commentatori, egli subito dopo si definisce in quanto poeta con un *understatement* (com'è suo solito), come un *trovarobe* che è *inciampato* nella poesia (v. 6).

In una lirica successiva, inserita nella raccolta del *Diario del '72*, *Visitatori*, Montale immaginò che gli comparissero in sogno alcuni grandi poeti antichi. Nella lirica, piuttosto lunga rispetto allo standard del *Diario*, la quarta strofa recita: *Se mi apparisse Omero o*

<sup>511</sup> GDLI XI (1981), 358-359, s.v. *neoterico*.

<sup>512</sup> DGLI 1113, s.v. *neotèrico*: "1. che è proprio dei poeti latini, detti *neoterici*, che iniziarono a Roma la tradizione lirica ispirandosi ai modelli greci ed ellenistici: *poesia neoterica*. 2. per estens., di poeta, di scuola poetica che tende a innovare il linguaggio e i temi tradizionali".

<sup>513</sup> Cfr. Castellana 2009, 33.

<sup>514</sup> OV 324.

<sup>515</sup> Il termine era già comparso in autori come Carducci e Pascoli, ma in ambito prosastico, proprio in quanto termine tecnico: si veda GDLI XVIII (1996), 18, s.v. *scoliate*.

<sup>516</sup> Da *Il tu*, v. 1-2, OV 275.

*almeno il più buio Callimaco / o altro ancora più piccolo ma scritto nella storia / mi sarebbe più facile di sconfiggere il sogno / e dirgli retrocedi, mi sveglierò e sarò libero dal sogno (v. 20-24).*<sup>517</sup>

Particolarmente interessante è questo riferimento al sogno di Omero, in quanto si tratta di un τόπος della letteratura classica, in particolare in riferimento all'investitura poetica. Nel proemio degli *Annales*, Ennio sostenne gli fosse comparso in sogno Omero e, per questo, si presentò come erede del poeta greco.

Ennio non è mai citato nelle prose di Montale; ma è probabile che il poeta avesse tratto informazioni su di lui a partire dalle *Storie della letteratura latina* che aveva letto.

Callimaco è descritto in quanto buio. Può darsi che Montale si fosse interessato, con scarsi risultati, al poeta greco, come si potrebbe evincere da ciò che scrisse in una delle prose già citate su Pasquali, con cui si era incontrato di persona: vi è infatti un paragone tra la difficoltà nel parlare di una figura così particolare e la difficoltà nella lettura del suo saggio su Callimaco: “Tener dietro a Pasquali, seguirlo senza danni nelle sue terrificanti piroette è più arduo che affrontare le sue *Quaestiones Callimacheae*.”<sup>518</sup>

Oltre ai già citati generi poetici classici, come *Epigramma*, *Elegia* ed *Egloga*, si aggiunge alla lista l'epitalamio, questa volta tuttavia non come titolo di componimento: in Ventaglio per SF, il poeta scrisse: *L'epitalamio non è nelle mie corde, la felicità non fu mai la mia Musa* (v. 1-2).<sup>519</sup> La lirica, dedicata a una certa “Sandra F.”,<sup>520</sup> sembra svolgere la funzione di epitalamio (ovvero dono poetico in occasione delle nozze), ma al contempo negare la totale appartenenza a questo genere letterario: *la sposa l'ho vista appena* (v. 3), *il mio augurio è dunque 'a scatola chiusa'* (v. 5). Come si è già notato nel capitolo precedente, è ricorrente nell'ultimo Montale la presenza di elementi della letteratura classica all'interno di frasi negative: questo procedimento è dovuto forse, come si è già ipotizzato, alla volontà di presentare la sua visione disincantata della modernità, in opposizione alla quella ben più edulcorata di un mondo antico, immaginato simile ai miti e alla letteratura classici.<sup>521</sup>

---

<sup>517</sup> OV 462.

<sup>518</sup> SM 1311. La prosa risale al 1951.

<sup>519</sup> Ibid. 785.

<sup>520</sup> OV 1170. Il nome Sandra si può dedurre da una specie di indovinello presente all'interno della lirica: *chi con il suo nome decapitò Cassandra* (v. 7).

<sup>521</sup> In una prosa del 1943 su Giorgio Pasquali, commentando la sua occupazione di filologo classico, Montale aveva indicato che la percezione del mondo antico fosse spesso quella di un tempo privo dei problemi della contemporaneità: “Nulla si sceglie nella vita e neppure Pasquali ha scelto da sé il compito di essere un uomo

Si cita, per finire, *Hapax*, titolo di una delle *Poesie disperse* pubblicate nell'edizione del 1980 dell'*Opera in versi*. Si tratta di un termine tecnico della linguistica e della filologia, deriva dalla locuzione greca *hapax legomenon*, 'detto una sola volta': indica infatti che una data parola si trova un'unica volta all'interno di un testo, oppure dell'intero corpus di un autore, o in tutti i testi documentati di un sistema linguistico.<sup>522</sup> si tratta di un procedimento molto utilizzato dallo stesso poeta genovese, come si è visto, per soddisfare il suo bisogno di trovare le parole puntualmente più adatte per esprimere l'inconfondibilità di ciò che si vuole designare.<sup>523</sup> Nella lirica, datata 15 dicembre 1976, si presenta la scomparsa dell'*hapax* come se fosse un evento di cronaca (*è scomparso l'hapax*, v. 1), al quale la maggior parte di persone non sono interessate mentre, solo il poeta e pochi altri si disperano, per indicare che la generale indifferenza verso la perdita dell'unicità di qualcosa.<sup>524</sup>

---

vivo in un campo che fu o parve a molti rigorosamente sottratto alle inquietudini e alle devastazioni dei «tempi difficili» (SM 600).

<sup>522</sup> GDLI VII (1972), 186, s.v. *hapax*.

<sup>523</sup> Mengaldo 2003, LVII.

<sup>524</sup> OV 824.

## 5. MONTALE E LA LETTERATURA LATINA: CENNI DI INTERTESTUALITÀ

Come si è visto all'inizio, la critica montaliana non si è generalmente occupata di esaminare se tra i modelli del poeta fossero presenti opere letterarie greche e latine; sono piuttosto i classicisti ad aver concepito un interesse per questo tema, perché alcuni passi montaliani sembravano loro riecheggiare elementi della letteratura antica. In queste pagine si tenterà di fare un punto di questi studi, mettendo in luce quali siano gli autori latini maggiormente ritenuti presenti o affini a Montale dai lettori che hanno studiato le sue liriche prestando attenzione a eventuali richiami alla classicità. Ci si soffermerà in particolare su quanto è stato scritto sugli echi montaliani della letteratura latina, cercando di riflettere, di volta in volta, su quali opere possano aver suscitato un particolare interesse nel poeta genovese. Non sempre è possibile sapere con certezza quali di questi autori egli abbia effettivamente letto, specialmente nella sua giovinezza e nel periodo di composizione degli *Ossi di seppia*, raccolta che risulta particolarmente rilevante allo sguardo degli studiosi che si sono interessati dei rapporti intertestuali con la letteratura antica, specialmente con Orazio.

L'intertestualità è stata intesa diversamente all'interno di queste analisi: alcuni studiosi basano interi articoli sulla suggestione di un tema che ritengono di trovare trattato in modo affine da Montale e dai poeti latini; altri si fondono su accurate comparazioni tra i versi; altri ancora studiano le strutture profonde del testo per individuare tra gli autori classici i possibili archetipi di Montale. In ogni caso, nessuno sostiene con certezza che Montale abbia letto le opere di cui si segnalano gli echi; infatti anche una fonte indiretta, oppure una memoria lontana del poeta, o semplicemente un'affinità di pensiero può indurre talora il lettore di Montale a ricondurre il testo a qualche fonte classica. Come ha asserito Nuzzo occupandosi della questione, "I sentieri dell'intertestualità sono spesso intricati e tortuosi, sia sul piano della forma sia su quello del contenuto, e i meccanismi con cui agisce la 'memoria' dei poeti, per quanto sistematicamente indagati, non finiscono mai di riservare qualche sorpresa".<sup>525</sup>

---

<sup>525</sup> Nuzzo 2004, 168.

## 5.1 Montale e le *Odi* di Orazio

La critica che si è occupata degli intertesti classici di Montale si è principalmente focalizzata sulle *Odi* di Orazio, segnalando affinità con esse in particolare nelle prime raccolte. Gli *Ossi* furono pubblicati nel 1925 e contengono liriche composte soprattutto a partire dal 1920.<sup>526</sup> In quegli anni il poeta, lettore onnivoro, frequentava assiduamente la biblioteca comunale di Genova: di queste sue letture non ha lasciato molte tracce, se non in rari casi, nel *Quaderno genovese*. Da qui deriva la difficoltà di appurare la sua conoscenza di Orazio negli anni della giovinezza. Nel 1920 era stato pubblicato lo studio *Orazio lirico* di Giorgio Pasquali, un filologo classico che Montale nomina spesso nelle sue prose e alla cui figura dedica due interi articoli.<sup>527</sup> Nel primo di essi, pubblicato nel 1943, Montale descrive brevemente l'*Orazio lirico*, definendolo un “fondamentale studio”: “il Pasquali cerca di determinare quanto Orazio ha sentito della poesia greca ed ellenistica e com’essa si sia trasformata nell’opera sua.”<sup>528</sup> Lo studio di Pasquali è in effetti considerato uno dei più importanti contributi novecenteschi sul poeta latino, e si focalizza soprattutto sulla ricerca dei modelli greci a cui si rifà la lirica oraziana. Tuttavia, questo saggio conobbe diffusione soprattutto a partire dagli anni Quaranta, dunque non si può sapere quanto alla sua apparizione fosse d’interesse per Montale e se questi lo lesse prima della stesura delle liriche degli *Ossi*.

La fortuna di Orazio in Italia alla fine dell’Ottocento era dipesa soprattutto da poeti e intellettuali come Carducci e Pascoli, che rivalutarono l’importanza della sua ispirazione. In particolare, Pascoli aveva selezionato e commentato liriche di Orazio nell’antologia *Lyra*, raggruppandole per temi. Nel primo Novecento, i principali studi sul poeta latino furono a opera di Turolla e Rostagni,<sup>529</sup> con monografie che uscirono successivamente agli *Ossi* (negli anni Trenta).<sup>530</sup>

---

<sup>526</sup> Fa eccezione *Meriggiare*, risalente al 1916. Montale aveva generalmente la tendenza di indicare la datazione delle liriche nelle note oppure nell’indice; tuttavia negli *Ossi* sono soltanto due sono le poesie di cui è indicato l’anno di composizione (Mengaldo 2003, 15).

<sup>527</sup> Conosciuto di persona dal poeta, aveva suscitato la sua ammirazione; nella prosa del 1951, Montale dichiara di averlo incontrato dapprima negli anni ’30: “Quando lo conobbi (e sono passati 20 anni)...” (SM 1307).

<sup>528</sup> SM 597.

<sup>529</sup> Montale non dà prove di aver letto le opere di questi autori; nelle prose cita solamente Augusto Rostagni quale uno dei maggiori “uomini ammirevoli” dell’Università di Torino (SM 1695).

<sup>530</sup> Le due monografie sono: Turolla, *Orazio*, Firenze 1931; Rostagni, *Orazio*, Roma 1937. Sulla fortuna di Orazio in Italia tra XVIII e XIX secolo, si veda Scivoletto, s.v. Italia. Secoli XVIII-XX, *EO* III, Roma 1998, 575-578.

Il primo a menzionare una certa affinità tra la produzione giovanile di Montale e Orazio fu, nel 1965, Sergio Ramat.<sup>531</sup> Successivamente, nel 1977, in una lettera privata al classicista Giovanni D'Anna, Giuliano Manacorda descrisse la lirica *Mediterraneo VI* (dagli *Ossi*) come “nettamente oraziana”.<sup>532</sup> D'Anna si ritrovò concorde con questo giudizio e nel 1981 pubblicò l'articolo *Echi di poesia classica in due componimenti di Montale*: nella prima parte, egli prese in considerazione *Mediterraneo IV* e tentò di rintracciarne gli antecedenti letterari classici, primo tra tutti Orazio.

*Noi non sappiamo quale sortiremo  
domani, oscuro o lieto.*<sup>533</sup>

D'Anna sostiene che questo *incipit* della sesta parte di *Mediterraneo* presenti una serie di richiami, innanzitutto, con la celebre ode 1, 11 di Orazio. Il tema ricorda vagamente le parole del poeta latino, che, similmente, aveva dichiarato l'impossibilità per l'uomo di conoscere il proprio futuro:

*Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi  
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios  
temptaris numeros.*

In Montale si ha una prima persona plurale dai toni assertivi, mentre in Orazio l'io lirico rivolge un'esortazione alla sua interlocutrice; inoltre nel primo caso il verbo *sapere* regge il periodo, nel passo oraziano si trova in posizione parentetica (*scire nefas*), mentre iniziale è il verbo *quaero* (*quaesieris*). Il pronome personale cambia: il *noi* di Montale è diverso dal *tu* di Orazio, ma la posizione iniziale è la stessa, seguita in entrambi i casi dalla negazione; l'aggettivo indefinito *quale* in Montale ricorda *quem*, che, peraltro, si trova sempre in iperbato rispetto al sostantivo di riferimento: *quem ... finem / quale ... domani*. Entrambi questi sostantivi si trovano in posizione iniziale nel secondo verso; inoltre, *domani* utilizzato da Montale ricorda la fine dell'ode oraziana, *quam minime credula postero* (scil. *die*).

Si è detto che il tema montaliano è simile a quello oraziano: doveroso è tuttavia sottolinearne anche le differenze. Quella di Orazio è una massima che ha un valore religioso: il verbo *nefas* ha valenza di obbligo sacrale; inoltre, gli dei sono il soggetto del verbo *dederunt*: sono loro che hanno già deciso la sorte. In Montale non c'è nulla di divino, è

---

<sup>531</sup> Ramat 1965, 17.

<sup>532</sup> Riportato da D'Anna 1981, 1901.

<sup>533</sup> OV 57.



piuttosto l'uomo al centro della riflessione: la sorte è presente nel verbo compiuto dal "noi" (*sortiremo*).

Secondo D'Anna, l'ode I, 11 non è l'unico possibile antecedente oraziano di *Mediterraneo VI*: egli ne individua un altro possibile anche nel passo dell'ode I, 7 in cui vi è l'allocuzione di Teucro ai compagni. Il fratellastro, Aiace, si era suicidato per non aver ottenuto le armi di Achille e Teucro, al ritorno dalla guerra, fu cacciato dal padre Telamone per non averlo saputo proteggere. Egli dunque partì alla ricerca di una nuova patria e, durante una sosta, incoraggiò i compagni di viaggio con le sue parole:

«*Quo nos cumque feret melior fortuna parente,  
ibimus, o socii comitesque.  
Nil desperandum Teucro duce et auspice Teucro,  
certus enim promisit Apollo  
ambigua, tellure nova Salamina futuram.  
O fortes peioraque passi  
Mecum saepe viri, nunc vino pellite curas;  
cras ingens iterabimus aequor.*»<sup>534</sup>

Il lettore degli *Ossi* può ricordare questi versi, che, similmente, presentano il tema del viaggio verso terre sconosciute, oltre alla riflessione sull'impossibilità di conoscere la propria sorte. Nel testo oraziano si trova l'uso della prima persona, in particolare del verbo andare: *ibimus* e *iterabimus aequor*, come in Montale *Lontani andremo* (v. 20). L'affermazione *Ancora terre straniere / forse ci accoglieranno* (v. 9-10) ricorda il sintagma *tellure nova* e la presenza del *domani* al secondo verso trova una corrispondenza con l'oraziano *cras*.<sup>535</sup>

La lirica montaliana si conclude con la considerazione che le parole d'invito verso il viaggio parranno *sapide di sale greco* (v. 28): oltre a Teucro, l'accostamento più immediato secondo D'Anna è il modello odissiaco, laddove Ulisse rappresenta un punto di riferimento per i compagni di viaggio nei momenti in cui la sorte appare incerta o avversa;<sup>536</sup> simile è inoltre il passo virgiliano in cui si legge il discorso rivolto da Enea ai compagni fuggiti da una tempesta.<sup>537</sup>

L'affinità tra Montale e l'Orazio del *carpe diem* è il fulcro dell'interesse di Nuzzo 2004. Lo studioso, dopo aver letto il contributo di D'Anna, si è interessato degli echi di

---

<sup>534</sup> Hor. *carm.* I, 7, 25-32.

<sup>535</sup> D'Anna 1981, 1901-1902.

<sup>536</sup> Cf. ad es. *Od.* XII, 208-221.

<sup>537</sup> Verg. *Aen.* I, 198-207.

Orazio nella poesia di Montale, individuando una certa affinità tra i temi cari al poeta latino e quelli degli *Ossi*. Tuttavia, egli non crede che ci siano casi in cui si possa parlare di vera e propria intertestualità, se non quello già discusso in D'Anna 1981. Nuzzo prende in considerazione come esempio di allusione oraziana una delle più famose liriche delle Occasioni, *La casa dei doganieri*, di cui si riportano le due strofe iniziali:

*Tu non ricordi la casa dei doganieri  
sul rialzo a strapiombo sulla scogliera:  
desolata t'attende dalla sera  
in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri  
e vi sostò irrequieto.*

*Libeccio sferza da anni le vecchie mura  
e il suono del tuo riso non è più lieto:  
la bussola va impazzita all'avventura  
e il calcolo dei dadi più non torna.  
Tu non ricordi; altro tempo frastorna  
la tua memoria; un filo s'addipana.<sup>538</sup>*

L'analisi intertestuale di Nuzzo si basa in primo luogo sui contenuti. In entrambe le liriche la destinataria è una donna, che compare nel *Tu* iniziale. Nel carme oraziano, pur trattandosi di un dialogo tra il poeta e la destinataria, quest'ultima tace, ascoltando in silenzio le esortazioni che l'io lirico le rivolge. Eppure, la maggior parte di verbi, come ha notato lo studioso, è alla seconda persona singolare. La destinataria della *Casa dei doganieri* è invece una presenza più rilevante: la lirica si rivolge a lei in quanto protagonista dei ricordi del poeta; si tratta tuttavia di una presenza-assenza, in quanto la sua presenza non è fisica, e lei nemmeno si ricorda del poeta.<sup>539</sup> L'intonazione con cui i due poeti si rivolgono alla destinataria non è la stessa: dal tono prescrittivo di Orazio si passa in Montale a un tono assertivo, per constatare l'amara verità: quello che è passato ormai non è più vivo neanche nei ricordi della donna.

In entrambe le liriche vi è una particolare attenzione al tema del paesaggio: Montale descrive una casa che si trova a picco della scogliera ligure; Nuzzo nota un'opposizione tra gli spazi interni della casa, dove in passato la donna aveva trascorso del tempo, e quelli esterni, dove il mare è scosso dal vento. Similmente, nell'ode oraziana vi è la presenza del vento sul mare (*nunc oppositis debilitat pumicibus debilitat mare / Tyrrenum*, vv. 5-6); anche qui si suppone che i protagonisti si trovino invece in un luogo chiuso, dove avviene il

---

<sup>538</sup> OV 161, vv. 1-11.

<sup>539</sup> "In entrambi i casi il poeta intreccia con la donna amata un dialogo che si risolve di fatto in un monologo, di cui quella si limita a essere muta o remota ascoltatrice" (Nuzzo 2004, 173).

simposio (*vina liques*, v. 6). Altro elemento che Nuzzo considera un'eco oraziana è al verso 9 la formula assertiva *il calcolo dei dadi più non torna* (v. 9), che può ricordare al lettore i calcoli astrologici che il poeta latino aveva sconsigliato a Leuconoe (*nec Babylonios / temptaris numeros*, v. 2-3).

Se entrambe le liriche presuppongono un legame con la dimensione del tempo, diversa è la prospettiva: Orazio si apre verso le domande sul futuro, pur consigliando di non fidarsi di esso e di vivere piuttosto il presente; Montale invece è alla ricerca di un varco per tornare a un'epoca ormai passata. L'amara consapevolezza di non poter più fare parte della vita della ragazza neanche nemmeno nei suoi ricordi è sentito secondo Nuzzo come un "fallimento", evidenziato sintatticamente da un uso insistente della negazione: *Tu non ricordi* (vv. 1, 10, 21); *il tuo riso non è più lieto* (v. 7); *il calcolo dei dadi più non torna* (v. 9); *né qui respiri nell'oscurità* (v. 16); *Ed io non so chi va e chi resta* (v. 22). Secondo Nuzzo ne consegue che la ripresa di Orazio da parte di Montale sia "al negativo", facendo così di lui un "anticlassico", non nel senso che voglia rifiutare la poesia classica, ma che non possa giungere alle stesse conclusioni di Orazio:

Figlio di un tempo che ha ucciso anche i sogni o li ha trasformati in incubi, Montale è 'anticlassico' in un senso diverso da quello che la critica gli attribuisce generalmente: il suo amaro disincanto utilizza gli autori antichi come specchi irrimediabilmente incrinati dal trascorrere inesorabile del tempo, specchi che riflettono i lineamenti deformati di ciò che eravamo e ciò che non riusciamo più a essere.<sup>540</sup>

Si può riscontrare la memoria del *carpe diem* in altre liriche di Montale, specialmente nei versi iniziali che presentano una negazione seguita da un imperativo di seconda persona, come nell'*incipit* oraziano *Tu ne quaesieris: Non chiederci la parola che squadri da ogni lato...*, dagli *Ossi*,<sup>541</sup> e *Non recidere, o forbice, quel volto...*, contenuta nelle *Occasioni*.<sup>542</sup> La terza strofa della lirica *Casa sul mare* (dagli *Ossi*) si apre invece con lo stesso uso del pronome *Tu* in posizione iniziale, seguito dal verbo *chiedere*, che può richiamare il *quaesieris* oraziano.

*Tu chiedi se così tutto vanisce  
in questa poca nebbia di memorie;  
se nell'ora che torpe o nel sospiro  
del frangente si compie ogni sospiro.  
Vorrei dirti che no, che ti s'appressa  
l'ora che passerai di là del tempo;  
forse solo chi vuole s'infinita,*

---

<sup>540</sup> Nuzzo 2004, 177.

<sup>541</sup> OV 27.

<sup>542</sup> OV 150.

*e questo tu potrai, chissà, non io.*<sup>543</sup>

Anche in questi versi, come in quelli oraziani, si riflette sulla tematica del tempo che scorre velocemente. Un'analisi dei richiami oraziani all'interno di questa lirica si legge in Benassi 2009; in questo caso, la comparazione è legata alla ripresa dei versi di Montale da parte di due poeti della generazione successiva, Franco Fortini e Vittorio Sereni.<sup>544</sup> Partendo dalla lirica *Casa sul mare*, l'autrice sottopone i tre autori a un confronto in cui Orazio è il quarto interlocutore. Secondo Benassi, al componimento montaliano si ispira la lirica del 1953 che Fortini dedicò a Sereni (*A Vittorio Sereni*, poi contenuta nella raccolta del 1956 *I destini generali*), il quale a sua volta comporrà una poesia collegata alle due precedenti, intitolata *L'autostrada di Cisa*. Nella poesia *A Vittorio Sereni* Fortini riecheggia i versi riportati di Montale<sup>545</sup> citando esplicitamente Orazio nell'*incipit* della lirica:

*...spem longam reseces...  
...iterabimus aequor:  
Sereni, esile mito  
filo di fedeltà  
non sempre giovinezza è verità  
un'altra gioventù giunge con gli anni  
c'è un seguito alla tua perplessa musica.  
Ti fidi ai vecchi inganni  
Vittorio, che ti straziano i minuti?*

Secondo Benassi, la citazione iniziale dell'ode I, 11 troverebbe una corrispondenza con il tema della speranza, che emerge sia in *Casa sul mare* (*Ti dono anche l'avara mia speranza*, v. 31), sia, successivamente, nelle liriche di Fortini e Sereni.<sup>546</sup> La citazione del secondo verso appartiene invece al discorso di Teucro nell'ode I, 7 di Orazio. Anche nella lirica *Casa sul mare*, infatti, centrale è il tema del viaggio via mare: *Il viaggio non finisce qui* (v. 1); *Il viaggio finisce a questa spiaggia / che tentano gli assidui e lenti flussi* (v. 8-9); *Il cammino finisce a queste prode* (v. 34).

Il contributo più recente sul rapporto tra Montale e Orazio è Formicola 2019. Lo studioso specifica che il senso di un confronto non si basa su specifiche affinità tra i due

---

<sup>543</sup> OV 91, vv. 16-23.

<sup>544</sup> Il richiamo tra le tre liriche del Novecento è stata oggetto d'analisi, oltre che da parte di Benassi, di Formicola 2019.

<sup>545</sup> Benassi individua vari riecheggiamenti: *Tutto vanisce* (v. 16) sarebbe ripreso da Fortini con *qui non tutto finisce* (v. 23); il tema del *viaggio* (vv. 8 e 34 in Montale) con il verbo *iterabimus*; inoltre, la *speranza* è presente in entrambi (v. 31 nel testo montaliano; v. 27 in quello di Fortini: Benassi 2009, 567).

<sup>546</sup> Benassi 2009, 566-567.

poeti, ma sulle loro diverse risposte a domande esistenziali simili. Formicola preferisce pertanto non soffermarsi su casi di intertestualità “di modello pasqualiano”, in quanto a suo parere per Montale non si può parlare che di “reminiscenza involontaria”. Montale vive in un tempo che lo induce a porsi molte domande esistenziali che erano già state affrontate dai poeti classici, ma approdando ad altre risposte. La volontà del poeta genovese non è quella di opporsi al pensiero degli autori antichi o di smentirne le affermazioni: semplicemente, egli non è come loro, non può dividerne le risposte, in quanto la condizione in cui versa non glielo permette.<sup>547</sup>

Se tutti questi interventi basano l’analisi sul piano contenutistico o stilistico, un approccio di stampo differente si ha in Biondi 1996. Lo studioso sostiene di aver sempre percepito una certa affinità tra Orazio e Montale e decide di non soffermarsi sugli elementi contenutistici o su determinati echi, per quanto a suo parere presenti, ma di avanzare un’ipotesi relativa all’uso delle strutture profonde da parte di entrambi i poeti. Partendo da una rilettura di alcune odi di Orazio, egli si concentra su una loro struttura tipica: il passaggio da una tensione lirica alta, di stampo soggettivo, a una focalizzazione sugli oggetti, un’attenzione verso il dettaglio. I casi sono numerosi, ad esempio l’ode I, 5, nella quale, da una riflessione sull’amore per la donna a cui è dedicata la lirica, si passa a una dimensione concreta:

*Miseri, quibus  
intemptata nites. Me tabula sacer  
votiva paries indicat uvida  
suspendisse potenti  
vestimenta maris deo.*<sup>548</sup>

Secondo Biondi, quest’attenzione verso i particolari concreti (come nel caso delle vesti umide) è un tratto squisitamente oraziano; lo studioso loda in particolare la capacità di unire in quest’elemento sia la metafora sia la metonimia, dato che questi dettagli “spostano (...) il discorso da un referente a un altro”, e al contempo “si concentrano su se stessi fino ai dettagli realistici”.<sup>549</sup>

---

<sup>547</sup> “Molto raramente il futuro premio Nobel ricorre alla parola poetica classica in modo conclamato; piuttosto esprime, con lo strumento straniante della poesia, il suo giudizio ed il suo orientamento su temi che erano stati sì affrontati da poeti classici, ma di cui non può condividere il pensiero per le ragioni di una assai diversa prospettiva esistenziale” (Formicola 2019, 15).

<sup>548</sup> Hor. *carm.* I, 5, vv. 12-16.

<sup>549</sup> Biondi 1996, 178.

Simile, continua Biondi, è l'uso del correlativo oggettivo nelle liriche di Montale, che lo stesso poeta riteneva affine all'invenzione di Eliot, sebbene egli fosse stato "mosso dall'istinto, non da una teoria", come asserì nell'*Intervista immaginaria* del 1946.<sup>550</sup> Gli esempi di quest'uso dei dettagli con valenza evocativa in Montale sono innumerevoli: per tornare alla già citata *Casa dei doganieri*, elementi di tal genere sono *la banderuola / affumicata* (vv. 13-14) e *la luce della petroliera* (v. 19).

Insomma, entrambi i poeti spontaneamente tendono a procedere contemporaneamente verso due direzioni opposte, da una parte verso una dimensione lirica aulica, dall'altra verso una più quotidiana:

Credo allora che una possibile sintonia fra questi due poeti, che pure lingua e cultura reciprocamente estranee rendono per tanti aspetti incommensurabilmente lontani, nasca dalla estenuata tensione, in entrambi, fra la naturale, direi quasi istintiva direzione verso l'alto della lirica (...) e una opposta, contrapposta direzione verso il basso, verso una lingua «scabra», per dirla come Montale, verso il *sermo*, per dirla come Orazio.<sup>551</sup>

La coesistenza di queste due tensioni differenti troverebbe un corrispettivo nella produzione di entrambi: da un lato la lirica delle *Odi* di Orazio e le prime raccolte montaliane, dall'altro la satira oraziana e lo stile prosastico-diaristico dell'ultimo Montale.

Per quanto riguarda gli echi di Orazio lirico nella seconda parte della produzione montaliana,<sup>552</sup> secondo gli studiosi aumenta la sensazione, da parte del poeta, di non poter vivere la vita secondo i consigli oraziani, in quanto collocato in un contesto non più positivo come poteva apparirgli quello antico. A esso egli contrappone le contraddizioni del Novecento, in cui tutto, compresa la poesia, diventa oggetto di consumo. Per questo le opere del poeta non avranno più un valore tale da garantire l'immortalità, come il *monumentum* costruito da Orazio (ode III, 38).<sup>553</sup> Il tema è presente nella lirica *All'alba*, pubblicata tra gli *Altri versi* e probabilmente risalente al 1980.<sup>554</sup>

*Lo scrittore suppone (e del poeta  
non si parli nemmeno)  
che morto lui le sue opere*

---

<sup>550</sup> SM 567.

<sup>551</sup> Biondi 1996, 179.

<sup>552</sup> In questo periodo, una versione di riferimento per Montale poteva essere l'edizione del 1957 delle *Liriche* di Orazio, con traduzione di Roberto Lerici e introduzione di Franco Fortini (Pritoni 1996, 125).

<sup>553</sup> Exegi monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius / quod non imber edax, non Aquilo inpotens

possit diruere aut innumerabilis  
annorum series et fuga temporum.

<sup>554</sup> OV 1148.

*lo rendano immortale.*<sup>555</sup>

Montale mette in dubbio che per il poeta sia ancora possibile ottenere l'eternità grazie ai propri versi e termina la lirica con uno sguardo disilluso: *Il mondo può / fare a meno di tutto, anche di sé* (vv. 11-12).

Come si è già visto, anche il precetto del *carpe diem* subisce un processo di abbassamento nel *Diario del '72* e, con ironia, viene legato linguisticamente al lessico ittico, particolarmente abbondante nella lirica *Kingfisher*.<sup>556</sup>

## 5.2 Persio e la dichiarazione di poetica nei *Limoni* di Montale

Dei possibili richiami alla satira latina si è già trattato in un capitolo precedente nell'elencare i possibili significati del titolo *Satura*; il tema è emerso soprattutto a partire dal contributo di Confalonieri 2014b, seguito dal primo numero della rivista *Classico contemporaneo*. Ci si concentra ora su una delle più famose liriche degli *Ossi*, che può essere anch'essa associata al tono polemico della satira latina: *I limoni*.

*Ascoltami, i poeti laureati  
si muovono soltanto fra le piante  
dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.  
Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi  
5 fossi dove in pozzanghere  
mezzo seccate agguantano i ragazzi  
qualche sparuta anguilla:  
le viuzze che seguono i ciglioni,  
discendono tra i ciuffi delle canne  
10 e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.*<sup>557</sup>

La poesia, di cui si è riportata la strofa iniziale, è stata spesso oggetto di analisi da parte degli studiosi che si sono occupati del rapporto di Montale con la letteratura classica. Tra gli studi su questo versante, particolarmente rilevante è quello già citato di Giovanni D'Anna, che si dilunga su *I limoni* e alcuni suoi possibili rimandi classici, primo tra tutti, Persio. La dichiarazione di poetica dei *Limoni* ricorda infatti i *Choliambi*:

*Nec fonte labra prohui caballino  
nec in bicipiti somniasse Parnaso  
memini, ut repente sic poeta prodirem.  
Heliconidasque pallidamque Pirenen  
5 illis remitto quorum imagines lambunt  
hederae sequaces; ipse semipaganus  
ad sacra uatum carmen adfero nostrum.*

<sup>555</sup> OV 669, vv.1-4.

<sup>556</sup> OV 476.

<sup>557</sup> OV 9, 1-10.

10 *Quis expediuit psittaco suum 'chaere'  
picamque docuit nostra uerba conari?  
magister artis ingenique largitor  
uenter, negatas artifex sequi uoces.  
quod si dolosi spes refulserit nummi,  
coruos poetas et poetridges picas  
cantare credas Pegaseium nectar.*

Tanto nei *Limoni* quanto nei coliami la dichiarazione di poetica è espressa attraverso una contrapposizione. Il poeta latino contrappone la propria figura ai *vates*, i poeti che si muovono nei celebri luoghi dell'investitura poetica, nobilitati dalla presenza delle Muse: la fonte Ippocrene, il monte Parnaso, sede del culto di Apollo e delle Muse, il monte Elicon e la fonte Pirene. Analogamente, Montale si discosta dai *poeti laureati* che amano muoversi *soltanto tra le piante / dai nomi poco usati: ligustri o acanti* (vv. 1-3). Simile è poi anche il modo in cui sia Persio che Montale stabiliscono una distanza tra sé e i poeti da cui si discostano, con una rimarcazione del soggetto di prima persona a inizio frase: *io, per me* a inizio verso somiglia all'*ipse* che Persio colloca a metà verso, dopo una pausa forte. La prima persona era già presente in entrambe le liriche nei versi precedenti, tuttavia è nel momento in cui i poeti si distinguono rispetto agli altri che lo accentuano attraverso l'uso del pronome personale. Tanto Persio quanto Montale dichiarano così la propria scelta di una dimensione più umile. Persio si definisce *semipaganus*, un termine che, secondo D'Anna, significa 'mezzo campagnolo', come a indicare di essere un poeta alla buona.<sup>558</sup> Similmente, il linguaggio di Montale adotta un lessico tipicamente quotidiano: *pozzanghere / mezzo seccate* (v. 5-6), *sparuta anguilla* (v. 7), *viuzze* (v. 8).

La critica ha discusso molto sulle fonti classiche di questo specifico passaggio montaliano (*Io, per me, ...*): D'Anna non è l'unico a stabilire un rapporto tra la dichiarazione di poetica dei *Limoni* e la letteratura classica. Il primo, già menzionato, era stato Sergio Ramat, che parlando della lirica degli *Ossi* scrisse:

Qui il poeta, con vistosa umiltà, si trae in disparte di fronte alle poetiche dei "poeti laureati" (l'allusione sembra per D'Annunzio...) e si rifugia in un cerchio di oggetti domestici. È un passaggio oraziano ("io, per me, amo") che di scatto dà il senso di una mancata differenza, dell'orgogliosa umiltà montaliana: dai gonfi poeti si stacca un antagonista inconsueto, che si raffigura chiuso in un giro di sensibilità terrene, di raggiungibilissima altezza e gode di un silenzio che di un silenzio in cui si accresce la facoltà percettiva.<sup>559</sup>

<sup>558</sup> D'Anna 1981, 1905.

<sup>559</sup> Ramat 1965, 17.



Ramat non indica esplicitamente quale sia il richiamo oraziano che si può cogliere in questo passo. D'Anna ne ipotizza alcuni, pur non essendo convinto di nessuno di questi. In primo luogo, potrebbe trattarsi dell'apologia del poeta satirico che si legge nella satira I 4: *Primum ego me illorum, dederim quibus esse poetis, / excerpam numero* (vv. 39-40). Simile anche qui sarebbe la contrapposizione rispetto agli altri poeti attraverso l'uso del pronome personale, per differenziare la poesia umile dell'io lirico (la satira nel caso di Orazio) ai generi considerati più alti e degni di poesia. Altre ipotesi di D'Anna sono che Ramat si riferisse alla satira I 6, dove invece vi è il contrasto tra gli oggetti di scarso valore e quelli di lusso,<sup>560</sup> oppure all'ode iniziale del primo libro, dove il poeta contrappone le aspirazioni di altri poeti alle proprie, tuttavia secondo una prospettiva fondamentale opposta rispetto alla dichiarazione di umiltà di Montale: *me doctarum hederæ præmia frontium / dis miscent superis*.<sup>561</sup>

Altri studiosi hanno segnalato echi a passi ancora diversi: sia Giovanni Lombardo sia, più recentemente, Gianfranco Nuzzo, hanno accostato questi versi al proemio degli *Aitia* di Callimaco. Lombardo sostiene innanzitutto che nei *Limoni* vi siano i "toni di una classica *recusatio*",<sup>562</sup> che consiste nel rifiuto di un poeta di trattare temi alti, generalmente propri dell'*epos* o della tragedia. Secondo lo studioso, l'immagine del bivio permette un confronto tra i *Limoni* e il prologo degli *Aitia* di Callimaco, nel quale il poeta alessandrino si era difeso dalle accuse dei detrattori della sua poesia. Su un piano stilistico, entrambi i poeti utilizzano un tono polemico nel quale presentano un paradigma oppositivo, che può essere rappresentato dall'immagine di un bivio: in Callimaco da una strada percorsa dai carri si discosta un sentiero stretto e solitario; in Montale, da un lato un vi è un luogo popolato dalle piante celebrate dai poeti, dall'altra, invece, gli arbusti che costeggiano una viuzza di campagna. Entrambi organizzano la lirica secondo un impianto dialogico, in Montale, oltre al tu, ovvero il lettore, vi è un interlocutore indiretto, ovvero il possibile detrattore della poetica espressa; simile è la raffigurazione dei Telchini, con cui dialoga Callimaco.<sup>563</sup>

---

<sup>560</sup> D'Anna 1981, 1905: "Se poi il Ramat pensasse all'Orazio della satira I, 6 per il rifugiarsi in un cerchio di oggetti domestici, o obietterei che anche in questo caso siamo in un rapporto molto diverso sul piano logico: Orazio parla di un tenore di vita privo di lusso come testimonianza dei suoi gusti; Montale parla di luoghi, di animali, di piante come simbolo di una concezione della poesia opposta a quella magniloquente dei poeti laureati, simboleggiata a sua volta dai bossi, ligustri e acanti."

<sup>561</sup> Hor. *carm.* I, 1, vv. 29-30.

<sup>562</sup> Lombardo 1981, 65.

<sup>563</sup> Lombardo ritrova inoltre una serie di parallelismi tra l'uso di alcuni vocaboli in Montale e le scelte lessicali e i simboli presenti nel testo di Callimaco: si veda Lombardo 1981, 69.

Lombardo si sofferma principalmente sull'immagine del bivio e, nel porre questo confronto, cita altri autori classici nei quali compare un concetto simile: innanzitutto Esiodo, che per primo aveva introdotto nelle *Opere e i giorni* il τόπος del bivio per rappresentare la scelta di un percorso più difficile rispetto a uno più semplice;<sup>564</sup> successivamente anche alcuni autori latini, da Lucrezio<sup>565</sup> fino alle *Epistole* di Orazio<sup>566</sup> e alle *Georgiche* di Virgilio:<sup>567</sup> sia Lombardo che Nuzzo sostengono dunque che Montale si è inserito all'interno di una tradizione topica classica.<sup>568</sup> Si sottolinea tuttavia la distanza che intercorre tra Montale e quegli autori. Essi infatti sottolineano la scelta di percorrere una strada non battuta da altri per rivendicare l'originalità della propria opera; in Montale si tratta invece di una dichiarazione di umiltà. A tal proposito, D'Anna trova il passo montaliano più simile ai versi di Callimaco che a quelli degli altri autori citati.<sup>569</sup>

Le piante elencate da Montale in quanto care ai poeti laureati sono tra quelle maggiormente presenti nella poesia latina (*bossi ligustri e acanti*), nominate da autori del canone letterario come Virgilio, Orazio e Ovidio,<sup>570</sup> tanto che D'Anna parla di una vera e propria "reminiscenza classica".<sup>571</sup> In Montale vi è chiaramente la volontà di allontanarsi dalla poesia aulica: probabilmente egli si riferisce a D'Annunzio, il cui lessico trae molto dalla tradizione latina.<sup>572</sup>

Inoltre, alla base, la lirica montaliana vi è un confronto tra piante: si tratta, anche in questo caso, di un elemento riconducibile alla classicità. Un procedimento simile si trova infatti nel celebre *incipit* della quarta *Ecloga* di Virgilio, dove i generi letterari vengono metaforicamente accostati a dei simboli vegetali: *Sicelides Musae, paulo maiora canamus!*

<sup>564</sup> Esiodo, *Op.* 286-292.

<sup>565</sup> Lucr. I, 926-7: *Avia Pieridum peragro loca nullius ante / trita solo.*

<sup>566</sup> Hor. *epist.* I 19, 21-22: *Libera per vacuum posui vestigia princeps, / non aliena meo pressi pede.*

<sup>567</sup> Verg. *georg.* III 291-293: *Sed me Parnasi deserta per ardua dulcis / raptat amor; iuvat ire iugis qua nulla priorum / Castaliam molli devertitur orbita clivo.*

<sup>568</sup> Cfr. Lombardo 1981, 72-74; Nuzzo 2004, 165-168.

<sup>569</sup> D'Anna 1981, 1908: "Dovremmo osservare (...) che, se l'immagine della strada poco battuta ha trovato largo successo nella poesia posteriore, specie latina, lo spirito originario di Callimaco è stato però modificato, giacché il peta greco aveva formulato il paragone in un atteggiamento almeno formale di umiltà, di rifiuto di qualcosa che era sentito come troppo elevato, superiore al proprio ingegno (la cosiddetta *recusatio*), mentre, tra i ripetitori del motivo, assai spesso la strada non frequentata si trasforma addirittura nella via nuova, ancora da aprire, cioè simbolo del cammino verso la conquista di una gloria poetica su un terreno ancora vergine. Invece lo spirito di Montale è lo stesso di Callimaco."

<sup>570</sup> D'Anna 1981, 1906-1907 fornisce un elenco della presenza dei nomi di queste piante tra le liriche dei poeti di età classica.

<sup>571</sup> D'Anna 1981, 1907.

<sup>572</sup> Non mancano anche modelli di letteratura italiana, sempre di stampo aulico, in cui compaiono queste stesse piante, come Ariosto: *pallido come colto al matutino / è da sera il ligustro o il molle acanto* (*OF* 43, 169,5-6).

/ *Non omnis arbusta iuvant humilesque myricae*;<sup>573</sup> il testo di Montale si accosta meno al testo virgiliano di quanto non avvenga per la celeberrima ripresa di Pascoli attraverso il titolo *Myricae*. Il modello di scelta tra le piante cui il passo montaliano si avvicina di più è tuttavia l'ode I, 38 di Orazio, nella quale è narrata la preparazione di un banchetto in cui il poeta preferisce la semplicità del mirto a piante più raffinate, come il tiglio e la rosa:

*Persicos odi, puer, adparatus,  
displicent nexae philyra coronae,  
mitte sectari, rosa quo locorum  
sera moretur.*

5 *Simplici myrto nihil adlabores  
sedulus curo: neque te ministrum  
dedecet myrtus neque me sub arta  
vite bibentem.*

In questo caso, come in Montale, la scelta propende verso la pianta più umile. Vi sono tuttavia, anche qui, delle differenze: il mirto ha valore in quanto sacro a Venere e sempreverde, caratteristica che lo rende non effimero/caduco. Le due liriche sembrano avere punti di contatto piuttosto se si considera che il testo oraziano, collocato alla fine del primo libro di *Odi*, esprime la visione esistenziale del poeta, dominata dalla volontà di rifuggire dagli eccessi, nonché la sua visione letteraria.

### 5.3 Montale, Ovidio e il mito di trasformazione

Si riportano infine alcune riflessioni sugli studi, più recentemente intrapresi, tra i possibili punti di contatto tra due liriche di Montale e il mito di trasformazione di stampo ovidiano. Un cenno al rapporto tra i due autori fu presentato da Calvino in una delle *Lezioni americane*, quella relativa alla *Leggerezza*. Egli sosteneva di percepire un'affinità stilistica tra i due poeti, uniti dalla capacità di descrivere la delicatezza dei gesti narrati in momenti di tragicità. Questo tratto appartiene, da un lato, alla narrazione delle *Metamorfosi* ovidiane e, dall'altro, al modo di Montale di contrastare lo sfondo della guerra imminente con la grazia e la levità dei movimenti della donna amata, cui il poeta attribuisce un ruolo salvifico. Ecco come Calvino instaura un confronto tra il racconto ovidiano dell'uccisione di Medusa e la lirica *Piccolo testamento* della raccolta *La bufera e altro*:

Ovidio ha dei versi (IV, 740-752) che mi paiono straordinari per spiegare quanta delicatezza d'animo sia necessaria per essere un Perseo, vincitore di mostri: «Perché la ruvida sabbia non sciupi la testa anguicrinata (*anguiferumque caput dura ne laedat harena*), egli rende soffice il terreno con uno strato di foglie, vi stende sopra dei ramoscelli nati sott'acqua e vi depone la testa

---

<sup>573</sup> Verg. *ecl.* IV, 1-2.

di Medusa a faccia in giù». Mi sembra che la leggerezza di cui Perseo è l'eroe non potrebbe essere meglio rappresentata che da questo gesto di rinfrescante gentilezza verso quell'essere mostruoso e tremendo ma anche in qualche modo deteriorabile, fragile. Ma la cosa più inaspettata è il miracolo che ne segue: i ramoscelli marini a contatto con la Medusa si trasformano in coralli, e le ninfe per adornarsi di coralli accorrono e avvicinano ramoscelli e alghe alla terribile testa. Anche questo incontro d'immagini, in cui la sottile grazia del corallo sfiora l'orrore feroce della Gorgone, è così carico di suggestioni che non vorrei sciuparlo tentando commenti o interpretazioni. Quel che posso fare è avvicinare a questi versi d'Ovidio quelli d'un poeta moderno, *Piccolo testamento* di Eugenio Montale, in cui troviamo pure elementi sottilissimi che sono come emblemi della sua poesia («traccia madreperlacea di lumaca / o smeriglio di vetro calpestato») messi a confronto con uno spaventoso mostro infernale, un Lucifero dalle ali di bitume che cala sulle capitali dell'Occidente. Mai come in questa poesia scritta nel 1953, Montale ha evocato una visione così apocalittica, ma ciò che i suoi versi mettono in primo piano sono quelle minime tracce luminose che egli contrappone alla buia catastrofe («Conservane la cipria nello specchietto / quando spenta ogni lampada / la sardana si farà infernale. . .»). Ma come possiamo sperare di salvarci in ciò che è più fragile? Questa poesia di Montale è una professione di fede nella persistenza di ciò che più sembra destinato a perire, e nei valori morali investiti nelle tracce più tenui: «il tenue bagliore strofinato / laggiù non era quello d'un fiammifero». Ecco che per riuscire a parlare della nostra epoca, ho dovuto fare un lungo giro, evocare la fragile Medusa di Ovidio e il bituminoso Lucifero di Montale.<sup>574</sup>

Massimo Colella, un italianista che si è occupato del recupero di Ovidio nella letteratura italiana, si è recentemente dedicato a una trattazione del rapporto del poeta latino con Montale, specialmente a partire dall'interesse di quest'ultimo per i miti di trasformazione.<sup>575</sup> La mitologia classica è un ambito che suscitò un forte interesse in Montale, data la quantità di riferimenti all'interno delle sue liriche. Per quanto riguarda lo studio di Colella, non si tratta di un'analisi di veri e propri esempi di intertestualità come quelli precedentemente citati, quanto più un confronto motivato dalla volontà di spiegare il motivo della presenza dei miti di trasformazione all'interno della poetica montaliana; così facendo, lo studioso individua le differenze rispetto alla narrazione ovidiana. Ciò non implica dunque una lettura del poeta latino da parte di Montale, il quale peraltro cita raramente Ovidio nelle prose, e in passi che non danno alcuna certezza riguardo alla sua possibile conoscenza delle opere ovidiane.<sup>576</sup>

Secondo Colella, il gusto di Montale per i miti metamorfici si trova, innanzitutto, nella rappresentazione delle sue muse. La più importante di esse, Clizia, porta il nome dell'oceanina tramutata in girasole di cui Ovidio narra nel quarto libro delle *Metamorfosi*.<sup>577</sup> Nel 2018, Paola Pizzi ha dedicato un articolo a una lirica dedicata a Clizia, *L'anguilla*,

---

<sup>574</sup> Calvino 1988, 7-8.

<sup>575</sup> Colella 2019.

<sup>576</sup> SM 404 e 2553; AMS 675.

<sup>577</sup> *Ov. met.* IV, 206-270.

suggerendo punti di contatto con alcuni aspetti dello stile delle *Metamorfosi*.<sup>578</sup> A livello intertestuale, v'è un legame lessicale con il passaggio del primo libro in cui Ovidio narra il mito di Apollo e Dafne. L'anguilla è infatti descritta da Montale mentre giunge al mare attraversando i fiumi, *di ramo in ramo e poi / di capello in capello, assottigliati*; questi due versi riecheggerebbero un particolare della trasformazione di Dafne nella narrazione di Ovidio: *in frondem crines, in ramos brachia crescunt*.<sup>579</sup> Colella 2019 riprende invece ancora una volta *La casa dei doganieri*, dove i versi *un filo s'addipana / ne tengo ancora un capo* (vv. 11-12) possono ricordare il mito di Arianna e Teseo,<sup>580</sup> anche se questa volta non è la donna a tenere in mano il filo, bensì il protagonista maschile.

Sebbene il nome non implichi un riferimento mitologico, anche la giovane musa Annetta è associata alle *Metamorfosi*. L'articolo di Colella evoca nel titolo il verso *Ti trasformasti in Dafne* della lirica *Annetta* del *Diario del '71 e del '72*: in essa il poeta, rievocando il tempo delle estati trascorse a Monterosso in giovinezza, di un momento sopra la rupe dei doganieri in presenza della ragazza, che si era forse irrigidita rifiutando il poeta, come Dafne che si trasformò in alloro per scampare ad Apollo.<sup>581</sup>

È dedicata ad Annetta anche la lirica *L'estate* delle *Occasioni*; in essa è un riferimento al mito di Aretusa, la nereide trasformata in fonte da Artemide per sottrarla alle attenzioni del dio Alfeo, di cui si narra nel quinto libro del poema di Ovidio:<sup>582</sup>

*Forse nel guizzo argenteo della trota  
controcorrente  
torni anche tu al mio piede fanciulla morta  
Aretusa.*<sup>583</sup>

Colella, come si è detto, non s'interroga sull'eventuale conoscenza delle *Metamorfosi* da parte di Montale; specifica piuttosto che una lettura imprescindibile per il poeta genovese, quella di D'Annunzio, può aver costituito un modello per l'evocazione dei miti classici.<sup>584</sup> Vi è tuttavia una differenza sostanziale tra la narrazione mitologica di Ovidio, seguito da

---

<sup>578</sup> La studiosa non offre un'analisi particolarmente specifica, ma una serie di riflessioni su alcuni aspetti della lirica che al lettore possono ricordare lo stile narrativo di Ovidio: ad esempio, la volontà di sorprendere il lettore, e l'impianto circolare del componimento montaliano, dove il soggetto compare solo alla fine (*puoi tu / non crederla sorella?*, vv. 29-30), mentre in apertura vi è il complemento oggetto (*l'anguilla*, v. 1). Cfr. Pizzi 2018.

<sup>579</sup> *Ov. met.* I, 550.

<sup>580</sup> *Ov. met.* VIII, 152-176.

<sup>581</sup> OV 490, vv. 6-7.

<sup>582</sup> La narrazione del mito di Aretusa tramutata in fonte è in *Ov. met.* V, 572-641.

<sup>583</sup> OV 169, vv. 5-8.

<sup>584</sup> Sul rapporto tra le *Metamorfosi* di Ovidio e la narrazione dannunziana del mito si veda Paratore 1966.

D'Annunzio, e quella di Montale: i primi due, infatti, possiedono un gusto per il racconto della *fabula* del mito di trasformazione (la metamorfosi viene descritta dall'inizio alla fine, ponendo cura e attenzione a ogni singolo dettaglio); Montale non solo non dedica ampio spazio ai miti in sé, ma descrive trasformazioni non complete, bensì parziali. Ne sono un esempio i versi di *Incontro*, tratti dalla seconda edizione degli *Ossi*, in cui vi è la presenza ambigua di “uomini-alghe”:

*in un'aura che avvolge i nostri passi  
fitta e uguaglia i sargassi  
umani fluttuanti alle cortine  
dei bambù mormoranti.*<sup>585</sup>

La metamorfosi botanica si trova anche nella strofa iniziale di *Crisalide*, altro componimento degli *Ossi*. In questo caso la donna si trasforma improvvisamente nella natura che circonda il poeta: *Per me che vi contemplo da quest'ombra, / altro cespo riverdica, e voi siete.*<sup>586</sup> La rappresentazione non segue ogni passaggio della trasformazione, è al contrario fulminea, istantanea, e a volte resta a metà tra una creatura e un'altra, tanto da essere definita dallo studioso, con espressione montaliana, un “prodigio fallito”.<sup>587</sup> Infatti, ciò che il poeta genovese ricerca, secondo Colella, non è la narrazione di un mito in sé, quanto un'immagine evocativa di esso.

---

<sup>585</sup> OV 96, vv. 24-27.

<sup>586</sup> OV 85, vv. 8-9.

<sup>587</sup> Colella 2019, 25; il riferimento è tratto da *Crisalide*: OV 86, v. 40.

## APPENDICE: Montale tradotto in latino

Alcuni poeti del nostro tempo si prestano meglio di altri a essere tradotti in latino, ad esempio Montale.<sup>588</sup>

Il poeta Fernando Bandini pronunciò queste parole durante un intervento sul tema *Scrivere poesia in latino oggi*, tenutosi nel 1996 presso la Fondazione Querini Stampalia a Venezia. Poeta vicentino radicalmente legato alla tradizione letteraria italiana, Bandini fu affascinato dalle lingue antiche, interesse che lo portò a tradurre dal latino all'italiano e viceversa, oltre a comporre poesia in latino. Le sue traduzioni furono acclamate dalla critica, data la sua ottima conoscenza linguistica, con una scelta del lessico proveniente prevalentemente dalla tradizione letteraria fino all'uso tardoantico, mescolato a immagini e sentimenti tipicamente moderni. Il suo interesse per il latino era nato soprattutto grazie alla lettura delle liriche latine di Pascoli.<sup>589</sup>

Una delle sue traduzioni più apprezzate fu quella della *Bufera* di Montale, composta in occasione del duecentesimo incontro del Circolo filologico Padovano nel mese di luglio 1970 e pubblicata nel relativo opuscolo commemorativo, con una serie di annotazioni in latino sulla scelta di alcuni lemmi. Il testo si legge nella raccolta *Tutte le poesie* di Bandini, sotto la sezione *Altri versi latini*.<sup>590</sup>

La traduzione della *Bufera* fu letta e gradita da Montale stesso,<sup>591</sup> che decise di inserirla nell'edizione del 1975 del *Quaderno di traduzioni*; il volume si apre infatti con una nota dell'autore, il quale, non senza una certa ammirazione verso il poeta più giovane, dichiara:

In questa ristampa di un libro da anni irreperibile mi sono permesso di includermi tra i poeti per far conoscere la bella versione latina della mia *La bufera*, opera del poeta Fernando Bandini.<sup>592</sup>

---

<sup>588</sup> Bandini 2018, 504.

<sup>589</sup> “Alla base di tutto c'è la forte emozione che ho provato a quattordici-quindici anni leggendo alcuni poemetti latini del Pascoli” (Bandini 2018, 499).

<sup>590</sup> Bandini 2018, 405-407.

<sup>591</sup> Non è noto come il testo sia arrivato a Montale: Butcher ipotizza che Vittorio Sereni possa essere stato intermediario (Cfr. Butcher 2021, 8); non è tuttavia improbabile che Bandini stesso avesse inviato la lirica a Montale, il quale possedeva, nella sua libreria milanese, una copia autografata della raccolta poetica del 1969 *Memoria del futuro* (Pritoni 1996, 134).

<sup>592</sup> QT 13.

Alla fine di quell'edizione del *Quaderno* si può dunque leggere la traduzione in latino de *La bufera* con testo italiano a fronte. La lirica fu invece omessa nell'edizione dell'*Opera in versi* del 1981, che si conclude invece con la traduzione dei *Barbari* di Kavafis.<sup>593</sup>

*NIMBUS*

*Quid patet in nimbo, quae nostrae sortis imago?*

*Magnoliae rigidis foliis qui effunditur imber  
et longi tonitrus et veris saxea grando,*

(*te capit in laribus strepitus crystallinus altae  
grandinis – en auri, quo armaria cara nitebant  
et vestitorum corio caesura librorum,  
tantillum superest quoddam tibi lumen et ardet  
sub clausis tacite ceu granum sacchiari ocellis*)

*et candefaciens muros arbustaque fulgur  
10 umbris tam rapide momento temporis afflans  
ut videatur eas aeterna incendere luce,  
quod simul exiguum tempus simul immortale –  
omnia dum fiunt marmor, manna atque ruina –  
et tu sub tacito quasi poenam pectore condis  
15 ac mihi te, soror, interius coniungit amore, –  
dein durus sonitus, dein sinistra et tympana quassa  
propter hians barathrum, subeuntis somnia belli  
quae nimbo in tremulo sum visus nocte videre,  
in numerumque pedes moti, saltatus Hiberus,  
20 iactataeque manus confuse ac molliter...*

*Ut cum  
ad me respiciens cirrosque a fronte repellens  
gestu iussisti, tenebras initura, valere.*<sup>594</sup>

La lirica montaliana era comparsa per la prima volta nel 1941 nella rivista “Tempo” e successivamente fu collocata all’inizio della raccolta del 1956 *La bufera e altro*. La poesia si inserisce nel contesto della guerra, come spiegò Montale in una lettera del 1965 a Silvio Guarnieri: “La bufera (...) è la guerra, in ispecie *quella* guerra dopo *quella* dittatura (...); ma è anche la guerra cosmica, di sempre e di tutti.”<sup>595</sup>

Il termine latino scelto da Bandini per tradurre il titolo è *nimbus*, legato specialmente all’aspetto piovoso della bufera,<sup>596</sup> esso non rende perfettamente la denotazione

<sup>593</sup> OV 753. Si tratta di una “traduzione di una traduzione” inglese, come Montale specificò nella nota dell’edizione del 1975 sopra citata.

<sup>594</sup> Si riporta qui il testo dell’edizione del 1970 poi riportato in QT 155; differente è quello contenuto in Bandini 2021, 404, che presenta varianti nella punteggiatura.

<sup>595</sup> OV 939.

<sup>596</sup> OLD 1178, s. v. *nimbus*.



figuratamente catastrofica che si evince con il termine italiano *bufera*. Forse per questo non è l'unico vocabolo utilizzato per tradurre la parola 'bufera': nel testo è preferito invece *imber* (v. 2).

L'atmosfera minacciosa era stata introdotta all'inizio della lirica montaliana grazie alla citazione francese posta in esergo.<sup>597</sup> Entrambe le liriche sono composte da 22 versi, ma si tratta di una corrispondenza solo apparente, in quanto il verso iniziale del testo latino non è presente nell'originale di Montale. Si tratta di un verso isolato, che introduce il contenuto della lirica e ne anticipa il senso, con una domanda che presenta il termine scelto per il titolo (*nimbus*) e s'interroga sulla sorte; questo elemento offre un'impostazione classica alla lirica, essendo una specie di glossa esegetica all'interno poesia: il latinista Giorgio Bernardi Perini ha suggerito che Bandini possa essersi ispirato a una pratica della poesia alessandrina, poi ripresa fin dalla letteratura latina arcaica.<sup>598</sup>

Subito dopo il verso isolato, vi è un vocabolo non appartenente al latino classico ma a quello scientifico della botanica, *magnolia*.<sup>599</sup> Come si è detto, il termine *Bufera* nella traduzione del testo vero e proprio della lirica non è più reso da *nimbus*, bensì da *imber*, che si sofferma su un aspetto specifico della bufera, ovvero la gran quantità di rovesci, come per il verbo montaliano *sgrondare*. A essa, collegati con la congiunzione copulativa, vi sono altri due soggetti, *tonitrus* e *grando*, che disambiguano il periodo montaliano, il quale si presentava invece con due possibilità interpretative secondo la punteggiatura: se ci fosse stata una virgola dopo *magnolia*, curamente *tuoni e grandine* sarebbero stati da intendersi come soggetti; in assenza di essa, invece, possono considerarsi nel testo montaliano anche come complementi oggetti di *sgrondare*.<sup>600</sup>

La lirica di Montale è composta da quattro strofe e un verso isolato; si tratta prevalentemente di endecasillabi, a eccezione di due settenari (vv. 3-10) e un quinario (v. 9); il verso 19 è a scalino. Bandini sceglie di tradurre la lirica in esametri: i versi risultano dunque più lunghi rispetto all'originale italiano, caratteristica che permette al poeta di estendere alcune immagini per tutta l'ampiezza del verso e talora d'introdurre elementi nuovi. Ad

---

<sup>597</sup> *Les princes n'ont point d'yeux pour voir ces grand's merveilles. Leurs mains ne servent plus qu'à nous persécuter...* (Agrippa d'Aubigné: «À Dieu»), da OV 189.

<sup>598</sup> “È insomma una sorta di anacrusi, come tale segnata anche dallo stacco tipografico; un intervento pertinente piuttosto al dominio dell'esegesi o della glossa che a quello della traduzione. (...) Non tacerò, in omaggio alla formazione classicistica e filologica di Bandini e in attesa di una sua eventuale dichiarazione in merito, che l'assunzione della glossa esegetica nel vivo corpo della poesia è una caratteristica familiare già alla poesia latina arcaica” (Bernardi Perini 2006, 102-103).

<sup>599</sup> Cfr. Butcher 2021, 6-7.

<sup>600</sup> Cfr. Bernardi Perini 2006, 203-104.

esempio, nella seconda strofa, è un'aggiunta bandiniana *saxea* (v. 3) come aggettivo per descrivere la grandine; i *suoni di cristallo* (v. 4) diventano *crystallinus altae / grandinis* (vv. 4-5); i *mogani* (v. 6) sono resi con *armaria cara* (v. 5), il *taglio dei libri rilegati* (v. 6-7) con *vestitorum corio caesura librorum* (v. 6); l'avverbio *tacite* (v. 9) è assente nel testo originale. Nella terza strofa, l'espressione *eternità distante* (v. 12) è ampliata nella traduzione latina anche nei versi successivi: *tam rapide momento temporis afflans / ut videatur eas aeterna incendere luce, / quod simul exiguum tempus simul immortale* (vv. 10-12). La figura di Clizia, che alla fine del testo montaliano è raffigurata in partenza da Firenze, nella traduzione di Bandini diviene, secondo Bernardi Perini, una "Euridice dolcemente malinconica".<sup>601</sup>

Nella conferenza del 1996 sulla poesia neolatina citata all'inizio, Bandini aveva evidenziato le difficoltà nel tradurre in latino versi moderni:

La situazione diviene lampante per chi tenti di tradurre in versi latini qualche poesia dei nostri contemporanei, come io ho cercato di fare con *La bufera* di Montale. È disperante, ad esempio, la quasi impossibilità di esprimere nel latino la differenza tra determinato e indeterminato, un fenomeno che giuoca un ruolo intenso nella lingua poetica del nostro tempo.<sup>602</sup>

Butcher ha provato a indagare le motivazioni di Bandini nella scelta di tradurre in latino proprio *La bufera*. Secondo lo studioso, la parziale oscurità della lirica montaliana può aver stuzzicato lo spirito di sfida del poeta vicentino; oltre alla possibilità di inserire determinati vocaboli, appartenenti più alla modernità e dunque più affini alla personalità di Bandini. Non meno importante, la tragicità della lirica può aver spinto il poeta a scegliere questa lingua, di cui elogiò la funzione eternatrice:

È una lingua metastorica e il ricorso ad essa dà quasi un senso di sicurezza, come approdare ad una sacralità pacata, non intaccabile dagli eventi. È stata anche, per la mia generazione, la lingua religiosa della fanciullezza...<sup>603</sup>

La traduzione della lirica risale agli anni Settanta, di un trentennio successiva rispetto all'originale testo in italiano. La traduzione non appartiene più agli anni della *Bufera e altro*: alla minaccia del secondo conflitto mondiale si è sostituita l'atmosfera della guerra fredda. Sono gli anni di *Satura* e dunque di quella crisi poetica che aveva spinto Montale ad avvicinarsi maggiormente alla prosa; Bandini, al contrario, utilizza il latino in quanto lingua dell'eterno come arma per sconfiggere questa crisi:

---

<sup>601</sup> Bernardi Perini 2006, 107.

<sup>602</sup> Bandini 2021, 504.

<sup>603</sup> Pubblicato in *Almanacco dello specchio*, 12 (1986) insieme a una poesia in latino, poi riportato in Bandini 2018, 505.

Ad essa cerco di fornire un significato paradossale di speranza, *in spe contra spem*, di fronte all'attuale afasia della lingua poetica. Da qui nasce il mio amore per le lingue morte (...), come lingue nelle quali sono depositati valori indispensabili alla sopravvivenza dell'uomo.<sup>604</sup>

*La bufera* non fu l'unica lirica di Montale a stuzzicare l'animo da traduttore di Bandini: egli volse infatti in latino anche un'altra delle più famose liriche del *La bufera e altro*, ovvero *L'anguilla*. Si tratta questa volta di un testo che Montale non poté veder tradotto: fu infatti pubblicato per la prima volta molti anni dopo la sua morte, in di Giorgio Bernardi Perini, a cui Bandini l'aveva resa disponibile, pur non ritenendola ancora definitiva:<sup>605</sup>

*Anguillam borealium  
syrenen marium, quae mare Balticum  
linquens nostra petit vada  
ac nostros fluvios; hos penitus dehinc  
5     adverso subit agmine  
rivorum penetrans multifidas vias  
se porro tenuantium,  
usque ad saxa iugi, turbidulos luto  
inter lapsa lacusculos,  
10     missum donec eam castaneis iubar  
e spiramine frondium  
incendit trepidam per resides aquas  
Appennini ubi saltibus  
in Romaniolam fossula decidit;  
15     anguillam faculae parem  
vel flagro, Paphii vel iaculo dei,  
quam nostrae modo fossulae  
Pyrenesve macer rivulus aridae  
in pontum referunt maris  
20     ad laetam venerem, caesius ut lemur  
vitam strenua quaeritans  
solum saevit ubi squalida siccitas;  
quae, scintilla fugax, monet  
res enasci iterum sub humo fere  
25     carbonescere crederes  
cui splendore brevi gemmula pupulae  
aeque quam tibi fulgurat  
ex umbra cillii cum legis integra  
humanum luteum genus –  
30     quidni credideris paene sororculam?*

---

<sup>604</sup> Bandini 2018, 505.

<sup>605</sup> Cf. Bernardi Perini 2006, 108.

## BIBLIOGRAFIA

### Opere di consultazione

Calonghi 1950 = F. Calonghi, *Dizionario latino italiano*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1950<sup>3</sup>.

DELI = Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999<sup>2</sup>.

DGLI = *Dizionario Garzanti della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 1965.

EI = Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1929-1937.

EO = *Enciclopedia Oraziana III: La fortuna, l'esegesi, l'attualità*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998.

Ernout, Meillet 1994 = A. Ernout - A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*, tirage de la Quatrième édition augmentée d'annotations et des corrections nouvelles par J. André, Paris, Klincksieck, 1994.

GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2009.

OLD = P. G. W. Glare, *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1985.

Tosi 1991 = R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche con commento storico, letterario e filologico*, Milano, Rizzoli, 1991.

### Opere di Eugenio Montale

AMS = E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.

DP = E. Montale, *Diario postumo: 66 poesie e altre*, a cura di A. Cima, prefazione di A. Marchese, testo e apparato critico di R. Bettarini, Milano, Mondadori, 1996.

FD = E. Montale, *Farfalla di Dinard*, Venezia, Neri Pozza editore, 1956, poi: Id., *Farfalla di Dinard*, a cura di N. Scaffai, Milano, Mondadori, 2021 (da cui si cita).

OV = E. Montale, *L'opera in versi*, edizione critica da cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980.

PR = E. Montale, *Prose e racconti*, a cura e con introduzione di M. Forti, Milano, Mondadori, 1995.

QG = E. Montale, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, Milano, Mondadori, 1983.

QT = E. Montale, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Mondadori, 1975.

SM = E. Montale, *Il secondo mestiere: prose 1920-1979*, vol. 1-2, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.

SP = *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976.

TP = E. Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1977.

### **Carteggi**

Montale-Brandeis = E. Montale, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli, con un saggio introduttivo di R. Bettarini, Milano, Mondadori, 2006.

Montale-Contini = Montale, *Eusebio e Trabucco: carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1997.

Montale-Svevo = E. Montale, *Carteggio, con gli scritti di Montale su Svevo*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976.

### **Studi e saggi**

Agosti 1972 = S. Agosti, *Forme trans-comunicative in "Xenia"*, in Id., *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972, 191-207.

Audano 2014 = S. Audano, *Premessa a Montale nel segno dei classici: metodi di lettura a confronto tra antico e moderno*, «Classico contemporaneo.eu» 0 (2014), <https://classicocontemporaneo.eu/PDF/47.pdf>.

Baldissone 1996 = G. Baldissone, *Le muse di Montale*, Novara, Interlinea edizioni, 1996.

Bandini 2018 = F. Bandini, *Tutte le poesie*, a cura di R. Zucco, introduzione di G. L. Beccaria, con un saggio biografico di L. Renzi, Milano, Mondadori, 2018.

Barberi Squarotti 1974 = G. Barberi Squarotti, *Satura, satira e altro*, in Id., *Gli Inferi e il labirinto. Da Pascoli a Montale*, Bologna, Cappelli, 1974, 251-269.

Barberi Squarotti 2003 = G. Barberi Squarotti, *La citazione montaliana*, in Id., *I miti e il sacro. Poesia del Novecento*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2003, 219 - 243.

Battocletti 2017 = C. Battocletti, *Bobi Bazlen: l'ombra di Trieste*, Milano, La nave di Teseo, 2017.

Bazlen 1984 = R. Bazlen, *Scritti*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1984.

Benassi 2009 = C. Benassi, "Spem longam reseces" tra Montale, Fortini e Sereni, «Lettere Italiane» 61,4 (2009) 547-580.

Bernardi Perini 2006 = G. Bernardi Perini, *Bandini vs Montale e viceversa*, in E. Leso (a cura di), *Omaggio a Fernando Bandini*, Padova, Esedra, 2006, 99-108.

Bertoni, Gallerani 2015 = E. Montale, *Quaderno di quattro anni*, a cura di A. Bertoni e G. M. Gallerani, con uno scritto di C. Garboli e un saggio di G. Orelli, Milano, Mondadori, 2015.

Bettarini 1976 = R. Bettarini, *Piccola cronistoria di «Altri versi»*, in M. Forti (a cura di), *Per conoscere Montale*, Milano, Mondadori, 1976.

Bettarini 1998 = R. Bettarini, *Piccola indagine sul lessico*, in *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, Bologna, il Mulino, 1998, 161-168.

Bettarini 1996 = E. Montale, *Diario postumo: 66 poesie e altre*, a cura di A. Cima, testo e apparato critico di R. Bettarini, Milano, Mondadori, 1996.

Bignone 1945 = E. Bignone, *Storia della letteratura latina. Volume primo*, Firenze, Sansoni, 1945.

Bigongiari 1998 = P. Bigongiari, *Dal "correlativo oggettivo" al "correlativo soggettivo"*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di M. A. Grignani e R. Luperini, Roma-Bari, Laterza, 1998, 424-428.

Biondi 1996 = G. G. Biondi, *Orazio e Montale: alla ricerca di un archetipo letterario*, «Paideia» 52 (1996) 171-181.

Biondi 2015 = G. G. Biondi, *Noi e i classici: appunti su un problema culturale*, «ClassicoContemporaneo.eu» 1 (2015), <https://classicocontemporaneo.eu/PDF/133.pdf>

Butcher 2021 = J. Butcher, *La bufera di Montale tradotta da Fernando Bandini*, «Eudia» 15 (2021), [https://www.eudia.org/wp-content/uploads/Butcher\\_Montale\\_Bandini.pdf](https://www.eudia.org/wp-content/uploads/Butcher_Montale_Bandini.pdf)

Calasso 2021 = R. Calasso, *Bobi*, Milano, Adelphi, 2021.

Calimani 2015 = W. B. Yeats, *Verso Bisanzio. Poesie*, a cura di D. Calimani, con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 2015.

Campeggiani, Scaffai 2019 = E. Montale, *La bufera e altro*, a cura di I. Campeggiani e N. Scaffai ; con un saggio di G. Mazzoni e scritti di G. Contini e F. Fortini, Milano, Mondadori, 2019.

Caproni 1975 = G. Caproni, *Il muro della terra*, poi in Id., *Poesie 1932-1986*, Milano, Garzanti, 1989.

Cardinale 2012 = E. Cardinale, *Genio e Marianna: Montale nelle lettere della sorella*, in A. Beniscelli - Q. Marini – L. Surdich (a cura di), *La letteratura degli italiani: rotte, confini, passaggi*, DIRAS Università di Genova, 2012, [https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-degli-italiani-rotte-confini-passaggi/Cardinale%20Eleonora\\_1.pdf](https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-degli-italiani-rotte-confini-passaggi/Cardinale%20Eleonora_1.pdf)

Carpi 1977 = U. Carpi, *Elegia di Pico Farnese*, in Id., *Lecture montaliane*, Genova, Bozzi 1977, 127-169, poi in: Id., *Il poeta e la politica: Belli, Leopardi, Montale*, Napoli, Liguori 1978 (da cui si cita).

Carrai 2003 = Carrai, *Prefazione*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di A. Comboni e A. Di Ricco, Trento, Università degli studi di Trento, 2002, VIII-X.

Casadei 2008 = A. Casadei, «*L'esile punta di grimaldello*»: *Montale e la tradizione*, «Studi novecenteschi» XXXV, 76 (2008) 413-441.

Casadei, Ribechini 2015 = A. Casadei e V. Ribechini, *Ancora sul "diario postumo" attribuito a Eugenio Montale (con una poesia montaliana poco nota)*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana» 44,1 (2015) 31-58.

Castellana 2009 = E. Montale, *Satura*, a cura di R. Castellana, con un saggio di R. Luperini e uno scritto di F. Fortini, Milano, Mondadori, 2009.

Castellano 2019 = F. Castellano (a cura di), *Interviste a Eugenio Montale (1931-1981)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.

Cataldi, D'Amely 2003 = E. Montale, *Ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi e F. D'Amely, con un saggio di P. V. Mengaldo e uno scritto di S. Solmi, Milano, Mondadori, 2003.

Cazzaniga 1962 = I. Cazzaniga, *Storia della letteratura latina*, Milano, Nuova accademia editrice, 1962.

Citroni 1975 = M. Valerii Martialis, *Epigrammaton liber primus*, introduzione, testo, apparato critico e commento a cura di M. Citroni, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

Citroni 1986 = M. Citroni, *Le raccomandazioni del poeta: apostrofe al libro e contatto col destinatario*, «Maia. Rivista di letterature classiche», 38,2 (1986) 111-146.

Citroni 1991 = M. Citroni, *La tradizione dell'epigramma latino*, in Marco Valerio Marziale, *Epigrammi*, Saggio introduttivo di M. Citroni, Traduzione di M. Scandoa, Note di E. Merli, Milano, BUR, 1991, 65-107.

Coffey 1976 = M. Coffey, *Roman Satire*, London, Methuen, 1976.

Colella 2019 = M. Colella, "Ti trasformasti in Dafne": *mythos ovidiano e metamorfosi nella poesia di Eugenio Montale*, «Italice» 96,1 (2019) 21-51.

Coleman 1977 = R. Coleman, *Introduction a: Virgil, Eclogues*, Cambridge, University Press, 1977, 1-40.

Coletti 1998 = V. Coletti, *L'italiano di Montale*, in *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, a cura della fondazione M. Novaro, Bologna, il Mulino, 1998, 137-160.

Condello 2014 = F. Condello, *I filologi e gli angeli: è di Eugenio Montale il Diario postumo?*, Bologna, Bononia University Press, 2014.

Confalonieri 2010 = C. Confalonieri, *Misura, dismisura e oltre. Traiettorie dell'ossimoro lungo Orazio, Giovenale e il Montale di "Satira"*, «Parole rubate. Rivista Internazionale di Studi sulla Citazione», 1 (2010) 69-91, [http://www.parolerubate.unipr.it/fascicolo1\\_pdf/4\\_CONFALONIERI\\_Misura\\_dismisura.pdf](http://www.parolerubate.unipr.it/fascicolo1_pdf/4_CONFALONIERI_Misura_dismisura.pdf).

Confalonieri 2012 = C. Confalonieri, *Satura – titoli di un titolo: Montale dal recto al verso nel segno dei classici*, Parma, Uninova, 2012.

Confalonieri 2014 a = C. Confalonieri, *Lo stile (non) è l'uomo. Satira, retorica e realismo tra Giovenale, Gadda e Montale*, «Between», IV, 7 (2014), <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/download/1182/895/>

Confalonieri 2014 b = C. Confalonieri, *Satura e satira. Tra replica e rilettura*, in *Montale nel segno dei classici: metodi di lettura a confronto tra antico e moderno*, «Classico contemporaneo.eu» 0 (2014), <https://classicocontemporaneo.eu/PDF/51.pdf>

Conte 1954 = G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino, Einaudi, 1974.

Conte 1987 = G. B. Conte, *Letteratura latina: manuale storico dalle origini alla fine dell'impero romano*, Firenze, Le Monnier, 1987.

Conte, Barchiesi 1989 = G. B. Conte, A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in *Lo spazio letterario di Roma antica I*, a cura di G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, Roma, Salerno editrice, 1989, 81-114.

Contorbia 1999 = F. Contorbia, *Montale, Genova, il modernismo e altri saggi*, Bologna, Pendragon, 1999.



Curi 1998 = F. Curi, *Satura, ri-nascita dello «stile comico»*, in *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, a cura della Fondazione M. Novaro, Bologna, il Mulino, 1998, 563-573.

D'Anna 1904 = G. D'Anna, *Echi di poesia classica in due componimenti di Montale*, in *Letterature comparate. Problemi e metodo. Studi in onore di E. Paratore*, IV, Bologna, Pàtron, 1981, 1902-09.

De Bruyn 2001 = F. De Bruyn, *The Classical Silva and the Generic Development of Scientific Writing in Seventeenth Century England*, «New Literary History», 32, 2 (2001) 347-373.

De Caro 2005 = P. De Caro, *Tracce di Anna, la prima grande ispiratrice di Montale*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana» 34,1 (2005) 69-92.

Deganutti 2016 = M. Deganutti, *Un'identità "traslingue": la lingua collage di Bobi Bazlen*, «Italica belgradensia» 1 (2016) 37-53.

De Luca 2015 = B. De Luca, *Versi saturni. Modi della satira nella poesia del Novecento*, in *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, a cura di G. Alfano, Roma, Carocci, 2015, 251-271.

De Mauri 1967 = L. De Mauri, *Flores sententiarum: raccolta di 5000 sentenze, proverbi e motti latini di uso quotidiano in ordine per materie con le fonti indicate, schiarimenti e la traduzione italiana*, Milano, Hoepli, 1967.

De Rogatis 2004 = T. De Rogatis, «*Personae separatae*» di Eugenio Montale: *l'ambivalenza dell'incarnazione*, «Per leggere 7» (2004) 53-81.

De Rogatis 2011 = E. Montale, *Le occasioni*, a cura di T. De Rogatis, con scritti di V. Blasucci e V. Sereni, Milano, Oscar Mondadori, 2011.

De Vecchi 2014 = L. De Vecchi, *La satira di Orazio e di Montale: poesia in abito da passeggio*, in *Montale nel segno dei classici: metodi di lettura a confronto tra antico e moderno*, «Classico contemporaneo.eu» 0 (2014), <https://classicocontemporaneo.eu/PDF/49.pdf>.

Duretto 2017a = E. Montale, *Antologia da Altri versi*, introduzione, selezione e commento a cura di I. Duretto, Pisa, Edizioni ETS, 2017.

Duretto 2017b = I. Duretto, «*Quel poco che ancora oggi resiste*». *Per un commento ad "Altri versi" di Eugenio Montale*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana» 46, 3 (2017) 31-45.

Dyerval Angelini 1998 = P. Dyerval Angelini, *In latino, nella poesia di Montale*, in *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, a cura della Fondazione M. Novaro, Bologna, il Mulino, 1998, 169-198.

Eliot 1920 = T. S. Eliot, *Hamlet and his problems*, in Id., *The sacred wood: essays on poetry and criticism*, London, Methuen, 1920, 95-103.

Eliot 1929 = T. S. Eliot, *Ariel Poems* 16, London, Faber & Faber, 1929, poi in Id., *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani 1961 (da cui si cita).

Faustinelli 2014 = C. Faustinelli, *La Satura di Montale: esempio di titolo rematico non generico*, in *Montale nel segno dei classici: metodi di lettura a confronto tra antico e moderno*, «Classico contemporaneo.eu» 0 (2014), <https://classicocontemporaneo.eu/PDF/48>. pdf.

Ferraris 1995 = A. Ferraris, *Se il vento: lettura degli «Ossi di seppia» di Eugenio Montale*, Roma, Donzelli, 1995.

Fiorito 2017 = L. Fiorito, *Leggere poesia: “Locuta Lutetia” di Eugenio Montale*, «Meer» (2017), <https://www.meer.com/it/33666-leggere-poesia>.

Formicola 2021 = C. Formicola, *Echi di memoria e controcanti: Montale, Sereni, Fontini ed Orazio*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2021.

Gezzi 2020 = E. Montale, *Diario del '71 e del '72*, a cura di M. Gezzi, con un saggio di A. Jacomuzzi e uno scritto di A. Zanzotto, Milano, Mondadori, 2020.

Giorni 2015 = C. Giorni, *Il mito di Clizia da Ovidio a Montale*, «Meer» 2015, <https://www.meer.com/it/14473-il-mito-di-clizia-da-ovidio-a-montale>.

Gioseffi 2010 = M. Gioseffi, *Citazioni classiche in tre autori del Novecento*, in M. Galeffi (a cura di), *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, Milano, LED, 2010.

Giovannetti, Lavezzi 2010 = P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010.

Greco 1980 = L. Greco, *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche Editrice, 1980.

Hardie 1983 = A. Hardie, *Statius and the Silvae. Poet, Patrons and Epideixis in the Graeco-Roman World*, Liverpool, Francis Cairns, 1983.

Isella 1990 = D. Isella, *Ancora sulla struttura di “Satura”*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa: Edizioni scientifiche italiane, 1990.

Isella 1996 = E. Montale, *Le occasioni*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1996.

Knoche 1969 = U. Knoche, *La satira romana*, traduzione di A. Alcozer e G. Torti, Brescia, Paideia, 1969.

Lavezzi 1996 = G. Lavezzi, *Manuale di metrica italiana*, Roma, NIS, 1996.

Lavezzi 2008 = G. Lavezzi, *Occasioni variantistiche per la metrica delle prime tre raccolte montaliane*, in Id., *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2008, 219-231.

Lazzarini 2013 = A. Lazzarini, *Materiali per "Elegia di Pico Farnese"*. *Fonti, modelli, incroci*, «Italianistica» XLII (2013) 11-33.

Leibniz 2005 = G. W. Leibniz, *Confessio philosophi*, in Id., *Papers concerning the Problem of Evil, 1671-1678*, edited by R. C. Sleight, New Haven - London, Yale University Press, 2005.

Levi 1958 = P. Levi, *Opere*, Torino, Einaudi, 1958.

Livi 1971 = G. Livi, *Un cristallo si è rotto...*, «Corriere della sera» 96, 17 (21 gen. 1971) 11, poi in: *Interviste a Eugenio Montale (1931-1981)*, a cura di F. Castellano, Firenze, Società editrice fiorentina, 2020, 459-461.

Lombardo 1981 = G. Lombardo, *Un'agnizione classica in Montale: il simbolo del bivio*, «Strumenti critici» 46 (1981) 393-428, poi in: Id., *La pietra di Eraclea. Tre saggi sulla poetica antica*, Macerata, Quodlibet Studio, 2006, 51-86 (da cui si cita).

Luperini 1986 = R. Luperini, *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 1986.

Malicka 2017 = P. Malicka, *Il movimento del dono nella poesia di Eugenio Montale*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2017.

Maraini 1973 = D. Maraini, *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*, Milano, Bompiani, 1973.

Marchese 1996 = A. Marchese, *Prefazione*, in E. Montale, *Diario Postumo. 66 poesie e altre*, Milano, Mondadori, 1996, XV-XXVI.

Marengo 2014 = F. Marengo, *La letteratura pastorale*, in *Letteratura europea II: Generi letterari*, Direzione di P. Boitani e M. Fusillo, Torino, Utet grandi opere, 2014.

Martelli 1982 = M. Martelli, *Eugenio Montale. Introduzione e guida allo studio dell'opera montaliana*, Firenze, Le Monnier, 1982.

Mattiacci 2011 = S. Mattiacci, *Da 'Kairos' a 'Occasio': un percorso tra letteratura e iconografia*, in *Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità IV*, a cura di L. Cristante e S. Ravalico, Trieste, EUT, 2011, 127-154, <http://hdl.handle.net/10077/4399>.

Mazzoni 2011 = G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.

Mengaldo 1978 = P. V. Mengaldo, *Eugenio Montale*, in Id., *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, 517-566.

Mengaldo 2003 = P. V. Mengaldo, *L'opera in versi di Eugenio Montale*, in E. Montale, *Ossi di seppia*, edizione a cura di P. Cataldi e F. D'Amely, Milano, Mondadori, 2003, V-LXXII.

Miszalska 2017 = J. Miszalska, *Tradurre Montale. Il problema del correlativo oggettivo*, «Kwartalnik Neofilologiczny» 64,4 (2017) 445-455.

Motta 1998 = U. Motta, *Montale e la lettura: 1961-1974*, in *Montale. L'arte di leggere*, a cura di C. Origoni e M. G. Rabiolo, Novara, Nuova Tipografia San Gaudenzio, 1998, 25-41.

Nuzzo 2004 = G. Nuzzo, *Eugenio Montale o della classicità senza classicismo*, 2004 «AEVUM» 78,1, (2004) 163-177.

Paratore 1953 = E. Paratore, *Storia della letteratura latina*, Firenze, Sansoni, 1953.

Paratore 1966 = E. Paratore, *Ovidio e D'Annunzio*, in Id., *Studi dannunziani*, Napoli, Morano, 1966, 19-32.

Pepe 2015 = C. Pepe, *L'invenzione di un genere: identità e modelli della satira latina*, in: *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, a cura di G. Alfano, Roma, Carocci, 2015, 27-48.

Pinotti 2002 = P. Pinotti, *L'elegia latina. Storia di una forma poetica*, Roma, Carocci, 2002.

Piro 1992 = G. W. Leibniz, *Confessio philosophi e altri scritti*, a cura di F. Piro, Napoli, Edizioni Cronopio, 1992.

Pizii 2018 = P. Pizii, *Ovidio e la metamorfosi della Poesia ne L'anguilla di Montale*, «Kepos» 3 (2018) 154-170.

Polato 2001 = L. Polato, *Introduzione*, in C. Sbarbaro, *Pianissimo*, Venezia, Marsilio, 2001.

Pritoni 1996 = V. Pritoni (a cura di), *Catalogo del Fondo Montale*, Milano, Biblioteca Comunale, 1996.

Ramat 1965 = S. Ramat, *Montale*, Firenze, Vallecchi, 1965.

Ramat 1986 = S. Ramat, *L'acacia ferita e altri saggi su Montale*, Venezia, Marsilio, 1986.

Rebay 1971 = L. Rebay, *La rete a strascico di Montale*, «Forum italicum» 5,3 (1971) 329-350.

Ricci 2005 = F. Ricci, *Guida alla lettura di Montale: Diario del '71 e del '72*, Roma, Carocci, 2005.

Richelmy 1981 = Publio Virgilio Marone, *Le Bucoliche. Le Georgiche*, introduzione e traduzione di A. Richelmy, Torino, Einaudi, 1981.

Romolini 2012 = M. Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, Firenze, University Press, 2012.

Salemme 1993 = C. Salemme, *Letteratura latina imperiale: da Manilio a Boezio*, Napoli, Loffredo, 1993.

Sanesi 1961 = T. S. Eliot, *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani 1961.

Santagata 2022 = E. Santagata, *Col rovescio del binocolo: Montale e il sublime del comico*, Roma, Carocci, 2022.

Santorelli 2014 = B. Santorelli, *L'anello mancante. Note in margine a un percorso di lettura*, in *Montale nel segno dei classici: metodi di lettura a confronto tra antico e moderno*, «Classico contemporaneo.eu» 0 (2014), <https://classicocontemporaneo.eu/PDF/50.pdf>

Savoca 1989 = G. Savoca (a cura di), *Per la lingua di Montale. Atti dell'incontro di studio (Firenze, 26 novembre 1987), con appendice di liste alla concordanza montaliana*, Firenze, Olschki, 1989.

Sbarbaro 1920 = C. Sbarbaro, *Trucioli (1914-1918)*, Firenze, Vallecchi, 1920, poi Milano, Mondadori, 1963 (da cui si cita).

Scaffai 2002 = N. Scaffai, *Montale e il libro di poesia*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2002.

Scaffai 2008 = E. Montale, *Prose narrative*, a cura di N. Scaffai, con un saggio di C. Segre e uno scritto di E. Cecchi, Milano, Mondadori, 2008.

Scaffai 2021 = E. Montale, *Farfalla di Dinard*, a cura di N. Scaffai, Milano, Mondadori, 2021.

Solmi 1926 = S. Solmi, *Montale*, «Il Quindicinale» del 15 febbraio 1926, 9, poi in: Id., *Scrittori negli anni: saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Milano, Garzanti, 1963, 15-20 (da cui si cita).

Spinoza 2007 = B. Spinoza, *Etica*, con testo a fronte e traduzione di G. Durante, Milano, Bompiani, 2007.

Teja 2002 = V. Teja, *La «Satura» drammatica e i suoi rapporti con la «Satura» letteraria e con il teatro latino*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2002.

Thorsen 2013 = T. S. Thorsen, *Latin love elegy*, Cambridge, University Press, 2013.

Traina 1977 = A. Traina, *Forma e suono*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1977.

Vacante 2006 = N. Vacante, *Palinsesti montaliani. Riletture in trasparenza*, Genova, Il Melangolo, 2006.

Valentini 1971 = A. Valentini, *Lettura di Montale: "Ossi di seppia"*, Roma, Bulzoni, 1971.

Valentini 1975 = A. Valentini, *Lettura di Montale: "Le occasioni"*, Roma, Bulzoni, 1975.

Valentini 1977 = A. Valentini, *Lettura di Montale: "La bufera e altro"*, Roma, Bulzoni, 1977.

Zambon 2002 = F. Zambon, *L'elegia nella «Notte del mondo»: Montale e Rilke*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di A. Comboni e A. Di Ricco, Trento, Università degli studi di Trento, 2002, 279-293.

Zampa 2021 = E. Montale, *Auto da fé: cronache in due tempi*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 2021.

Zanzotto 2001 = A. Zanzotto, *Da Botta e risposta I a Satura (appunti)*, in Id., *Scritti sulla letteratura. Fantasie di avvicinamento I*, Milano, Mondadori, 2001, 31-38.

Zolli 1989 = P. Zolli, *Montale e la lessicografia italiana*, in G. Savoca (a cura di), *Per la lingua di Montale*, Firenze, Tipografia giuntina, 1989.

Zuffetti 2006 = Z. Zuffetti (a cura di), *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, Milano, Ancora, 2006.

Zublena 2019 = P. Zublena, *Lingua e metrica*, in P. Marini e N. Scaffai (a cura di), *Montale*, 2019, Roma, Carocci, 185-191.