

## Due sciacalli in chiaro? Montale e il VI mottetto

Giovanni Palmieri

Pubblicato: 28 luglio 2021

### *Abstract*

In a detailed analysis of the enigmatic Montale's motet *La speranza di pure rivederti*, the author attains to a new interpretative proposal via the study of the bestiary, of the letters to Clizia and of a tale written by Irma Brandeis.

All'interno di un'analisi dettagliata dell'enigmatico VI mottetto di Montale *La speranza di pure rivederti*, l'autore perviene a una nuova proposta interpretativa attraverso lo studio del bestiario, delle lettere a Clizia e di un racconto di Irma Brandeis.

**Parole chiave:** allegoria; bestiario; Drusilla Tanzi; Irma Brandeis; lettere.

### **Giovanni Palmieri**

✉ [gvnnpalmieri@gmail.com](mailto:gvnnpalmieri@gmail.com)

Italianista di formazione filologica e specialista dell'opera di Svevo, ha scritto, tra gli altri, su Boccaccio, Tabucchi, Montale e Gadda. Tra i suoi libri si ricordano la monografia *Schmitz, Svevo, Zeno* (Bompiani, 1994), l'edizione commentata della *Coscienza di Zeno* (Giunti, 1994), *La fuga e il pellegrinaggio. Carlo Emilio Gadda e i viaggi* (Pozzi, 2014) e *Svevo, Zeno e oltre* (Pozzi, 2016)

Copyright © 2021 Giovanni Palmieri

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

La speranza di pure rivederti  
m'abbandonava;

e mi chiesi se questo che mi chiude  
ogni senso di te, schermo d'immagini,  
ha i segni della morte o dal passato                   5  
è in esso, ma distorto e fatto labile,  
un *tuo* barbaglio:

(a Modena, tra i portici,  
un servo gallonato trascinava  
due sciacalli al guinzaglio).<sup>1</sup>

Nell'Indice delle *Occasioni* (1939 ed edizioni successive), questo celebre mottetto porta la data 1937, mentre la sua pubblicazione su «Letteratura» risale al gennaio del 1938.<sup>2</sup> Nella *princeps* delle *Occasioni* è il quinto mottetto preceduto da *Lontano, ero con te quando tuo padre*. A partire dalla seconda edizione accresciuta della raccolta (1940), il nostro testo risulta, però, il sesto della serie, essendosi inserito, tra il quarto e il quinto, il mottetto *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse* scritto nel 1939, edito in rivista nel 1940<sup>3</sup> e dunque presente solo nella seconda edizione delle *Occasioni* (1940).

Tale ordinamento non è casuale.

Anche se scritto nel 1939, il mottetto *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse* allude con ogni probabilità alla penultima partenza di Irma dall'Italia nell'estate del 1934. *Lontano, ero con te quando tuo padre*, scritto forse nel 1939, fa riferimento invece alla morte del padre di Irma avvenuta nell'ottobre del 1933, come si evince da una lettera di Montale all'amata del 6 novembre 1933.<sup>4</sup>

Dunque tra il mottetto che allude alla morte del padre di Clizia e quello che mette al centro la «disperazione» del poeta (1937), dal punto di vista temporale (cioè per quanto attiene alla *fabula* di quel «romanzetto autobiografico»<sup>5</sup> che sono i mottetti), *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse*, cioè il mottetto che si riferisce alla partenza dall'Italia di Irma nel 1934 doveva essere collocato in posizione centrale.

<sup>1</sup> E. Montale, *La speranza di pure rivederti*, in *L'opera in versi*, ed. critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 138. D'ora in avanti, salvo diversa indicazione, tutte le poesie di Montale citate provengono da questa edizione. Sul VI mottetto, vd. C. Fenoglio, *Il servo gallonato: da Proust a Montale*, «Lettere Italiane», LV, 2003, 1, pp. 106-115; G. Borghello, *Due sciacalli al guinzaglio. Un percorso paramontaliano*, in V. Orioles (a cura di), *Studi in onore di Giorgio Valussi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, pp. 109-124. Vd. anche le ed. commentate delle *Occasioni* a cura di D. Isella (Torino, Einaudi, 1996, specie pp. 88-90) e a cura di T. de Rogatis (Milano, Mondadori, 2018).

<sup>2</sup> «Letteratura», II, 1938, 1, pp. 66-69.

<sup>3</sup> «Corrente», III, 1940, 4, p. 3.

<sup>4</sup> E. Montale, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti, F. Zabaghi, Milano, Mondadori, 2006, p. 29.

<sup>5</sup> Così Montale definì i suoi mottetti nell'articolo *Due sciacalli al guinzaglio*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano, 1996, p. 1490.

L'incipit del mottetto («La speranza di pure rivederti | m'abbandonava») ricorda quello presente nella «ballatetta» di Cavalcanti *Perch'io non spero di tornar giammai*.<sup>6</sup> È questa una poesia ben conosciuta da Montale che ne cita un verso all'interno di una lettera del 1933 a Irma Brandeis.<sup>7</sup> Nel testo di Cavalcanti e in quello di Montale sono inoltre presenti sia il motivo della speranza, che quello di un possibile ritorno. Riferito a Clizia, «rivederti» implica infatti il suo ritorno dagli Stati Uniti in Italia oppure, alternativamente, il trasferimento del poeta negli Stati Uniti.

A ciò si aggiunga che l'incipit cavalcantiano della «ballatetta» viene ripreso letteralmente anche all'inizio del poemetto di Eliot *Ash Wednesday (Mercoledì delle ceneri)*: «Because I do not hope to turn again». E sappiamo che Montale conosceva bene il testo di Eliot. Nell'edizione speciale di *Finisterre* del 1945 (Barbera, Firenze) compariva, infatti, in facsimile manoscritto la traduzione montaliana delle prime due strofe della prima parte del *Mercoledì delle ceneri* che Contini e Bettarini ritengono «sia press'a poco coeva alle versioni di 'Solaria' [1929] e di 'Circoli' [1933]».<sup>8</sup>

Questi i primi due versi del *Mercoledì delle ceneri* nella traduzione di Montale:

Perch'io non spero di tornare ancora  
Perch'io più nulla spero.<sup>9</sup>

Ovviamente il poeta conosceva tutto il testo eliotiano sin dai primi anni Trenta, come è dimostrato anche dal fatto che in *Dante ieri e oggi* (1965) ha inserito, nella sua traduzione, l'inizio della seconda parte del poemetto («Signora, tre bianchi leopardi giacevano sopra un ginepro» ecc.).<sup>10</sup>

Da una elementare parafrasi del distico iniziale del mottetto si ottiene: «La speranza di rivederti ancora mi abbandonava».<sup>11</sup> Simile affermazione non esclude la possibilità che esistesse da parte del poeta anche una speranza diversa da quella espressa: la speranza di essere ancora amato da Irma dopo la rivelazione del suo legame sentimentale con un'altra donna, la celebre X (dietro cui Montale nascondeva Drusilla nelle lettere a Irma Brandeis), che lui non si decideva ad abbandonare. Il «m'abbandonava» finale, nel suo aspetto durativo, rivela poi che il processo non è ancora giunto al termine. Gradualmente la speranza abbandona il poeta lasciando però ancora qualcosa di sé, un piccolo spazio. Tutto è quasi perduto, o meglio tutto sta rovinando.

A questo punto si rende necessaria una breve parentesi biografica. Nel 1937 Montale non sapeva se Irma (come poi accadrà) sarebbe ritornata ancora in Italia e aveva motivo di disperarne.

<sup>6</sup> Macri (*Esegesi del terzo libro di Montale*, in S. Ramat (a cura di), *Omaggio a Montale*, Milano, Mondadori, 1966, p. 245 n. 10) ha accostato l'incipit del mottetto montaliano a quello della canzone dantesca *La dispietata mente che pur mira*, sottolineando la probabile mediazione svolta dal commento di Contini alle *Rime* di Dante, edito nel 1939 ma conosciuto prima della sua pubblicazione dagli amici delle Giubbe Rosse. Lo stesso Contini (*Dedicato a Montale*, «Antologia Vieusseux», 1981, 64, pp. 16-17), però, ha affermato di non aver mai portato al celebre caffè «il manoscritto se non chiuso in una borsa»; «di solito – prosegue il filologo – non aprivo i miei incartamenti».

<sup>7</sup> E. Montale, *Lettere a Clizia*, cit., p. 38.

<sup>8</sup> *Varianti e autocommenti*, in E. Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 1160. Si allude alle traduzioni italiane che Montale aveva fatto di due poesie di Eliot: il *Song for Simeon* e *La figlia che piange*, edite rispettivamente su «Solaria» nel 1929 (V, 12, pp. 11-12) e su «Circoli» nel 1933 (III, 6, pp. 50-57).

<sup>9</sup> *Varianti e autocommenti*, cit., p. 1161.

<sup>10</sup> E. Montale, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano, 1976, p. 33.

<sup>11</sup> Cfr. anche R. Leporatti, *Intorno ai Mottetti IV-VI di Montale*, in I. Becherucci, S. Giusti, N. Tonelli (a cura di), *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 193-247.

Dal settembre 1936 sino al 7 maggio del 1937 non abbiamo più lettere di Montale all'amata. Nel 1937, poi, lo scambio epistolare s'interrompe nuovamente, come è dimostrato dal fatto che possediamo solo due lettere di Montale di quell'anno. È opportuno citare qualche riga della missiva datata 25 novembre 1937:

Irma cara, | Sempre oscillante fra ospedale e manicomio: e il male peggiore non sarebbe finire nell'uno o nell'altro: è nel restare e durare così. [...] Perdona, se credi, a questo *essere mostruoso*. [...] Ho scritto tante volte, e sempre stracciato. Ogni volta *riappariva una speranza*, un filo – o almeno *la certezza della morte*.<sup>12</sup>

Torniamo al testo. La seconda strofa del nostro mottetto è collegata sintatticamente e concettualmente al distico iniziale da una 'e': «e mi chiesi se» (v. 3). La congiunzione lega la domanda del poeta a uno stato d'animo ancora oscillante tra speranza e disperazione. Si tratta di quel terribile stato d'incertezza a cui Montale allude nella lettera sopra citata. Il discorso poetico successivo si sviluppa dunque da queste premesse.

Ritengo che con «schermo d'immagini» Montale intenda quella specie di Velo di Maya<sup>13</sup> che è per lui la realtà fenomenica circostante: vacua quando non illusoria. A questo schermo, che separa l'uomo da un'inaccessibile verità, accedono tuttavia dal passato immagini, o meglio tracce mnestiche del tutto frammentarie. Mai in Montale compaiono ricordi organizzati. Semmai folgorazioni, *madeleines* ecc.<sup>14</sup> Dato che la realtà contingente preclude al poeta ogni contatto diretto con Clizia (ormai lontana), di lei rimangono solo i segni. Accade, infatti, talvolta che lo schermo si squarci e lasci trasparire dal passato qualche barbaglio di luce, magari flebile e intermittente oppure distorto. Si tratta di visioni parziali, ambigue e piene di segni incerti di ardua interpretazione.

Il poeta si chiede allora se una determinata immagine presente sullo schermo (immagine che verrà rivelata alla fine del mottetto, e questo spiega i due punti al v. 7)<sup>15</sup> trattenga o meno una debole luce di Clizia, magari un suo implicito messaggio, forse un pronostico, simbolicamente espresso, sul futuro della loro pericolante relazione.

Ciò crea nel lettore uno stato d'attesa e di sospensione che per alcuni rimane tale anche dopo la lettura dell'ultima strofa, certo dotata di un forte effetto di «straniamento» ma non indecifrabile. Si tenga anche presente che in una primitiva redazione dattiloscritta della poesia lo schermo d'immagini non aveva «i segni della morte» (v. 5), ma era esso stesso «il segno della morte».<sup>16</sup> Sulla centralità del tema della morte nel mottetto ha insistito Agosti rivelando fra l'altro che al v. 8 la disseminazione del significante interna a «MODena» e «pORTici» ricomponne la parola

<sup>12</sup> E. Montale, *Lettere a Clizia*, cit., p. 222. Miei i corsivi.

<sup>13</sup> La conoscenza montaliana del Velo di Maya è probabilmente dovuta alla lettura di Schopenhauer. Il filosofo tedesco fu tra le prime letture di Montale (cfr. il suo *Quaderno genovese*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1297).

<sup>14</sup> Cfr. G. Contini, *Pour présenter Eugenio Montale* (1946), in *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974, p. 70.

<sup>15</sup> I due punti come pure la terzina finale sono stati aggiunti dopo una primitiva redazione non attestata ma segnalata dal poeta nel suo articolo *Due sciacalli al guinzaglio*, cit., p. 1492. Su questa variante d'autore e sul suo valore particolareggiante, vd. E. Manzotti, L. Zampese, *Come leggere la poesia. 4. Giochi illocutivi. Prima parte*, «Nuova Secondaria», XXVII, 2010, 8, p. 58 e p. 63.

<sup>16</sup> *Varianti e autocommenti*, cit., p. 908.

chiave «MORTI».<sup>17</sup> Tale centralità per il critico sarebbe determinata proprio dalla strofa finale degli sciacalli, interpretata come il testo di un sogno, in cui la morte risulterebbe l'elemento rimosso che ritorna in forma allucinatoria.

*Il barbaglio è distorto*

Preceduta da due punti, l'ultima strofa – che subito è possibile leggere in via generale come un barbaglio distorto proveniente da Clizia – è tra parentesi non perché risulta irrelata rispetto ai versi che la precedono ma perché proviene da uno squarcio d'intermittente luminosità comparso nello «schermo». Montale scriverà che «la parentesi voleva isolare l'esempio e suggerire un tono di voce diverso, lo stupore di un ricordo intimo e lontano».<sup>18</sup>

Alcuni tra i primi lettori delle *Occasioni* (1939), che trovavano affiancati i mottetti *Lontano, ero con te quando tuo padre* e *La speranza di pure rivederti*, ebbero a deplorare l'oscurità dei versi relativi a «Cumerlotti | o Anghébeni» (in *Lontano, ero con te*). Ancor più oscura risultò loro la strofa degli sciacalli presente in *La speranza di pure rivederti*.<sup>19</sup> In particolare, Alfredo Gargiulo nella sua recensione-stroncatura del 1° aprile 1940 alle *Occasioni* (1939), dopo aver citato l'intera strofa finale del nostro mottetto, scrive:

Solo da tanto buio poteva inoltre scaturire senz'alcuna plausibile ragione, quella specie di simbolo finale: «(a Modena, tra i portici, - un servo gallonato trascinava - due sciacalli al guinzaglio)».<sup>20</sup>

Certamente risentito per le parole del critico, Montale gli risponde in una lettera del 6 aprile 1940 in cui possiamo leggere:

Per il resto, non mi trovi ingenuo se Le chiarisco che [...] la coda 'a Modena fra i portici etc.' non ha pretese simboliche. Il fatto avvenne a Modena, ecco tutto.<sup>21</sup>

Sapendo quanto scriverà poi Montale (nell'articolo *Due sciacalli al guinzaglio*, edito sul «Corriere della Sera» del 16 febbraio 1950) sui significati simbolici della coppia di sciacalli, *senhal* di Clizia, appare evidente che in questa risposta a Gargiulo il poeta, non entrando nel merito di alcuna interpretazione come invece farà nell'articolo, ha semplicemente voluto replicare tron-

<sup>17</sup> S. Agosti, *Testo del sogno e testo poetico: il «mottetto» degli sciacalli*, in *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 101.

<sup>18</sup> E. Montale, *Due sciacalli al guinzaglio*, cit., p. 1492.

<sup>19</sup> Si deve a C. Genetelli («*Due sciacalli al guinzaglio*»). *Dentro e dietro un autocommento montaliano*, «Strumenti critici», XXVII, 2012, 1, pp. 19-45. Vd. in part. le pp. 21 ss.) la scoperta che tra i primi critici che deplorarono l'oscurità 'degli sciacalli' vi era il medico Giorgio Ferrante (1898-1990).

<sup>20</sup> A. Gargiulo, recensione di *Eugenio Montale. «Le Occasioni»*, Einaudi, Torino 1939, «Nuova Antologia», 1° aprile 1940, p. 296.

<sup>21</sup> Lettera edita da M. Motolese, in *Per le «Le Occasioni»: una lettera inedita di Eugenio Montale ad Alfredo Gargiulo*, «Bollettino di italianistica», IV, 2007, 2, p. 191.

cando la questione. Nell'articolo Montale aveva infatti scritto: «Che le due bestiole fossero inviate da lei [Clizia], per emanazione? Che fossero un emblema, una citazione occulta, un senhal? O forse erano solo un'allucinazione, i segni premonitori della sua decadenza, della sua fine?».<sup>22</sup>

### *Dichiarazioni e autocommenti*

Già dal 1938, conoscendo la coeva stampa in rivista del mottetto, Contini aveva subito segnalato la centralità della strofa finale, non meno della sua ardua interpretazione:

Il nucleo della lirica di Montale è pertanto un'immagine *tipica*, un'immagine essenzialmente non irrelata: sia pure poi di difficile o disperata interpretazione; nell'alone poetico di quell'immagine è involto il *possibile* significato, tutto il travaglio esegetico.<sup>23</sup>

In seguito, dopo la citata stroncatura di Gargiulo, nel saggio intitolato appunto *Di Gargiulo su Montale* (1940) e riferendosi all'amore del poeta per la donna che sarebbe poi diventata Clizia, Contini ne difende l'immagine, accusata di eccessiva *obscurité*, scrivendo:

Un'immagine di quest'amore potranno essere, per la loro stessa gratuità (che sorprende sgradevolmente il Gargiulo), gli sciacalli di Modena: il testo «buio» per il Gargiulo, non potrebbe essere più esplicito. Certo un siciliano avrebbe inserito questo fatto di veglia in un sogno (separando scolasticamente, e anche igienicamente, le due sfere di competenza, la veglia-coscienza e il sogno-irrazionalità),<sup>24</sup> poi avrebbe spedito ai suoi colleghi una circolare in forma di sonetto per domandare lumi, e qualche savio gli avrebbe risposto che il servo gallonato era la donna [...], uno sciacallo il poeta ecc., o altrimenti. Pacificato da tali equazioni simboliche [...], il letterato tradizionale non s'accorgerebbe neppure che il *quantum* magico rimane invariato.<sup>25</sup>

Se Contini, riferendosi all'irriducibile «gratuità» degli sciacalli, difende l'oscurità dell'immagine montaliana, è comunque importante osservare (per la proposta ermeneutica che mi accingo a fare) che, sia pure negandone la validità essenziale e delegittimandola in quanto equazione simbolica, viene comunque introdotta l'ipotetica interpretazione di un «qualche savio» che vedrebbe simbolicamente nel servo gallonato la donna e nello sciacallo il poeta. Ancora nel 1968 Contini scriverà che «i 'due sciacalli al guinzaglio' [...] sembrano alludere, insensatamente, e in modo distorto, all'amata lontana e perduta».<sup>26</sup>

Il 16 febbraio 1950 Montale pubblica sul «Corriere della Sera» l'articolo intitolato *Due sciacalli al guinzaglio* che, com'è noto, costituisce un decisivo autocommento del nostro mottetto. Ne riporto alcuni passaggi essenziali:

Un pomeriggio d'estate Mirco [alter ego del poeta] si trovava a Modena e passeggiava sotto i portici. Angosciato com'era e sempre assorto nel suo «pensiero dominante», stupiva che la vita gli presentasse come dipinte o riflesse su uno schermo tante distrazioni. Era un giorno troppo gaio per un uomo non gaio. Ed ecco apparire a Mirco

<sup>22</sup> E. Montale, *Due sciacalli al guinzaglio*, cit., p. 1491.

<sup>23</sup> G. Contini, *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»* (1938), in *Una lunga fedeltà*, cit., p. 36.

<sup>24</sup> Osservo che Agosti (in *Cinque analisi*, cit., p. 92) interpreterà la strofa degli sciacalli proprio come il «racconto di un sogno».

<sup>25</sup> G. Contini, *Di Gargiulo su Montale* (1940), in *Una lunga fedeltà*, cit., pp. 54-55.

<sup>26</sup> G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 814.

un vecchio in divisa gallonata che trascinava con una catenella due *riluttanti* cuccioli color sciampagna, due cagnuoli che a una prima occhiata non parevano né lupetti né bassotti né volpini. Mirco si avvicinò al vecchio e gli chiese: «Che cani sono questi?». E il vecchio, secco e orgoglioso: «Non sono cani, sono sciacalli». (Così pronunciò da buon settentrionale incolto; e scantonò con la sua pariglia). *Clizia amava gli animali buffi*. Come si sarebbe divertita a vederli! pensò Mirco. E da quel giorno non lesse il nome di Modena senza associare quella città all'idea di Clizia e dei due sciacalli. Strana, persistente idea. *Che le due bestiole fossero inviate da lei, per emanazione? Che fossero un emblema, una citazione occulta, un senhal? O forse erano solo un'allucinazione, i segni premonitori della sua decadenza, della sua fine? I Fatti consimili si ripeterono spesso; non apparvero più sciacalli ma altri strani prodotti della boîte à surprise della vita: cani barboni, scimmie, civette sul trespolo, monstrelli... E sempre sul vivo della piaga scendeva il lenimento di un balsamo. Una sera Mirco si trovò alcuni versi in testa, prese una matita e un biglietto del tranvai (l'unica carta che avesse nel taschino) e scrisse queste righe:*

La speranza di pure rivederti  
m'abbandonava;  
e mi chiesi se questo che mi chiude  
ogni senso di te, schermo d'immagini,  
ha i segni della morte o dal passato  
è in esso, ma distorto e fatto labile,  
un tuo barbaglio.

S'arrestò, cancellò il punto fermo e lo sostituì con due punti perché sentiva che occorreva un esempio che fosse anche una conclusione. E terminò così: «(a Modena, fra i portici, | un servo gallonato trascinava | due sciacalli al guinzaglio).» Dove la parentesi voleva isolare l'esempio e suggerire un tono di voce diverso, lo stupore di un ricordo intimo e lontano. | [...] | Anche l'oscurità di certi moderni finirà per cedere, se domani esisterà ancora una critica. Allora dal buio si passerà alla luce, a troppa luce [...] Tra il non capir nulla e il capir troppo c'è una via di mezzo, un *juste milieu* che i poeti, d'istinto, rispettano più dei loro critici; ma al di qua o al di là di questo margine non c'è salvezza né per la poesia né per la critica. C'è solo una landa troppo oscura o troppo chiara dove *due poveri sciacalli non possono vivere o non possono avventurarsi senza essere braccati, catturati e rinchiusi tra le sbarre di uno zoo.*<sup>27</sup>

Tra il febbraio e il marzo del 1950, dopo avere letto questo decisivo autocommento, Contini deve avere scritto a Montale una lettera (che non possediamo) in cui, con disappunto, si identificava in quei critici che capiscono troppo volendo chiarificare nel testo poetico anche ciò che proprio il testo intende per sua natura lasciare indeterminato. Lo deduciamo da una lettera del 13 marzo 1950 in cui Montale replica all'amico filologo con queste parole:

Carissimo Tr., | [...] Il mio art. sugli sciacalli fu suggerito dalla necessità di fare un elzeviro, non da rancore verso i critici; non comprendo poi perché tu ti metti fra coloro che hanno capito troppo, dato che sei l'unico ad aver parlato di *senhal*, entrando pienamente nell'ordine della giusta interpretazione.<sup>28</sup>

Si deve a Genetelli<sup>29</sup> la pertinente osservazione che, nonostante le rassicurazioni di Montale nella lettera sopra citata, il poeta sin dal 1938 riteneva che Contini, pur molto elogiato, indulgesse all'iper-interpretazione. Almeno questo è quanto si può leggere, ad esempio, in una lettera di Montale a Irma risalente all'8 novembre 1938:

<sup>27</sup> E. Montale, *Due sciacalli al guinzaglio*, cit., pp. 1491-1493. Miei i corsivi.

<sup>28</sup> In E. Montale, G. Contini, *Eusebio e Trabucco. Carteggio*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1997, pp. 205-206.

<sup>29</sup> C. Genetelli, «*Due sciacalli al guinzaglio*», cit., pp. 29-31.

Continuano a uscire articoli più o meno inutili sulla mia poco esistente poesia; l'ultimo è nel n° 8 di *Letteratura*, a firma di Gianfranco Contini, e mi pare capisca troppo e troppo poco, al solito!<sup>30</sup>

In una prosa del 1957 intitolata *Satelliti privati*, Montale, in riferimento all'episodio degli sciacalli, scrive che «la loro apparizione nella nostra vita [poteva] avere anche un significato arcano, emblematico (così i due sciacalli che incontrai sotto i portici di Modena più di vent'anni fa [...])».<sup>31</sup>

Si noti che il significato espressamente 'emblematico' attribuito dal poeta all'incontro modenese era già stato evidenziato nell'articolo del 1950 sopra citato. In una lettera a Silvio Guarnieri del 29 aprile 1964, riferendosi sempre al nostro mottetto, Montale ribadiva con queste parole quanto già riferito nel citato autocommento del 1950: «Gli sciacalli furono visti da me a Modena e furono interpretati come un senhal di lei [Clizia] perché quando li vidi pensavo a lei. Poesia molto realistica».<sup>32</sup>

Ancora in uno scritto del 1946, Contini rifletteva sull'immagine intraducibile degli sciacalli al guinzaglio chiedendosi se questa potesse riferirsi contemporaneamente alla morte e a Clizia. Ma in questa alternativa (distruzione *vs* vita) – concludeva Contini – «si giocava» spesso sia l'incertezza che la scommessa di Montale:

Qu'on veuille bien se rappeler que, dans le «motet» de Modène, l'image privilégiée autant qu'intraduisible au milieu du monde absurde, la «chose» surprenante, pouvait se rapporter aussi bien à la mort qu'à l'Only Begetter. Dans cette alternative de destruction ou de vie suprême se joue assez souvent l'incertitude, mais aussi le pari de Montale.<sup>33</sup>

A ciò si deve aggiungere, però, che la morte o la vita sono – per quanto intende il poeta – entrambe dipendenti proprio dalle decisioni della Only Begetter.

### *Due conferme ma poi...*

Della verità fattuale di quanto affermato nell'autocommento montaliano prima citato non è possibile dubitare dato che possediamo due autorevoli e concordanti conferme.

La prima appartiene a Gianfranco Contini che nel 1981, rivolto a un consesso di studiosi, ebbe ad affermare:

Ricordate il mottetto famoso di Modena e dei due sciacalli [...]. Anni più tardi Montale rivelò l'antefatto e raccontò sempre di due sciacalli. Sennonché io questo aneddoto lo conoscevo, fonte la Mosca, da quasi subito prima che il mottetto fosse scritto. E la Mosca ricordava il singolare nella realtà come nella spiegazione del vecchio

<sup>30</sup> E. Montale, *Lettere a Clizia*, cit., p. 254. L'articolo di Contini a cui si riferisce Montale è *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»* (1940), ora in *Una lunga fedeltà*, cit., pp. 19-45.

<sup>31</sup> E. Montale, *Satelliti privati* (1957), ora in *Prose e racconti*, a cura di M. Forti, L. Previtera, Mondadori, Milano, 1995, pp. 1077-1078. Mio il corsivo.

<sup>32</sup> E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1511

<sup>33</sup> G. Contini, *Pour présenter Montale* (1946), in *Una lunga fedeltà*, cit., p. 72.

servitore: «È uno sciacallo» (in pronuncia emiliana). Ora quindi potete scegliere tra «un sciacallo» e «due sciacalli»: «uno sciacallo» nel verso non ci starebbe. È un avvio di soluzione, ma non intendo prevaricare.<sup>34</sup>

La seconda conferma, risalente al 1996, si deve ad Aurelio Roncaglia che, in polemica con l'interpretazione semiologica di Agosti (secondo cui la terzina finale sarebbe stata il «racconto di un sogno»),<sup>35</sup> aveva testimoniato di aver visto e incontrato a Modena gli «sciacalli veri e vivi» appartenenti al Preside Fabbri «che aveva prestato servizio in colonia». Il «servo gallonato che li portava a spasso – prosegue poi Roncaglia – [...] era l'anziano e burbero Capobidello dell'Istituto tecnico 'Jacopo Barozzi', nella sua divisa d'ordinanza».<sup>36</sup>

Queste testimonianze – per quanto attiene all'episodio degli sciacalli – rendono vana, a mio parere, qualsiasi ricerca di altre fonti storiche o testuali: l'incontro del poeta con gli sciacalli a Modena è realmente avvenuto e ciò è stato rivelato dall'autore e confermato da due autorevoli testimonianze.

Fine? No, inizio.

Anche se la fonte, l'occasione-spinta taciuta, è 'semplicemente' un episodio reale della vita del poeta, rimane da interpretare il senso poetico della strofa in questione nel suo contesto e anzi l'accertamento della fonte non chiude ma semmai apre lo spazio proprio dell'esercizio ermeneutico. A questo proposito, risulta difficile non concordare con Agosti quando afferma che «il dato concreto non è necessariamente un dato reale nell'opera d'arte. Anzi: è l'opera d'arte che conferisce statuto di realtà al dato concreto».<sup>37</sup> Il critico aggiunge poi che la realtà degli sciacalli «non aggiunge nulla [alla poesia] né, tantomeno, è in grado di spiegarla»,<sup>38</sup> anche se apre una dimensione realistico-esistenziale da cui il critico non può prescindere.

La connessione semantica con le prime due strofe del testo (segnalata dai due punti) rimane infatti molto debole se nell'ultima strofa gli sciacalli sono soltanto un *senhal* di Clizia. Questa è certamente un'interpretazione fondamentale perché impone la necessità di assegnare un significato simbolistico a quei versi; tuttavia risulta vaga perché non indica in alcun modo quale sarebbe questo significato.

Inoltre il «servo gallonato» che trascina gli sciacalli non viene spiegato se non con la nuda realtà dell'episodio.<sup>39</sup>

Se gli sciacalli sono lì 'al posto' di Clizia (che, come loro, può portare la morte) il servo di cosa è segno?<sup>40</sup>

<sup>34</sup> G. Contini, [contributo] in G. Contini *et al.*, *Dedicato a Montale*, in «Archivio Vieusseux», 1981, 64, p. 15. Mio il corsivo.

<sup>35</sup> S. Agosti, *Testo del sogno e testo poetico...*, cit., p. 92.

<sup>36</sup> A. Roncaglia, *Testimonianza su due sciacalli a Modena e un cavallo giallo a Pavia*, in S. Albonico (a cura di), *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996, p. 665.

<sup>37</sup> S. Agosti, *La finzione, la realtà: ancora sugli sciacalli di Montale* (1997), in *Le forme del testo. Linguistica, semiologia, psicoanalisi*, Milano, Cisalpino, 2004, p. 99.

<sup>38</sup> Ivi, p. 101.

<sup>39</sup> Anche Agosti nel suo saggio ritiene «impenetrabile» la figura del «servo gallonato» a cui dedica poche righe, sostenendo che forse solo un'analisi di tipo psicoanalitico potrebbe rivelarne il senso (*Testo del sogno e testo poetico...* cit., pp. 96-97).

<sup>40</sup> Contini riteneva che Montale fosse un «classico» della posizione simbolista in quanto il suo simbolismo faceva sempre «presa su rivelazioni precise, individuate» (G. Contini, *Una lunga fedeltà*, cit., p. 34).

*Qualche contraddizione e qualche punto non chiaro*

Se partiamo dall'autocommento di Montale, assumendolo come veritiero, riscontriamo tuttavia in esso qualche contraddizione o qualche punto non chiaro.

1. Come nella poesia, anche nell'articolo gli sciacalli sono due, ma Contini, sulla base della testimonianza oculare della Mosca, riferisce che nell'incontro reale vi era un solo sciacallo. Perché allora il raddoppio poetico? Il *senhal* di Clizia doveva essere necessariamente doppio? Contini, nel ricordo personale citato, scrive che «uno sciacallo» nel verso non ci starebbe». Tuttavia, non del tutto sicuro, aggiunge: «È un avvio di soluzione, ma non intendo prevaricare». <sup>41</sup> Quest'ultima frase sembra un invito implicito a indagare ulteriormente le motivazioni del raddoppio degli animali. A parere di Leporatti, ad esempio, «uno sciacallo» non starebbe nel verso non per ragioni «metrico-prosodiche» ma perché uno sciacallo solo «sarebbe parso probabilmente troppo indefinito». <sup>42</sup> Chi scrive qui ha ancora un'altra spiegazione che per il momento è opportuno procrastinare.

2. Nell'autocommento citato, Montale afferma che «Clizia amava gli animali buffi», lasciando intendere che era questo il motivo per cui aveva pensato a lei nell'incontro con gli sciacalli. Com'è noto in base ai testi poetici, alle lettere, ai numerosi studi sul bestiario poetico montaliano <sup>43</sup> ma anche agli scritti della stessa Irma, <sup>44</sup> la cosa è verissima. Qui basti ricordare i versi incipitari di *Ah!*: «Amavi le screziature le ibridazioni | gli incroci gli animali | di cui potesse dirsi mirabil mostro.» (vv. 1-3). Ma anche in *Ex voto*, riferendosi a Clizia, Montale parla di «strani | multiformi multanimi animali domestici» che presidiavano il di lei ormai «lontano focolare» (vv. 23-24). Tra gli animali prediletti da Clizia troviamo porcospini, fox-terrier, falene bianche, scimmie, civette, cani barboni, tassi, falchi, gattini ecc.

A questo punto, è lecito domandarsi: lo sciacallo (che, peraltro, è un *hapax* nella produzione poetica di Montale) <sup>45</sup> è un animale buffo? Direi proprio di no. Non lo è neanche alla luce delle connotazioni sacrali che gli ha assegnato la mitologia egizia. Del resto è lo stesso Montale, nell'articolo citato, ad affermare che gli sciacalli – che non si sono rivelati «cagnuoli» – non sembravano «né lupetti, né bassotti né volpini». Cioè non sembravano animali buffi. Per «animali buffi», infatti, Montale non intendeva animali ridicoli o suscitatori di riso, ma semplicemente animali piccoli, teneri e simpatici per le loro forme e per il loro carattere mite.

Altre dunque devono essere le ragioni per cui il poeta ha pensato a Clizia, dinanzi all'apparizione degli sciacalli.

3. È già impresa ardua condurre due cani con unico guinzaglio, sia pure biforcuto all'estremità. Trascinare poi due sciacalli... Perché dunque Montale insiste sempre su un unico guinzaglio costituito, oltretutto, da una «catenella»?

<sup>41</sup> G. Contini, [contributo] in G. Contini *et al.*, *Dedicato a Montale*, cit., p. 15.

<sup>42</sup> R. Leporatti, *Intorno ai Mottetti...*, cit., p. 223.

<sup>43</sup> Vd. ad es. A. Musumeci, *Il bestiario di Montale*, «Italia», IV, 1978, 4, pp. 393-401; F. Facchi, Un «Bestiario della memoria e del dolore»: gli animali nelle «Lettere a Clizia» di Eugenio Montale, «Italia», CIII, 2016, 3, pp. 540-558; V. Pacca, *Per una tipologia del bestiario montaliano*, «Soglie», n. s., XX, 2018, 2-3, pp. 104-125.

<sup>44</sup> Vd. M. Sonzogni (a cura di), *Irma Brandeis (1905-1990). Una musa di Montale*, passi diaristici ed epistolari scelti, trascritti e introdotti da J. Cook, trad. it. it. di D. Iannaco *et al.*, Balerna, Ulivo, 2008, pp. 136-137.

<sup>45</sup> Vd. V. Pacca, *Per una tipologia del bestiario montaliano*, cit., p. 122.

4. Nell'autocommento citato il poeta non dà alcuna spiegazione del «servo gallonato». Perché? Questa «figura» è lì solo per se stessa? Non rimanda a nient'altro?

«*La nostra vita è un bestiario*». *Storia di due bestie e un guardiano. Una proposta interpretativa*

Sottoinsieme decisivo del bestiario montaliano è quello in cui sono il poeta o Clizia o entrambi a subire una metamorfosi animale. «La nostra vita è un bestiario, è un serraglio addirittura», ha scritto il poeta.<sup>46</sup> Le funzioni di queste permutazioni sono simboliche ma non possono essere determinate una volta per tutte e vanno invece chiarite caso per caso, dal momento che le maschere animali presenti nei testi poetici sembrano costituire un richiamo memoriale quando non una magica parusia di qualcuno o qualcosa che rimane al di sotto della superficie del testo.

Vediamo qualche esempio di tale sottoinsieme, tralasciando gli affettuosi nomignoli «Gatu y Ratu»<sup>47</sup> con cui Montale nelle sue lettere chiamava se stesso e Irma.

Nel raccontino *Reliquie* (1948), appartenente alla *Farfalla di Dinard*, il personaggio narratore, da identificarsi direttamente nell'autore, cerca la fotografia di un celebre cavallo da corsa che forse (così almeno gli dice la sua compagna) si è perduta insieme alla fotografia dell'okapi, una graziosa giraffetta africana dal manto rossastro, gambe bianche e nere e con un bel musetto simile a quello di un cerbiatto.

A questo punto il protagonista chiede per conferma:

«L'okapi?» [...] | Proprio l'okapi, quel buffo animale mezzo capra e mezzo porco di cui volevi eternare la memoria. [...] | Mezzo porco?» disse lui agitandosi. «Di' mezzo asino, mezzo zebra, mezzo gazzella, mezzo angelo. Un esemplare unico al mondo [...]. Volevo andare apposta a Londra per vederlo allo Zoo».<sup>48</sup>

Risulta evidente che l'okapi di cui – a detta della donna – il protagonista «voleva eternare la memoria» non è che la maschera di Irma Brandeis, l'amata che il poeta aveva pensato di raggiungere negli Stati Uniti. Parimenti risulta del tutto palese che la compagna del protagonista – aggressiva e gelosa – altri non è che Drusilla Tanzi, la Mosca.<sup>49</sup>

Anche il porcospino – piccolo e intelligente animale che vive nascosto e si difende chiudendosi nella propria corazza di aculei – è diventato uno dei simboli animali in cui il poeta ha spesso identificato se stesso e Clizia. «I am the porcupine holding the little dish, the empty dish», possiamo ad esempio leggere in una lettera di Montale a Irma del 30 novembre 1935, «and hope God will pour his milk in the *piattino*».<sup>50</sup>

Ma si vedano anche e soprattutto i versi di *Notizie dall'Amiata* in cui i porcospini, usciti di notte e cioè di nascosto, «s'abbeverano a un filo di pietà» (III, vv. 8-11). Affidano cioè la loro

<sup>46</sup> In E. Montale, *Reliquie* (1948), in *La farfalla di Dinard* (1966), ora in *Prose e racconti*, cit., p. 145.

<sup>47</sup> «Miss Gatu», scrive Bettarini in E. Montale, *Lettere a Clizia*, cit., p. XXIV, «è una Gattina che in variante affettiva liguro-piemontese, gioca con quel Ratu che è Arsenio medesimo nell'eterno gioco del gatto e del topo, entrambi intercambiabili, con il risultato di avere una coppia di 'Mrs Gatu & Mr. Ratu' e viceversa».

<sup>48</sup> In E. Montale, *Prose e racconti*, cit., p. 144.

<sup>49</sup> Cfr. C. Segre, *Invito alla «Farfalla di Dinard»* (1966), in *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Torino, Einaudi, 1969, in part. le pp. 142-143.

<sup>50</sup> E. Montale, *Lettere a Clizia*, cit., pp. 191-192.

speranza, ormai ridotta a filo sottilissimo, nell'altrui pietà e questo filo risulta tenue come il rigagnolo d'acqua del ruscello in cui soddisfano la loro sete. A tal proposito si considerino anche le parole rivolte da Montale a Irma in una lettera del 30 aprile 1936: «sono attaccato per un filo molto sottile alla vita, e non essere perciò spietata».<sup>51</sup>

Ma è tempo di raccontare la storia di due piccoli falchi in gabbia. Falchi che sono poi, per evidenza testuale, il poeta e Clizia. Questa micro-fiaba allegorica è leggibile in due lettere che Montale scrisse all'amata lontana nel 1935, cioè nell'anno decisivo della loro crisi sentimentale. In una lettera del novembre 1935, così scriveva il poeta:

Darling gattino, November 1935 XIV | [...] |  
 Two falcons in Piazza San Firenze. Young, red and brown, in love with outside dogs [perché ne invidiano la libertà] and one's another. They mix their beaks and drink love like a cocktail. So did once ugly poet in Via Romana 32 [dove, nella pensione «Annalena» alloggiava Irma] and the *other* falcon wore bangs, earrings and magnificent eyes. | [...] | But I am till now | *The Other Falcon in the Cage*<sup>52</sup>

Aggiungo solo che i due falchi, sempre in gabbia, ritornano ancora in un'altra lettera del poeta a Irma del 7 dicembre 1935.<sup>53</sup>

Infine dobbiamo tornare sulla chiusa dell'autocommento di Montale al suo mottetto, leggendola in due sensi:

C'è solo una landa troppo oscura o troppo chiara dove *due poveri sciacalli non possono vivere o non possono avventurarsi senza essere braccati, catturati e rinchiusi tra le sbarre di uno zoo*.<sup>54</sup>

In base al contesto, qui il poeta afferma che gli sciacalli del suo mottetto, sia che vengano considerati troppo «chiari» o troppo «oscuri», non possono vivere senza essere braccati dai critici e rinchiusi in una sorta di zoo o prigione critica. Ma, fuori dal contesto, se ascoltiamo le connotazioni tonali del passaggio («due poveri sciacalli», «braccati», «sbarre», «zoo»), questo finale di articolo potrebbe anche voler dire altro e precisamente: *Io e Irma siamo i due sciacalli che sono stati braccati e che non hanno potuto vivere in libertà (la loro storia d'amore)*.

Si tratta di una sorta di implicito suggerimento interpretativo al lettore invitato ad attribuire all'incontro del poeta con gli sciacalli particolari significati simbolici. Intenzionale, a parer mio, anche la contraddizione di cui abbiamo già parlato quando si afferma che Clizia amava gli «animali buffi» per poi specificare che gli animali della poesia non erano né volpini, né lupetti, né bassotti. Cioè proprio gli animali buffi tipici del bestiario montaliano nel senso prima indicato.

Corroborata questa proposta ermeneutica il fatto che negli esempi sopra riportati, la trasfigurazione animale di Eugenio e Irma (sempre in coppia e sempre rinchiusi) si configuri come un *topos* sia nei versi che negli scritti privati di Montale. Ovviamente la proposta spiega anche perché il singolo sciacallo dell'episodio reale abbia dovuto essere raddoppiato nel testo poetico, dovendo rappresentare in figura una coppia di amanti.

<sup>51</sup> Ivi, p. 218.

<sup>52</sup> Ivi, p. 189.

<sup>53</sup> Ivi, p. 193.

<sup>54</sup> E. Montale, *Due sciacalli al guinzaglio*, cit., p. 1493. Mie i corsivi.

Non si spiega invece il processo associativo in base al quale il poeta ha legato sé e la sua compagna a due sciacalli e soprattutto non si spiega il «servo gallonato».

*Quel misterioso servo gallonato e un raccontino di Irma*

Se Montale e Irma sono rappresentati a livello figurale dai due sciacalli presenti nella poesia, per effetto d'una deduzione immediata, il loro guardiano – colui che, avendoli legati con unico guinzaglio, li trascina, in qua e in là contro il loro desiderio – sarà la celebre X, cioè Drusilla Tanzi in Marangoni, l'innominata delle lettere a Clizia.

Non è certo il caso di ripercorrere qui la nota storia drammatica che portò alla definitiva separazione di Eugenio da Irma con l'annessa minaccia di suicidio con cui Drusilla ricattò l'uomo amato.<sup>55</sup>

Basti soltanto riportare un frammento d'una significativa lettera che Miss Brandeis, riferendosi a Drusilla, scrisse a Montale il 21 febbraio [1935] sintetizzando così la «situazione»: «una donna isterica minaccia di uccidersi e in questo modo tiene in scacco finché vive la vita di due persone».<sup>56</sup> Dal canto suo, Montale nella corrispondenza con Irma parlò spesso di stallo e in particolare di «un nodo scorsoio» alla gola che sperava si sarebbe sciolto presto.<sup>57</sup>

Che il poeta sentisse Drusilla, la Mosca, come un guardiano sia prima che dopo la separazione da Irma, è confermato da alcuni versi abbastanza noti. In *Satura*, ad esempio, possiamo leggere nella quinta poesia:

Non ho mai capito se fossi io  
il tuo cane fedele incimurrato  
o tu lo fossi per me 3

In *Ballata scritta in una clinica* (dalla *Bufera e altro*), il poeta nei versi finali si identifica in un cagnolino di legno appartenente a Drusilla...

[...] e poi l'ululo 44  
del cane di legno è il mio, muto.

Per Drusilla in possibile veste di guardiano, si vedano ancora i vv. 11-12 di *Al primo chiaro delle Occasioni* («e il passo l del guardiano s'accosta») e il v. 5 del *Sogno del prigioniero* dalla *Bufera e altro* («l'occhio del capoguardia dallo spioncino»)<sup>58</sup> La complessa rete polifonica dei significati

<sup>55</sup> Al riguardo, vd. almeno P. De Caro, *Journey to Irma. Un'approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale*, Foggia, De Meo, 1999; R. Bettarini, *Introduzione*, in E. Montale, *Lettere a Clizia*, cit., pp. VII-XLI; C. Riccardi, *Un'antologia amorosa per Clizia*, in *Montale dietro le quinte. Fonti e poesie dagli «Ossi» alla «Bufera»*, Novara, Interlinea, 2014, pp. 49-84.

<sup>56</sup> In E. Montale, *Lettere a Clizia*, cit., p. 277 (trad. it. di A. Ravano).

<sup>57</sup> Ivi, p. 218.

<sup>58</sup> Cfr. P. De Caro, *Journey to Irma*, cit., p. 136 e n. 324. Anche F. Bausi, in riferimento alla poesia *Al primo chiaro delle Occasioni*, identifica il «guardiano» del v. 12 in Drusilla (vd. *Verità biografica e verità poetica nei Mottetti*, «L'Ellisse», VII, 2012, in part. p. 94).

del *Sogno di un prigioniero* rende questa identificazione suggestiva e possibile ma certo non esclusiva.

Cito infine *Sul Lago d'Orta*, una tarda poesia del 1975 dove, morta ormai Drusilla – riferendosi a una «vecchia villa», che rappresenta allegoricamente il poeta, e alla Mosca – Montale scrive: «[...] Un guardiano era previsto | ma si sa come vanno le previsioni» (vv. 10-11). Ma c'è di più.

Sul numero di febbraio 1936 dell'«Harper's Bazaar», Irma Brandeis pubblica un raccontino intitolato *A Lady alone*.<sup>59</sup>

In un'atmosfera incantata e misteriosa, una signora sola si ritrova senza apparente motivo nel salone di un grande e lussuoso albergo. Non aspetta nessuno e nessuno l'aspetta. Ovunque aleggia un'aria di mistero e tutte le persone sono legate da un «secret plot (though no one knows what this plot may be)». <sup>60</sup> In effetti, «For there is mystery». <sup>61</sup>

Presa da «irresistible compulsion», la signora si lascia cadere su una poltrona e riflette sul fatto che sin dal suo ingresso nell'hotel ha cominciato ad assumere la parte di una donna «passionately sad, even desperate». <sup>62</sup> Così nei suoi pensieri la signora si immedesima in Nastas'ja Filippovna, l'eroina dostoevskijana con cui condivide laceranti contrasti caratteriali (bellezza e alterigia ad esempio) oltre a una grande sofferenza.

Comincia a scrivere una lettera a un uomo e contemporaneamente pensa che costui l'accoglierà con una compassionevole degnazione riassumibile nelle parole «Yes, certainly: I can understand exactly what you felt...». <sup>63</sup>

Viene poi corteggiata da un altro uomo a cui intende resistere ma che in qualche modo la turba. L'uomo le offre un passaggio in auto mentre stanno per uscire; lei rifiuta e, avventurandosi per la città a piedi, straccia la lettera mentre la assale il sentimento d'un profondo e angosciante strazio.

I precisi segnali che il narratore (in terza persona) ha disseminato nel testo rendono evidente il suo carattere allegorico-autobiografico. Si tratta, come vedremo, di una sorta di *oratio obliqua* rivolta a Eugenio. Quasi un *play for two* che il poeta comprenderà bene e a cui risponderà polemicamente.

Il grande albergo, in chiave allegorica, è certamente il Gabinetto Vieusseux di Firenze dove nel 1933 ha avuto inizio la relazione tra Irma e Eugenio. Ci sono le salette di scrittura, l'impiegato al banco delle prenotazioni, gli arredi, i fattorini, i frequentatori e c'è anche l'addetto alla posta con la sua «subdued air of handing destinies». <sup>64</sup> C'è infine quel «young man with a life-or-death expression» <sup>65</sup> che entra portando una borsa di pelle e attraversa di corsa il salone. Un giovinotto che sembra proprio raffigurare Montale, il direttore.

<sup>59</sup> Vedilo in P. De Caro, *Journey to Irma*, cit., pp. 356-361. La presenza di «porte girevoli» nell'albergo descritto nel racconto di Irma induce De Caro a ritrovare le figure di Annetta e Clizia nelle rifrazioni di analoghe porte girevoli presenti in *Eastbourne* di Montale (ivi, pp. 93-95).

<sup>60</sup> Ivi, p. 357.

<sup>61</sup> Ivi, p. 356.

<sup>62</sup> Ivi, p. 357.

<sup>63</sup> Ivi, p. 358.

<sup>64</sup> Ivi, p. 356.

<sup>65</sup> Ivi.

A questo punto ci si può domandare: se Irma impersona Nastas'ja Filippovna, chi sarà il principe Myškin, cioè l'Idiota, il puro ingenuo? E a cosa farà riferimento la snervante e lunghissima attesa della protagonista su cui si sofferma il testo?

La voce narrativa di *A Lady alone* nota anche che l'impiegato al banco delle prenotazioni la guarda dicendole – ma solo con lo sguardo – che mai il segreto di lei che lui conosce varcherà le sue labbra. Tutto ciò risulta comprensibilmente sgradevole alla protagonista.

La lettera che la signora ha scritto e che forse conteneva l'espressione diretta del suo dolore e della sua ingiusta sofferenza, non verrà spedita perché la protagonista è consapevole che la sua missiva non avrebbe avuto che un debole effetto e sarebbe stata accolta solo da pietosa degnazione.

L'uomo che corteggia la solitaria lady, fuori dal testo, potrebbe essere il professor Nicholas Kaltchas, un collega di Irma al Sarah Lawrence College di New York, a cui lei, proprio dal 1935 (l'anno della separazione da Eugenio), si era legata da profonda amicizia, non sappiamo quanto intima.<sup>66</sup>

A questo punto, procedendo nell'analisi del racconto, deve essere introdotta la singolare figura del portiere dell'albergo. Il «doorman» (che viene anche chiamato «man at the door»)<sup>67</sup> viene citato in ben quattro occasioni. Due sono particolarmente interessanti dato che un *doorman* è anche un guardiano che vigila su chi entra e chi esce... In questo senso il Gabinetto Vieusseux potrebbe essere la metafora del cuore del poeta in cui la protagonista è entrata ma è anche uscita.

Due occasioni, due luoghi testuali sono degni di analisi: a un certo punto del racconto, si afferma che la signora, entrando nell'albergo, ha superato il «braided doorman»,<sup>68</sup> il «portiere gallonato» con riferimento alla divisa tipica di certi uscieri degli hotel di lusso. Verso la fine del racconto, invece, quando la signora è costretta a uscire a causa di una situazione divenuta ormai insostenibile, apprendiamo che il «doorman stares at young lady incuriously».<sup>69</sup> L'uscita di scena della signora viene dunque accolta dalla più profonda indifferenza. Mi chiedo, rimanendo in dubbio, se l'autrice abbia inteso o meno rappresentare allegoricamente nel «portiere gallonato» proprio Drusilla, la rivale, la guardiana degli ingressi e delle uscite.

Montale ha letto *A Lady alone* sicuramente poco dopo la sua pubblicazione. Lo testimoniano queste parole scritte in una lettera a Irma del 29 febbraio 1936:

A Lady alone, in my taste less good than the New Yorker stories, more conventional. I could imagine an italian author writing it. Am I wrong?<sup>70</sup>

<sup>66</sup> Sulla figura di Kaltchas – chiamato anche «Joe» o «il greco» da Montale che, pur non avendone diritto, ne fu anche un po' geloso – vd. P. De Caro, *Journey to Irma*, cit., pp. 103-105.

<sup>67</sup> I. Brandeis, *A Lady alone*, in P. De Caro, *Journey to Irma*, cit., p. 356.

<sup>68</sup> Ivi, p. 357.

<sup>69</sup> Ivi, p. 360.

<sup>70</sup> E. Montale, *Lettere a Clizia*, cit., p. 207. Si tenga anche presente che sin dal 1935 il Gabinetto Vieusseux era abbonato allo «Harper's Monthly Magazine».

Prescindendo dal giudizio negativo dato in rapporto ai consueti raccontini umoristici scritti da Irma sul «New Yorker», ciò che colpisce è la frase «Potrei immaginarmi che l'abbia scritto un autore italiano».

Questo dimostra che Montale ha capito perfettamente la natura allegorica del testo di Irma e replica per le rime dicendole, fuori dal velame allegorico: 'potrei affermare anch'io di aver vissuto la tua stessa situazione e di essere anch'io *a man alone*'. La nota polemica è sottile ma evidente. Evidente al punto che Irma in una lettera successiva (che non possediamo) se ne deve essere lamentata. Lo deduciamo dalla risposta che il poeta le inviò in data 16 marzo 1936, dicendole, tra l'altro, «Excuse me if I have *spacciato* so rapidly your last short story, *A lady alone*».<sup>71</sup> Montale continua poi affermando di non avere apprezzato in alcun modo la «Nastasia fiction» e di non credere, del resto, che in Irma vi sia anche solo la possibilità di uno *sdoppiamento*, dato che lei è lontanissima da simili «vulgar thinks» e da simili «buffonate».

Dunque la «Nastasia fiction» di Irma, perfettamente compresa nei suoi significati allegorici, ha raggiunto l'effetto voluto.

Non possiamo sapere se l'idea di identificare Irma con Nastas'ja Filippovna sia venuta *in primis* a Irma o a Eugenio. Sta di fatto che in una lettera all'amata del 14 dicembre 1935, Montale aveva descritto la propria vita come un cocktail nella cui ricetta erano presenti, tra l'altro, «gr. [grammi] X di Nastasia Filippovna»<sup>72</sup> e cioè di Irma. Sempre in quella lettera, aveva poi aggiunto di non credere di essere un parente prossimo dell'Idiota di Dostoevskij,<sup>73</sup> come forse aveva suggerito Irma.

### *Il processo associativo*

Nell'autocommento prima citato, Montale ha riferito che la strofa finale del mottetto degli sciacalli fu da lui aggiunta in un secondo tempo a esemplificazione di un possibile barbaglio di Clizia.

Ne deduco che a un certo punto della vicenda compositiva, il curioso episodio di Modena, tornato alla memoria del poeta, è stato da lui rivisto e rimaneggiato in senso allegorico come un barbaglio di Clizia. Non è stata, però, la reale presenza di uno sciacallo (poi *doublet*) ad aver suggerito al poeta il barbaglio cliziesco. Lo sciacallo (e non il contesto in cui compare) non è certo un animale buffo nel senso prima indicato. È stata invece la reale presenza di un «servo gallonato»<sup>74</sup> ad aver innescato la rimemorazione di Clizia attraverso il ricordo del suo «braided doorman». Dato che a partire dal racconto di Irma era possibile identificare allegoricamente Dru-silla Tanzi nel portiere (servo) gallonato, Montale ha poi mantenuto questa allegoria e l'ha completata raddoppiando lo sciacallo.

Rimane da dire che la strofa aggiunta ha retroattivamente modificato la prima parte del testo donandole una (magica) realtà esemplificativa che prima non aveva. Si tratta di un tocco di genio. Fuori dalla cifratura allegorica, gli sciacalli rappresentano dunque il poeta e l'amata che,

<sup>71</sup> Ivi, p. 211.

<sup>72</sup> Ivi, p. 195.

<sup>73</sup> Ivi.

<sup>74</sup> Forse nella realtà un «Capobidello», come suggerisce Roncaglia (*Testimonianza su due sciacalli...*, cit., p. 665).

riluttanti, vengono trascinati di qua e di là da quel «servo gallonato», da quel guardiano severo, che 'è' Drusilla.

### *Due universi paralleli*

La mia non vuole essere che una mera ipotesi interpretativa, popperianamente 'falsificabile'. Non ho inteso identificare X con Y ma solo sovrapporre alla *lettera* il senso – allegorico in questo caso – che credo l'autore le abbia assegnato.

Ai *realia* del testo, insomma, si sarebbe sovrapposto un significato di tipo allegorico o, per dir meglio, emblematico. Ma è solo quest'ultimo che rende ragione e giustifica poeticamente versi altrimenti inesplicabili. Questo processo di sovrapposizione, inteso in via generale, è stato spiegato da Montale stesso a Glauco Cambon in una nota lettera del 16 ottobre 1961 in cui possiamo leggere:

l'importante è che il traslato dal vero al simbolico o viceversa in me avviene sempre inconsapevolmente. Io parto sempre dal vero, non so inventare nulla; ma quando mi metto a scrivere (rapidamente e con poche correzioni) il nucleo poetico ha avuto in me una lunga incubazione: lunga e oscura. *Après coup*, a cose fatte, conosco le mie intenzioni. Il dato realistico, però, è sempre presente, sempre vero.<sup>75</sup>

Dunque è nel corso del processo di scrittura che l'evento reale, il dato concreto, il vissuto o i *realia* subiscono quel processo di risemantizzazione simbolica che per Montale, prima ancora di essere un'operazione poetica, è l'essenza stessa di tutta la realtà. Una realtà che il poeta considera quale mera apparenza dileguante, quando non ingannevole.

Così l'evento reale, magari chiarissimo in sé, diventa cifra d'un sovrasenso latente che gli apparteneva ancor prima che il poeta lo 'traducesse' in poesia. In Montale, però, non esistono mai chiari e univoci correlativi che permettano di passare dall'allegorizzante all'allegorizzato o dal simbolizzante al simbolizzato. Questo processo, infatti, non risulta mai facile da individuare perché il piano della realtà (soggettiva e oggettiva) può vivere nel testo poetico del tutto autonomamente rispetto al piano dei significati simbolizzati. A proposito di polisemia e di assenza di gerarchia tra i significati dei mottetti montaliani, va osservato che nel mottetto – una delle forme musicali più polifoniche che esistano – le diverse voci, in genere anisoritmiche, si sovrappongono senza che tra esse si stabilisca alcuna *primauté*.

Inoltre, leggendo le reazioni di Montale ai tentativi critici di 'spiegare' le sue poesie, si ha spesso l'impressione che il poeta preferisca che il suo lettore si attenga alla superficie letterale del testo (e al suo splendore fonico-timbrico) rinunciando così a cercare altri significati pur presenti. Rinunciando cioè a quello che, in polemica con Contini e con altri, il poeta definiva il «capir troppo». Non a caso, Montale ha sempre rivendicato e difeso per i propri versi una certa dose di oscurità. Una luce troppo forte potrebbe rovinare l'affresco considerando anche che una certa ambiguità semantica è parte integrante della funzione poetica del messaggio. Ciò non esime il critico dall'esercizio ermeneutico quando questo tenga conto della natura polisemicamente ambigua del testo poetico.

<sup>75</sup> Ora in E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1499.

I correlativi, cioè le *corrépondances* tra i due universi paralleli che convivono a pari livello, esistono ma non appaiono mai *familiers* o evidenti e sono cifrati in codici deboli che mutano di caso in caso. Sembra *quasi* che non sia l'autore ad avere sovrapposto i sigilli simbolici a un determinato evento o situazione ma sia la realtà stessa a possederli e a liberarli. Sembra, cioè, che tali sigilli siano ciò che un evento o una situazione hanno 'detto' o forse rivelato all'autore. È come se per Montale fosse la realtà a possedere e a liberare un suo simbolismo interno e costitutivo.<sup>76</sup> Un simbolismo che il poeta capta e restituisce nel gioco verbale del testo.

Nel caso del mottetto degli sciacalli è evidente che ciò che il poeta non poteva scrivere direttamente per ovvie ragioni famigliari, viene cifrato attraverso un'immagine particolare.

### *La fiaba sospesa*

Pur non smentendo l'impianto allegorico prima proposto, la nostra scena, nella sua reale referenza, sembra aprire al lettore un mondo vagamente dechirichiano in cui una coppia di sciacalli, trascinata da un servo, circola per le vie affollate della Modena degli anni Trenta e non in un deserto arabo. Siamo, insomma, in una temperie vagamente kafkiana.<sup>77</sup>

Tutto ciò induce a verificare, e giustifica sul piano ermeneutico, una riduzione formalizzata in termini greimasiani della struttura narrativa della nostra terzina.

Lo schema attanziale vedrebbe così nel *Soggetto* la coppia degli sciacalli e nell'*Oggetto* desiderato la loro liberazione. L'*Adiuvante* sarebbe l'Amore mentre l'*Oppositore* il servo gallonato. Sincreticamente coinciderebbero sia *Soggetto* e *Destinatario* (i due sciacalli) che *Adiuvante* e *Destinatario* (l'Amore).

Cosa ci rivela questa riduzione a puri ruoli?

Ci rivela la struttura profonda di una fiaba: l'eroe, qui un eroe duplice, destinatario della *quête*, mosso e aiutato da Amore, muove alla ricerca dell'oggetto di desiderio (la liberazione) ma viene ostacolato dal servo.

Ciò che non viene detto e dunque ciò che manca sono lo sviluppo e il finale di questa fiaba. La cosa è del tutto giustificata dato che nella dimensione extratestuale a cui ci rimanda l'impianto allegorico, quando scrive il mottetto, il poeta non sa ancora come si concluderà la sua vicenda amorosa e non può perciò scriverne il finale.

La fiaba rimane sospesa.

Ho capito troppo, troppo poco o sono stato nel «*juste milieu*»?

<sup>76</sup> Osservo un'interessante vicinanza teorica tra questa posizione di Montale e il platonismo della Scuola di Chartres che il poeta avrebbe potuto conoscere grazie a Irma. Secondo i filosofi di Chartres, il mondo (la Natura), composto da immagini fallaci, appariva all'uomo soltanto attraverso simboli enigmatici. «Omnis mundi creatura | quasi liber et pictura | nobis est in speculum. | Nostrae vitae, nostrae mortis | nostri status, nostrae sortis | fidele signaculum» (Alain de Lille).

<sup>77</sup> Nel racconto *Arabi e sciacalli* (1919), che Montale avrebbe potuto conoscere, Kafka aveva umanizzato una moltitudine di sciacalli, miti e ferocissimi.