

Quelle che si voltano

L'apostrofe in Montale

Matilde Manara

I. «Nelle mie cose il tu è istituzionale»

Insieme all'enumerazione, l'apostrofe è probabilmente la figura retorica a cui Montale si è mostrato più fedele. Dai *Limoni* a *Morgana*, la sua opera lirica è costellata di apostrofi, la maggior parte delle quali rivolte a un "Tu" femminile. In una celebre lettera a Silvio Guarnieri del 29 aprile 1964, Montale precisa che questo "Tu" «presuppone un interlocutore (o interlocutrice) muto, assente», ma che in nessun caso è «rivolto a [s]e stesso». ¹ In un'altra lettera, datata 12 febbraio 1966, aggiunge che la sua poesia «non è vera, non è vissuta, non è autobiografica» e «che non serve a nulla identificare questa o quella donna perché nelle [su]e cose il tu è istituzionale» (*ibidem*). Pur autorizzando Guarnieri a «veder Clizia nelle Nuove stanze, in *Iride*, nella *Primavera hitleriana* e in altre dov'essa è nominata», l'autore gli ricorda infatti che queste figure «vengono da tutte le parti della [su]a vita e spesso sono inventate» (*ibidem*).

La riflessione sulle apostrofi montaliane si divide generalmente in letture filologiche – il cui obiettivo principale è associare la persona semantica alla quale sono rivolti gli enunciati (Esterina, Arletta, la triade Liuba-Gerti-Dora, Clizia, Volpe) a una persona biografica o semi-biografica (Esterina Rossi, Anna degli Uberti, Gerti Frankl Tolazzi, Irma Brandeis, Maria Luisa Spaziani)² –, e letture figurali: i

¹ E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica e società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 1520, d'ora in avanti *Ams*.

² Pensiamo in particolare a R. Bettarini, *Carissima signora (non però Signora)*, in

critici che seguono questa strada non negano che le interlocutrici di Montale siano davvero esistite, ma preferiscono interrogarsi sulla loro funzione all'interno del testo.³ Più rari sono invece gli studi che partono da premesse retoriche e guardano all'apostrofe come a uno strumento di cui Montale si servirebbe non tanto per evocare l'esperienza vissuta che è all'origine dei suoi testi, quanto per ricondurli a un genere letterario la cui tradizione va perpetrata e ridiscussa al tempo stesso.

II. L'apostrofe tra ossequio e straniamento dell'istituzione lirica

L'apostrofe, dal greco ἀποστρέφω (volgere altrove, ma anche volgersi, voltarsi), è una figura retorica per la quale chi parla interrompe la forma del suo discorso per rivolgersi a un interlocutore cui esso non era prima diretto. L'assenza o il silenzio di questo interlocutore distinguono l'apostrofe dall'allocuzione, che indica il semplice riferirsi dell'“Io” a un “Tu” o a un “Voi”. In poesia, l'apostrofe permette di stabilire un rapporto tra il soggetto dell'enunciazione e un destinatario al quale è chiesto, più o meno implicitamente, di rispondere. In uno dei suoi saggi più noti, Jonathan Culler suggerisce che la particolarità dell'apostrofe consista nel situare il discorso lirico in un «presente eterno»⁴ che lo allontana dalla comunicazione ordinaria e lo avvicina alla sfera del teatro o della performance. La poesia non si comporrebbe dunque né di enunciati reali emessi da un “Io” empirico che il lettore tenderebbe a far coincidere con la persona biografica del poeta, né

«Studi Italiani», 1, 8, 1996, pp. 1-24; J.S.D. Blakesley, *Irma Brandeis, Clizia, e L'ultimo Montale*, in «Italia», 2, 2011, pp. 219-23; P. De Caro, *Tracce di Anna, la prima grande ispiratrice di Montale*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 1, 2005, pp. 69-9; W. Fischer, *Gerti, Bobi, Montale & C. Vita di un'austriaca a Trieste*, Parma, Diabasis, 2018; M. Forti, *Il nome di Clizia. Eugenio Montale vita, opere ispiratrici*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1985; L. Rebay, *Montale, Clizia e l'America*, in «Forum Italicum», 16, 1982, pp. 171-202.

³ Tra questi, F. De Rosa, *Dal Quarto al Quinto Montale*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 3, 2000, pp. 395-421; G. Ficara, *Montale sentimentale*, Venezia, Marsilio, 2012; G. Lonardi, *L'altra madre*, in *La poesia di Eugenio Montale*. Atti del Convegno internazionale di Milano-Genova, 12-15 settembre 1982, a cura di G. Barberi Squarotti et al., Milano, Librex, 1983, pp. 263-280; R. Luperini, *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 1992; P.V. Mengaldo, *Annetta-Arletta («La casa dei doganieri» da «Le occasioni»)*, in Id., *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2008, pp. 189-193; P. Pellini, *L'ultimo Montale: donne miracoli treni telefoni sciopero generale*, in «Nuova Corrente», 39, 1992, pp. 289-324.

⁴ Sull'apostrofe in poesia rinviamo a J. Culler, *Apostrophe*, in «Diacritics», 7, 4, 59, 1977, p. 224-239.

tantomeno di enunciati irreali espressi da un "Io" fittizio che il lettore collocherebbe sullo stesso piano del protagonista di un romanzo.⁵

Malgrado l'avvertimento di Culler, sono queste le interpretazioni maggiormente accolte e rivendicate dai critici montaliani. Da una parte vi è infatti chi si propone di ricostruire le circostanze reali del dialogo fra l'"Io" e il "Tu" lirico (andando così contro quanto indicato da Montale nelle lettere a Guarnieri); dall'altra, vi è chi stabilisce che "Io" e "Tu" siano fittizi e vadano considerati come pure maschere pronominali (seguendo così solo parzialmente le indicazioni dell'autore: pur avvertendo il critico che le donne delle sue poesie sono «spesso inventate», Montale non nega che esse «vengano da tutte le parti della sua vita» e che possano dunque essere ben più che semplici personaggi).

Una possibile soluzione a questa impasse è offerta da Montale stesso quando ricorda che il "Tu" delle sue poesie è «istituzionale»: la nostra ipotesi è che, almeno nelle sue prime tre raccolte, egli ricorra all'apostrofe in quanto *topos* di una tradizione nella quale desidera inserirsi e dalla quale vuole prendere le distanze. Così inteso, il rapporto di Montale con l'apostrofe potrebbe funzionare come metonimia del rapporto con il genere lirico *tout court*: un insieme di convenzioni (o «istituzioni») formali che continuano a tenere la poesia separata dagli altri discorsi, ma che Montale dubita siano ancora depositarie di valori reali.

Per confermare una simile ipotesi occorrerebbe una campionatura metodica delle apostrofi in *Ossi di seppia*, *Le Occasioni* e *La bufera e altro*. Ma poiché le occorrenze sono troppo diverse e troppo numerose per essere esaminate in questa sede, ci limiteremo a suggerire due criteri tipologici. Il primo e più intuitivo consiste nel distinguere le apostrofi montaliane a partire dal loro destinatario. In linea con la tradizione dell'apostrofe, questi può essere una persona – poco importa se reale o fittizia –, come nel caso di *Voce giunta con le folaghe* («eccoti fuor dal buio / che ti teneva, padre, erto ai barbagli»);⁶ un animale,

⁵ Nella *Logica della letteratura*, Käte Hamburger distingue due tipi di enunciati letterari: gli enunciati «mimetici» (propri ai generi epico e drammatico), che trovano la loro origine in un "Io" fittizio e non riconducibile alla persona biografica dell'autore; e gli enunciati «lirici» (propri alla poesia), che trovano la loro origine in un "Io" capace di esprimersi sulla realtà e dunque logicamente riconducibile alla persona biografica dell'autore. K. Hamburger, *La logica della letteratura*, trad. it. di E. Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015.

⁶ E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 2009, p. 258, vv. 6-7; d'ora in avanti *T*.

come in *Upupa, ilare uccello calunniato...* (T, p. 49, v. 1); un'allegoria della donna amata, come in *Da un lago svizzero* («Mia volpe, un giorno fui anch'io», T, p. 271, v. 1); una figura angelicata, come in *Elegia di Pico Farnese* («E la tua frangia d'ali, messaggera accigliata!», T, p. 182, v. 37); un elemento naturale, come in *L'agave su lo scoglio* («O rabido ventare di scirocco», T, p. 71, v. 1); un oggetto, come in *Non recidere, forbice quel volto...* («Non recidere, forbice, quel volto», T, p. 156, v. 1); può essere infine, ma è raro e attestato unicamente in *Ossi di seppia*, un sentimento o una parte dell' "Io", come in *Riviere* («Triste anima passata / e tu volontà nuova», T, p. 104, vv. 52-53).

Un'alternativa al criterio tematico può essere rappresentata da quello stilistico. L'apostrofe può essere nominale, come nella *Primavera hitleriana* («Guarda ancora / in alto, Clizia», T, p. 257, vv. 33-34); pronominale, come nei *Limoni* («Ascoltami, i poeti laureati», T, p. 11, v. 1); interrogativa, come in *Da un lago svizzero* («Sei tu che brilli al buio?», T, p. 271, v. 11); o esclamativa, come in *Incontro* («Oh sommersa!», T, p. 99, v. 46); riportata, come in *Nubi color magenta...* («quando dissi: "pedala, / angelo mio!"», T, p. 269, vv. 3-4) o diretta, come in *Eastbourne* («E vieni / tu pure voce prigioniera», T, p. 176, vv. 20-21). Sia il criterio tematico che quello stilistico presentano dei problemi, dovuti all'estrema mobilità dei referenti montaliani. I destinatari delle apostrofi rinviano spesso ad oggetti, che rinviano ad animali, che rinviano a personaggi, che a loro volta rinviano a persone, con un effetto insieme di accumulo e di dispersione tale che è impossibile operare distinzioni sistematiche. Il confronto tra le occorrenze che emergono da questo abbozzo di campionatura può tuttavia aiutarci a mettere in luce alcuni degli aspetti che avvicinano Montale alle poetiche del modernismo – alle quali la sua opera è puntualmente ricondotta –, senza dover passare per l'idea che la sua specificità risieda nell'abbandono del lirismo confessionale in direzione di un lirismo impersonale.

III. Esterina e Arsenio: due personae liriche

La presa di distanza dell'"Io" biografico dall'"Io" lirico che si attesta a varie altezze dell'opera di Montale non esclude infatti che l'istanza espressiva tradizionalmente presa in carico dalla prima persona sia ricollocata altrove nel testo: per esempio, nella seconda persona singolare, nel "Tu". Particolarmente interessanti in questo senso sono *Falsetto* e *Arsenio*. Entrambi i testi mutuano alcune caratteristiche dal *dramatic monologue*, una forma di narrazione in versi di origine

elisabettiana che autori come Eliot e Valery riportano in auge nello stesso periodo in cui è composto *Ossi di seppia*. Rispetto all'“Io” di *Gerontion* o della *Love Song of J. Alfred Prufrock*, ma anche a quello della *Jeune Parque* o del *Cimetière marin*, l'“Io” di Montale si rivolge ad un “Tu”: assente o silenzioso, questi è posto al centro del discorso, che prende perciò l'aspetto di un dialogo.

Falsetto si apre con un'apostrofe nominale che è anche un avvertimento: «Esterina, i vent'anni ti minacciano» (*T*, p. 14, v. 1). Benché l'“Io” lirico non abbia ancora manifestato la propria presenza – lo farà qualche verso più avanti, ricorrendo al “Noi” –, tutto ciò che il lettore saprà di Esterina verrà filtrato dal suo sguardo. La descrizione stessa della scena avviene dal basso e controluce. Seduto all'ombra, l'“Io” osserva la silhouette del “Tu” stagliarsi nel cielo assoluto:

T'alzi e t'avanzi sul ponticello
esiguo, sopra il gorgo che stride:
il tuo profilo s'incide
contro uno sfondo di perla. (*T*, p. 15, vv. 43-44)

Anche se Esterina è l'unico personaggio ad essere chiamato per nome – del suo «amico» (il mare, qui personificato) ci verrà detto soltanto che è «divino» (v. 48) –, l'interlocutrice di Montale è poco più di un «profilo» senza spessore. Ogni volta che acquisisce una nuova forma, la sua metamorfosi passa per l'intermediario dell'“Io”: è lui che la compara «all'arciere Diana» (v. 12), poi «alla lucertola» (v. 26); ed è ancora lui che l'immagina «come un'alga, un ciottolo» (v. 32) per identificarla infine con un'«equorea creatura» (v. 33) che porta in sé la forza rigenerante delle onde. Con questo ritratto di giovane tuffatrice Montale presenta al lettore la personificazione di un'attitudine, di un *modus vivendi* temerario e indifferente che l'“Io” lirico non può (o non vuole) fare propria. Il contrasto tra il suo destino e quello di Esterina è sottolineato dal tipo di azioni che i due compiono nel testo. I verbi riferiti alla seconda persona del singolare si dividono in quelli che esprimono la libertà di movimento e di pensiero del “Tu” («dal fiotto di cenere uscirai», v. 8; «la dubbia dimane non t'impaura», v. 22; «leggiadra ti distendi», v. 23; «nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi», v. 31) e quelli che, al contrario, ne indicano la sottomissione a delle forze conosciute solo dall'“Io” («i tuoi vent'anni ti minacciano», v. 1; «per te rintocca/un presagio», vv. 15-16; «te insidia giovinezza», v. 28). I gesti compiuti da quest'ultimo sono tutti mentali («ti vedremo», v. 5; «io prego», v. 12; «ti pensiamo», v. 25; «ti guardiamo», v. 49), opposti dunque a quelli

fisici che compie Esterina, da lui ritratta come un essere totalmente privo di coscienza di sé e del pericolo. La distanza che separa i loro universi rende difficile credere che tra i due sia in corso un vero dialogo. Quando, ricorrendo nuovamente all'apostrofe, l'“Io” dirà a Esterina «Hai ben ragione tu!» (v. 36) le sue parole non potranno che sembrare indulgenti, ironiche, forse invidiose: in ogni caso inautentiche. Alla giovane tuffatrice non sarà del resto concesso di rispondere. Esterina non ha sufficiente consistenza perché Montale dia il suo nome alla poesia che le è dedicata. *Cliché* della grazia femminile, stereotipo della fanciullezza, il “Tu” di *Falsetto* è ancora istituzionale.

Il caso di *Arsenio* è diverso. Composto nel 1927, è noto che Montale lo lascia in un primo momento da parte, immaginando di pubblicarlo dieci anni più tardi e finendo poi per includerlo nell'edizione 1928 di *Ossi di seppia*. Lontano dalle atmosfere pittoresche di *Falsetto*, il “Tu” lirico di *Arsenio* non compare prima del sesto verso, al termine di un'inquadratura che si restringe sempre più intorno al personaggio principale:

I turbini sollevano la polvere
sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazz
deserti, ove i cavalli incappucciati
annusano la terra, fermi innanzi
ai vetri luccicanti degli alberghi.
Sul corso, in faccia al mare, tu discendi (7, p. 83, vv. 1-3)

Contrariamente a Esterina, Arsenio non è immediatamente chiamato col proprio nome. L'“Io” ricorre inizialmente alla seconda persona, limitandosi a seguirlo mentre scende la spiaggia in direzione del mare. Sette versi più tardi, il modo descrittivo lascia il posto al modo prescrittivo: il dirompere della pioggia che arriva a sconvolge la trama dell'«ore / uguali» (vv. 9-10) è identificato con un presagio che Arsenio è invitato a cogliere al più presto. Come accadeva in *Falsetto*, è l'“Io” lirico, e non il “Tu”, che detiene la conoscenza della verità e la rivela al suo interlocutore. Quest'ultimo si limita a seguire le sue indicazioni («discendi all'orizzonte che sovrasta», v. 13; «fa che il passo / su la ghiaia ti scricchioli e t'inciampi / il viluppo dell'algh», vv. 17-19). Le apostrofi vere e proprie non compaiono prima della fine della seconda strofa, dove si accumulano confondendosi le une con le altre: «anello d'una / catena, immoto andare, oh troppo noto/delirio, Arsenio, d'immobilità» (vv. 21-23).

Nonostante Arsenio sia entrato a tutti gli effetti in scena, il punto

di vista rimane quello dell'“Io”. Nelle strofe seguenti, descrittive e fortemente deittiche, il “Tu” si lascia precipitare verso il proprio destino insieme agli altri detriti marini: ed è soltanto in chiusa al testo, in corrispondenza di un'apostrofe nominale e finalmente isolata, che ad Arsenio è offerta la speranza di sottrarsi alla deiezione.

E se un gesto ti sfiora, una parola
ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,
nell'ora che si scioglie, il cenno d'una
vita strozzata per te sorta, e il vento
la porta con la cenere degli astri. (T, p. 84, vv. 56-60)

Se, in *Falsetto*, l'“Io” lirico era presente sia nella scena che nel testo, nel caso di *Arsenio* questi si trova al di fuori di entrambi. Il volo di Esterina era descritto dal basso, la discesa di Arsenio da un osservatorio neutro. L'assenza totale della prima persona singolare o plurale induce a credere che il “Tu” sia un alter ego dell'“Io”, spostato in posizione di apostrofe perché a Montale sia possibile al tempo stesso riconoscersi e criticarlo. Lontano dall'universo di *Ossi di seppia* (dove vige un rapporto di sostanziale identità tra l'“Io” e i referenti esterni) e vicino a quello delle *Occasioni* (dove dominano le interferenze tra i piani lirico ed empirico), Arsenio è il “Tu” che più di tutti si avvicina ai personaggi del *dramatic monologue* modernista.⁷ Il suo ruolo non è tuttavia diverso da quello attribuito a Esterina. Perché il rapporto istituzionale tra locutore e ascoltatore di cui l'apostrofe è il simbolo sia rovesciato, Montale deve operare un cambiamento di tipo gnoseologico.

IV. «Tu non ridere»: l'apostrofe nelle Occasioni

Laddove né Arsenio né Esterina avevano autorità sufficiente per prendere in carico i propri enunciati (e i modi di vivere ad essi legati), le figure che, nelle *Occasioni*, compongono la triade Dora-Liuba-Gerti ci sono presentate come detentrici di una storia e di una verità proprie. A differenza di quanto accadeva in *Ossi di seppia*, questa verità è espressa sotto forma di rivelazione che i “Tu” fanno all' “Io” e non il contrario. Certo, Dora, Liuba e Gerti possono essere viste come figure preparatorie all'avvento del “Tu” per eccellenza della tradizione lirica: la

⁷ Lo conferma quanto detto da Montale nell'intervista del 1960: «Non saprei che cosa dire sui personaggi poetici, oggi che il personaggio tende a sparire anche dal romanzo. Arsenio e il Nestoriano sono proiezioni di me. In ogni caso il personaggio che appare in una poesia sarà assai più sintetico del personaggio di un romanzo. Tuttavia, in certi limiti, anche il verso può narrare» (Ams, p. 603).

donna amata. Ma il fatto che la persona lirica (Clizia) e biografica (Irma Brandeis) di questa donna siano tra loro in un rapporto di ambiguità almeno equivalente a quella tra la persona lirica e biografica del poeta non smentisce l'idea che, a differenza di quanto accade in un contesto di comunicazione ordinario, la poesia riesca a trasmettere un messaggio solo in assenza, distanza o inesistenza di un destinatario preciso. Nelle *Occasioni*, la sovrapposizione dei "Tu" (e, di conseguenza, dei loro referenti) diventa condizione di possibilità stessa dell'enunciazione.

Il ruolo centrale svolto a questo scopo dall'apostrofe è più evidente nell'ultima sezione della raccolta: ad esempio, in *Costa San Giorgio*. Stando alle indicazioni di Montale, la poesia racconta di una passeggiata lungo la Costa San Giorgio, a Firenze, non lontano dal quartiere in cui all'epoca – il testo è datato 1933, anche se la sua redazione è probabilmente successiva – abitava Clizia. Grazie ai commenti di Paolo De Caro e Ida Campeggiani sappiamo tuttavia che il "Tu" della lirica rinvia ad almeno due figure femminili: Irma Brandeis et Maria Rosa Solari, cui sono dedicati anche alcuni *Mottetti*.⁸ L'accostamento dell'immaginario religioso pagano («Un di / brillava sui cammini del prodigio / *El Dorado*, e fu lutto fra i tuoi padri», *T*, p. 173, vv. 12-15) e di quello cristiano («Ora l'Idolo è qui, sbarrato. Tende / le sue braccia / fra i càrpini: [...] è in croce», vv. 16-20) lascia pensare che le due donne occupino lo stesso ruolo di accompagnatrici e interlocutrici del poeta; e ciò senza che venga meno il valore dell'apostrofe che è loro diretta. Se il pronome "Io" può essere ricondotto a un solo locutore per volta, il pronome "Tu" non è vincolato ad un'identità univoca. La sua capacità di spostarsi da un referente all'altro è particolarmente evidente a cavallo tra quarta e quinta strofa:

Non c'è respiro; nulla vale: più
non distacca per noi dall'architrave
della stalla il suo lume, Maritornes.

Tutto è uguale; non ridere: lo so,
lo stridere degli anni fin dal primo,
lamentoso, sui cardini, il mattino
un limbo sulla stupida discesa –

⁸ I. Campeggiani, «Costa San Giorgio»: ipotesi di lettura, in «Italianistica», 1, 2009, pp. 119-140, e P. De Caro, *Invenzioni di ricordi. Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*, Foggia, Edizioni Centro Grafico Francescano, 2007, pp. 189-193. Su Solari cfr. F. Contorbina, *Una Donna Velata tra Lucia e Irma*, in *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, a cura di F. Contorbina, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006, pp. 101-128.

e in fondo il torchio del nemico muto
che preme... (*T*, pp. 173-174, vv. 21-31)

Non soltanto la costruzione a iperbato «più non distacca [...] Maritornes» e il ricorso alla virgola sembrano ritardare l'attribuzione di un destinatario alla frase pronunciata dall' "Io". Poiché la strofa seguente si apre con un comando («Tutto è uguale; non ridere: lo so» v. 24), il lettore è portato a considerare «Maritornes» come un vocativo. La serva di Quichotte – figura di pietà, ma anche *senhal* di Maria Rosa Solari – è fatta così coincidere con il "Tu" che cammina insieme all' "Io" lungo la rampa fiorentina e che Montale stesso riconduce a Clizia. Quella che pare una contravvenzione al principio di identità è una prova del funzionamento dell'apostrofe e, per estensione, della comunicazione poetica. Affinché il messaggio di speranza di cui le interlocutrici montaliane sono custodi sia trasmesso, il loro statuto referenziale deve rimanere incerto. Soltanto collocandole in posizione di apostrofe Montale può garantire a questo messaggio l'autonomia rispetto ai rapporti logici che presiedono alla organizzazione discorsiva dell'esperienza. E infatti, nell'attacco della quinta strofa, nel momento più tragico di tutta *Costa San Giorgio*, il "Tu" si mette a ridere. Questo gesto, se non inopportuno quantomeno irriflesso, dovrebbe restare al di fuori della poesia. Nel tentativo di zittire la sua interlocutrice con un rimprovero, l'"Io" finisce tuttavia per far entrare la risata nel testo, che si trova così sbalzato nel presente dell'enunciazione lirica e momentaneamente sottratto al corso lineare del tempo («lo stridere degli anni fin dal primo, / [...] il mattino / un limbo sulla stupida discesa / e in fondo il torchio del nemico muto / che preme...»).

Lontane, mute o inesistenti, le figure femminili invocate da Montale svolgono un ruolo di cui il poeta è tradizionalmente investito, ma che egli non è più in grado di assicurare al lettore: quello di garante di una verità, fosse anche una verità «puntuale, non una verità generale» (*Ams*, p. 1479). Laddove l'"Io" delle *Occasioni* constata che «nulla vale» (*T*, p. 173, v. 21) o che «è tardi, sempre più tardi» (*T*, p. 132, v. 61), i "Tu" continuano a trasmettere una forma conoscenza. Ma invece di esprimersi a mezzo di *topoi* e strategie retoriche ben rodute, il loro sapere emerge dagli spazi lasciati vacanti dall' "Io" e dall'autorità conferitagli dall'istituzione lirica. Solo un discorso che sia costitutivamente mancante – di una funzione, di un destinatario stabile e, almeno da metà Ottocento, anche di un soggetto percepito come autentico – può eludere i rapporti di necessità di cui Montale avverte il peso sin da *Ossi di seppia*. In equilibrio tra sentenza gnomica

e adynaton, la sua lirica alterna l'affermazione di una verità universale (negativa) e la sua confutazione tramite una verità individuale (positiva), ma presentata come a tal punto inverosimile o imprevedibile che la sua realizzazione prende l'aspetto di un miracolo.⁹

In *Costa San Giorgio*, lo slittamento della poesia al di fuori del discorso ordinario avviene in corrispondenza della risata del "Tu". In *Palio*, è un gesto altrettanto silenzioso e in apparenza insignificante a indicare il passaggio da quella che potremmo chiamare la "logica della logica" alla "logica della lirica". La protagonista femminile di *Palio* ha i tratti distintivi che saranno quelli di Clizia. Tra questi, il dono dell'aeromanzia, che le permette di cogliere nella tempesta incombente sulla Piazza del Campo un presagio di morte. La mossa non è ancora stata data che una disfatta ben più grave sembra già inevitabile. Nell'agitazione generale, soltanto l'apparizione di un segno inatteso tra le dita del "Tu" («il sigillo imperioso / ch'io credevo smarrito / e la luce di prima si diffonde / sulle teste e le sbianca dei suoi gigli», *T*, p. 188, vv. 29-34) può far rinascere la speranza nell' "Io". Gli eventi atmosferici che Clizia ha fino ad ora interpretato come nefasti si trasformano così in un augurio che è necessario cogliere al più presto. Nel frattempo la corsa è cominciata: i cavalli si lanciano sul tufo della Piazza e l'"Io" incoraggia il "Tu" ad abbandonarsi all'entusiasmo collettivo.

È un volo! E tu dimentica!
Dimentica la morte
toto coelo raggiunta e l'ergotante
balbuzie dei dannati! C'era il giorno
dei viventi, lo vedi, e pare immobile
nell'acqua del rubino che si popola
di immagini. Il presente s'allontana
ed il traguardo è là [...]
oltre lo sguardo
dell'uomo – e tu lo fissi. Così alzati (*T*, pp. 188-189, vv. 53-63)

Per un secondo appena la sorte che attende Clizia e il poeta è stata allontanata. Con lei, anche la morte sembra scomparire: questo istante dilatato all'infinito è il regno dei vivi, il giorno al tempo stesso già arrivato e mai giunto in cui si celebra la vittoria del bene

⁹ «Il miracolo era per me evidente come la necessità. Immanenza e trascendenza non sono separabili, e farsi uno stato d'animo della perenne mediazione dei due termini, come propone il moderno storicismo, non risolve il problema o lo risolve con un ottimismo da parata. Occorre vivere la propria contraddizione senza scappatoie, ma senza neppure trovarci troppo gusto. Senza farne merce da salotto» (*Ams*, p. 1479).

(«il rubino che si popola / di immagini», figura della poesia) sul male («l'ergotante balbuzie», figura della Storia). L'impiego dell'imperfetto permette di collocare questo momento sia in un passato reale e dunque ripetibile c'era il giorno [...] lo vedi»), sia in un passato irreal e dunque impossibile a ripetersi (il «“C'era una volta”» evocato nella strofa precedente). Ma è di nuovo al “Tu” che spetta il compito di agire: nessun altro è capace di andare «oltre lo sguardo / dell'uomo» (vv. 62-63), trovare la salvezza e fissarla irrevocabilmente ai propri occhi, nei quali altri potranno coglierla. Ecco perché l'“Io” intima al “Tu” di sbrigarsi: «così alzati» (*ibidem*), le urla mentre il pubblico si alza sugli spalti per seguire l'ultimo slancio del fantino vincitore. Anche se né Clizia né la poesia possono nulla contro il destino, entrambe devono restare in piedi «finché spunti la trottola il suo perno / ma il solco resti inciso» (vv. 64-65). Tre giri e la corsa sarà del resto finita: il testo si chiude su un secco «Poi, niente» (*ibidem*), ad indicare che la verità della poesia non può essere tesaurizzata, ma ha in se stessa il proprio fine.

V. Quelle che si voltano

Il fatto che Montale ricorra all'apostrofe per separare la poesia dalla sfera dell'ordinario e dalla logica che lo governa non deve essere inteso come un omaggio incondizionato all'istituzione lirica. Premessa necessaria alla trasmissione della conoscenza poetica, l'impossibilità di identificare i “Tu” delle *Occasioni* con dei referenti univoci suggerisce che la tradizione e il poeta che vi si iscrive non sono più in grado di esprimersi con autorevolezza sulla realtà. L'apostrofe è uno degli ultimi luoghi-*topoi* nei quali riporre l'istanza comunicativa e conoscitiva di cui la metrica, le figure, il lessico e tutti gli altri elementi che permettono di distinguere la poesia dagli altri discorsi erano un tempo garanti. Al riparo dietro il carattere apparentemente istituzionale dell'apostrofe, le interlocutrici montaliane riescono a rovesciarne la funzione e ad assumere così il ruolo dal quale l'“Io” è stato destituito. Questo trasferimento dei poteri, avviato nell'ultima sezione della *Occasioni*, diviene quasi la norma nella *Bufera*. Nella raccolta del 1956 non assistiamo soltanto alla sovrapposizione di “Tu” diversi e contraddittori da un punto di vista logico – basti pensare all'*Anguilla*, un testo dedicato a un animale che crediamo figura di Clizia, ma che si conclude con un'apostrofe a Clizia stessa, di cui l'anguilla è detta «sorella» (*T*, p. 262, vv. 30) –; è il loro rapporto con l'“Io” ad essere cambiato.

In *Se t'hanno assomigliato...*, poesia monofrastica composta da

un periodo ipotetico lungo trenta endecasillabi, il dialogo tra l'“Io” e il “Tu” è collocato in un regime di incertezza, reso ancor più evidente dalla presenza di verbi, avverbi e congiunzioni dubitative («se»; «sarà»; «forse»; «e perché non», *T*, p. 267). Se il ricorso di Montale al modo ottativo risale a *Ossi di seppia*, il valore attribuitogli dall'autore non è più lo stesso. In un testo come *Forse un mattino andando...*, l'“Io” vedeva «compirsi il miracolo» (*T*, p. 42, v. 2), ma decideva di non dividerlo, unendosi così alla schiera di «quelli che non si voltano» (v. 8). Al contrario, il “Tu” di *Se t'hanno assomigliato...* si volta prima di sparire:

se non seppero
crederti più che donnola o che donna,
con chi dividerò la mia scoperta,
dove seppellerò l'oro che porto,
dove la brace che in me stride se,
lasciandomi, ti volgi dalle scale? (*T*, p. 267, vv. 25-30)

Nel verso finale della poesia, il “Tu” compie un'azione che è tradizionalmente svolta dall' “Io”: nell'apostrofe, colui che si volta – etimologicamente e concretamente – è il locutore, non il destinatario. Come accadeva già in *Costa San Giorgio e Palio*, è un gesto in apparenza insignificante che fa slittare la poesia dal piano dell'irrealtà a quello della possibilità, da un «se» con valore ipotetico a un «se» con valore temporale.¹⁰ Se l'“Io” di *Forse un mattino andando...* aveva accesso a una verità puramente mentale e perciò incomunicabile, la conoscenza di cui è garante il “Tu” in *Se t'hanno assomigliato...* può essere trasmessa. Apostrofe di se stessa, Volpe riesce in un duplice compito: rovesciare lo stereotipo di genere – letterario e sessuale – che riduce le figure femminili al rango di musa muta o distante e che Montale ha più o meno volontariamente reiterato; mettere in questione la validità dei criteri che permettono di separare discorso lirico e discorso ordinario, “logica della logica” e “logica della poesia”.

VI. Un'alternativa al *senhal*?

Una delle piste più seguite dai critici che avvicinano Montale alle poetiche di Eliot o di Valéry consiste nel riconoscere all'autore il rifiuto del lirismo confessionale in favore di un lirismo impersonale,

¹⁰ Questa è anche l'interpretazione di Scaffai e Campeggiani: dei due ultimi “se” della poesia «il secondo [...] potrebbe essere sostituito con “quando” e ha perciò un valore temporale-iterativo» (N. Scaffai, I. Campeggiani, commento a *La Bufera e altro*, Milano, Mondadori, 2019, p. 345).

nel quale l'“Io” è concepito come *persona* o maschera dell'autore. Simili interpretazioni, per quanto legittime, costringono ad assimilare la poesia alla narrativa e ad aspettarsi che l'opera in versi risponda alle stesse attese nutrite nei confronti di un romanzo: non da ultima, la verosimiglianza del discorso. «Far valere il modello mimetico per la poesia», ricorda Culler nel saggio *Apostrophe*, «significa ridurre l'“Io” lirico a un personaggio, tralasciando così tutti quegli elementi propri della lirica (la rima, il metro, le figure) estranei al linguaggio ordinario».¹¹ Nella storia del genere lirico, l'apostrofe è probabilmente la figura che ha maggiormente contribuito a mantenere questa estraneità. Responsabile della separazione gerarchica tra attività del locutore (l'“Io”, il poeta) e passività del destinatario (il “Tu”, la donna), ha conservato il proprio carattere istituzionale anche in seguito alla crisi dell'istituzione lirica, quando altri valori formali come il verso, la rima o il monolinguisimo hanno cominciato a svuotarsi di senso.

Una riflessione più approfondita sulle differenti funzioni che il Montale di *Ossi, Occasioni* e *Bufera* attribuisce all'apostrofe potrebbe aiutare a uscire dall'impasse cui si va incontro ragionando sui “Tu” delle sue raccolte in termini unicamente biografici. O, quantomeno, potrebbe rappresentare un'alternativa alla loro interpretazione in chiave “senhaletica”. Suggesta dall'autore stesso, questa lettura permette a Montale di iscriversi in una tradizione, quella provenzale, tanto illustre quanto estranea alle poetiche romantiche; ma impedisce di sottolineare il ruolo attivo svolto da Clizia e dalle sue sorelle nei testi. Anziché limitarsi ad ascoltare il lamento che l'“Io” volge loro da un luogo lontano nel tempo o nello spazio, questi “Tu” si voltano, riuscendo così rivendicare e a mettere in dubbio al tempo stesso l'autonomia della poesia. Riuscendo insomma, per riprendere le parole di Montale a Guarnieri, a «venire da tutte le parti della [su]a vita» e ad essere però anche «inventate» (*Ams*, p. 1520).

¹¹ J. Culler, *Apostrophe* cit., p. 241.