

Eugenio Montale, *I Limoni*

84.18
6.15. Montale: «I limoni»

L'edizione critica di *L'opera in versi* di Eugenio Montale (a c. di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980) presenta prima il corpus dei testi nella loro veste definitiva e poi tutti insieme gli apparati con le varianti testimoniate da manoscritti e pubblicazioni precedenti in libro e in rivista. Tale separazione non è comoda per il lettore, a meno che non si abbia la fortuna di possedere uno dei non molti esemplari in due tomi, col che diventa possibile affiancare sulla scrivania ciascun testo e il relativo apparato.

Parecchi autografi di Montale, tuttora proprietà di privati cui ne fece omaggio il poeta, furono liberalmente messi a disposizione dei curatori dell'edizione critica; ai quali era tuttavia ben chiaro che, come poi è successo, sarebbero emersi altri manoscritti di testi editi o inediti, senza tuttavia, quanto ai primi, indurre, per adesso, sostanziali novità. Il rischio di non arrivare a un completo censimento è, per scrittori del nostro tempo, altissimo, e riguarda non solo gli autografi, ma anche le pubblicazioni in piccole riviste diventate spesso introvabili¹²⁸.

Singolare caratteristica di questa edizione è nel fatto d'essere stata allestita mentre Montale era ancora in vita e disposto a sottoporsi – testimoniano gli editori – con indulgenza, pazienza e prontezza alle loro «necessità inquisitorie». Di tutto ciò è traccia nell'apparato critico sia là dove certe soluzioni nascono da suggerimenti del poeta, sia là dove è traccia d'un rapporto non sempre pacifico con testi ormai canonici, come *Corno inglese*. A p. 865 si legge infatti la seguente citazione da una lettera del 13 novembre 1978 alla Bettarini: «[...] Allego una possibile variante per "Corno inglese". A me quel "ricorda un forte scuotere di lame" messo tra virgolette [i. lineette] pareva insopportabile:

Il vento che stasera ha suonato
con un suo forte scuotere di lame
gli strumenti degli alberi e ha sconvolto
uno sfondo di rame»¹²⁹.

Un buon numero di autografi montaliani è custodito presso il Fondo Manoscritti di autori contemporanei dell'Università di Pavia¹³⁰; qui si trova anche il manoscritto con varianti dei *Limoni* datato «nov. 922» e dedicato in alto a destra «a Paola Nicoli, con un augurio fraterno 8-V-24 e. m.».

Di questo manoscritto (= Ms¹) esistono altrove tre copie in pulito di poco posteriori (Ms², Ms³, Ms⁴). Il componimento è inoltre stampato in tutte le edi-

¹²⁸ Lo mostra, per Ungaretti, C. Ossola, *Sul «prestigio storico» dei testimoni testuali*, in «Lettere Italiane», XLIV (1992), pp. 525-51.

¹²⁹ Si ricordi il testo definitivo dei vv. 1-4: Il vento che stasera suona attento / – ricorda un forte scuotere di lame – / gli strumenti dei fitti alberi e spazza / l'orizzonte di rame. Sulla «possibile variante» cfr. G. Lavezzi, *Per una lettura delle varianti montaliane dagli «Ossi» alla «Bufera»*, in «Otto/Novecento», V/2 (1981), pp. 33-58, a pp. 34-5 e nota 14.

¹³⁰ Si veda il catalogo *Autografi di Montale. Fondo dell'Università di Pavia*, a c. di M. Corti e M.A. Grignani, Torino, Einaudi, 1976.

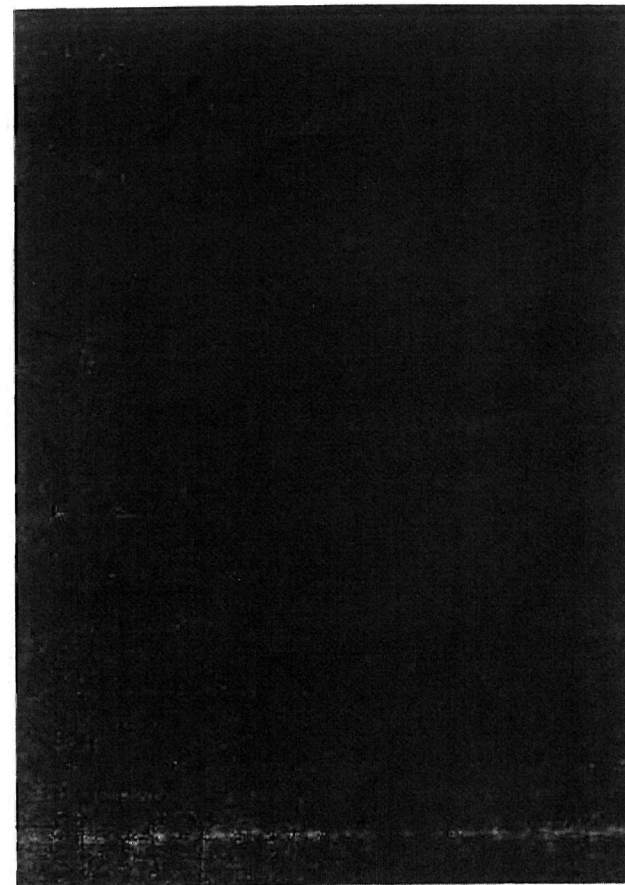


FIG. 11. Montale, *I limoni* (cm 25 × 17).

zioni degli *Ossi di seppia*: Torino, Gobetti, 1925 (= Gob); Torino, Ribet, 1928 (= Rib); Lanciano, Carabba, 1931 (= Car); Torino, Einaudi, 1942 (= Ein¹). Come campione dell'edizione Bettarini-Contini prendiamo dunque i versi 1-36 presenti nel facsimile (fig. 11), riproducendo insieme testo definitivo e apparato variantistico:

Ascoltami, i poeti laureati
si muovono soltanto fra le piante
dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
fossi dove in pozzanghere

85

a Pisa Nicchi, con un
 originale fascicolo
 e. 1928. 8-V-24

Ascolta, limpus
 il prete, l'arconte, si muovono soltanto
 dai nomi, dai nomi poco usati;
 e ligustri, i testi, io gli ricordo...
 Po, per me, amo le strade che parlano nei
 libri dove in proppazione
 magro uccide, ugnantano e magro
 qualche spranca anguilla
 Le Vierge che sognano a capolinea,
 discredono tra i cinghi (~~del~~) delle canna
 e notano negli orti, tra gli allori dei limoni.

15 →
 18 →
 Meppoi se le pagane degli uccelli
 si spargono impudicamente dell'agnone;
 pini danno se ascolta, se parlano
 dei nomi, amici nell'anni che per non si muove,
 che non se staccano da terra
 e prete in pelle una d'arceppa spuntata,
 qui delle disarctite, passioni
 per rinverto face la guerra;
 qui, forse anche a vari person, la nostra parte di nichel...
 24 e l'offere dei limoni.

3
 Vedi, in questi tempi, offre in...
 scopre a volte il segreto della Natura,
 il punto morto del mondo, il nido che non tiene,
 il filo la distruzione che finalmente ci mette
 nel tempo di una notte.
 Lo sguardo fugga d'incanto
 la mente indaga accorta dimore
 nel profumo dei d'arceppa
 quando il giorno fin d'arceppa
 semi è idemp in un re vede
 un'ora ombra umana che si ripartano
 qualche disarctite. Divinità

Fig. 11. Montale, I limoni (cm. 25 x 17).

1925 (= Gob); Torino, Ribet, 1928 (= Rib); Lanciano, Carabba,
 1931 (= Car); Torino, Einaudi, 1942 (= Ein¹). Come campione
 dell'edizione Betarini-Contini prendiamo dunque i versi 1-36 pre-
 senti nel facsimile (fig. 11), riproducendo insieme testo definitivo e
 apparato variantistico:

Ascoltami, i poeti laureati
 si muovono soltanto fra le piante
 dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
 Io, per me, amo le strade che riescono agli etnosi

mezzo seccate agguantano i ragazzi
qualche sparuta anguilla:
le viuze che seguono i ciglioni,
discendono tra i ciuffi delle canne
10 e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.

Meglio se le gazzarre degli uccelli
si spengono inghiottite dall'azzurro:
più chiaro si ascolta il susurro
dei rami amici nell'aria che quasi non si muove,
15 e i sensi di quest'odore
che non sa staccarsi da terra
e piove in petto una dolcezza inquieta.
Qui delle divertite passioni
per miracolo tace la guerra,
20 qui tocca anche a noi poveri la nostra parte di ricchezza
ed è l'odore dei limoni.

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
25 talora ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
il filo da disbrigliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità.
30 Lo sguardo fruga d'intorno,
la mente indaga, accorda, disunisce
nel profumo che dilaga
quando il giorno più languisce.
Sono i silenzi in cui si vede
35 in ogni ombra umana che si allontana
qualche disturbata Divinità.

Str. 1

1-3. Ascoltami, i poeti laureati | si muovono soltanto fra le piante | dai nomi poco usati: bossi
ligustri o acanti.] Ascolta, | i poeti laureati si muovono soltanto | tra (gli alberi) *le piante* dai
nomi poco usati: | i ligustri, i bossi, o gli acanti ... Ms¹ Ascolta, | i poeti laureati si muovono
soltanto | fra le piante dai nomi poco usati: | i ligustri, i bossi [bossi, Ms³ Ms⁴] o gli acanti ...
Ms²⁻⁴ usati:] usati; Rib Car Ein¹ [probabile svista tipografica]

4-5. le strade che riescono agli erbosi | fossi] le strade che portano nei fossi | erbosi Ms¹⁻⁴

9. delle canne] *(dei canneti) [prima di essere cassata con un frego a matita la lezione è espunta
mediante parentesi tonde] ^b= testo Ms¹

Str. 2

15. e i sensi di] * e (p++++ con) ^b= testo Ms¹ sensi] sénsi Ms²⁻⁴ [fino a Rib]

18. Qui] Qua corretto in Qui Ms¹

19. guerra,] guerra; Ms¹⁻⁴

20. la nostra parte di ricchezza] la nostra parte di ricchezza (<,> (Sbarbaro)), [dopo l'espunzione
della virgola mediante parentesi tonde, è aggiunta in un secondo momento la glossa (Sbarbaro), poi
cassata a lapis, che probabilmente sta come rinvio a un tema dei Trucioli, per cui → G. Lavezzi, In
ricordo di Cesare Angelini, Milano 1979, p. 477. Dopo l'espunzione di Sbarbaro - il C. puntato
dei precedenti editori non esiste - è ripristinata la virgola] Ms¹ la nostra parte di ricchezza, Ms²
Ms³ Ms⁴ Gob Rib

Str. 3 [in Ms¹ è scritta due volte: la prima stesura cassata mediante tratti verticali, sul recto di séguito
alla str. 2, è qui contrassegnata dalla sigla Ms]

22-26 Vedi, in questi silenzi in cui le cose | s'abbandonano e sembrano vicine | a tradire il loro
ultimo segreto, | talora ci si aspetta | di scoprire uno sbaglio di Natura,] *Vedi, è in questi silenzi
che si crede | scoprire a volte il segreto della Natura, ^bVedi, in questi silenzi ci si aspetta | scoprire
a volte il segreto della Natura, Ms

30. d'intorno,] dintorno Ms dintorno, Ms¹⁻⁴

La citazione, terminata da parentesi quadra, della lezione definitiva è opportuna
dato che, come si è detto, l'apparato dell'edizione Bettarini-Contini si trova
tutto in fondo al volume; se fosse stato collocato nella metà inferiore di ciascuna
pagina sarebbe bastato il rinvio numerico ai versi del testo stampato nella metà
superiore. Seguono le varianti accompagnate dalla sigla dei testimoni che ne sono
portatori; piccole lettere alfabetiche in esponente servono a distinguere varianti
successive relative a una medesima lezione. All'interno d'uno stesso segmento
si succedono tra parentesi aguzze la lezione cancellata e tra asterischi quella che
la sostituisce: «ciò equivale, per alleggerire l'apparato, alla successione di una
lezione *b* ad una lezione *a*». Con + tra parentesi aguzze si indica una lezione
illeggibile a séguito di cassatura. Gli editori fanno anche un certo uso di spie-
gazioni verbali (in corsivo), usano una freccia → col valore di «cfr.», «vedi», e
scrivono = testo in caso di «identità dell'ultima lezione scritta dall'autore con
la lezione definitiva».

Sempre Montale consente un interessante confronto tra due diversi tipi di
edizione: Rosanna Bettarini, in un articolo su rivista specialistica, ha fornito
la trascrizione diplomatica di un tormentato autografo, ma poi, nell'edizione
dell'*Opera in versi* ha optato per una normale trascrizione integrata da note
descrittive dello stato dell'originale, soluzione evidentemente adatta al pubblico
del libro, certo più ampio di quello dell'articolo. Da quest'ultimo sono qui sotto
riprodotti i vv. 1-11. del testo montaliano (che sarà *Due nel crepuscolo della
Bufera*), come esempio di applicazione di criteri diplomatici all'edizione di una
scrittura modernissima¹³¹:

sul belvedere

Fluisce fra te e me /sulla veranda/
un chiarore (d'acquario), /in queste sere
< > e luminose/, che deforma
col profilo dei colli anche il tuo viso.

subacqueo

¹³¹ R. Bettarini, *Appunti sul «Taccuino» del 1926 di Eugenio Montale*, in «Studi di filologia
italiana», XXXVI (1978), pp. 497-99. Nel successivo volume dedicato a Eugenio Montale,
L'opera in versi cit., p. 951 è recuperato, al v. 3, *stremate* iniziale sotto cancellatura.

- 5 Sta in un mezzo sfuggevole, reciso
 di te ogni (tuo gesto) tuo: taglia senz'orma
 od ombra questa zona che ricolma
 ? ?
 ogni solco e (disfa prensile) il passo:
- 10 con me tu qui dentro quest'aria (immobile)
 (che domanda) a sigillare
 (l'esistenza) del sasso.

Le parentesi aguzze racchiudono parole cancellate a penna, o spazio bianco, se non è stato possibile leggere sotto la cancellatura; le sbarrette oblique racchiudono parole cancellate a lapis; in neretto sono stampate le sostituzioni a lapis fatte o in margine o nell'interlinea; corrispondono perfettamente all'originale i punti interrogativi e i puntini sopra e sotto alcune parole, ma resta necessario affidare ad apposite note qualche altra informazione, per esempio su una linea di raccordo al v. 2 tra *d'acquario* e *subacqueo* e al v. 3 tra *deforma* ed una lezione marginale illeggibile.

7. NUOVE PROSPETTIVE

Un testo scritto si presenta come una sequenza di parole, frasi, paragrafi, capitoli la cui concatenazione si realizza a vari livelli che vanno da quello grammaticale, a quello semantico, narrativo ecc. Il lettore procede linearmente lungo lo spazio della pagina e riconoscendo i nessi tra le parti arriva a capire l'insieme. Ma per stabilire il significato di una singola parola (o di segmenti maggiori) talvolta non basta conoscere ciò che viene subito prima e ciò che viene subito dopo (il contesto di quella parola), ma occorre anche vedere come è stata usata in altri punti del testo. I tradizionali supporti della scrittura (carta, pergamena, pietra, metallo ecc.) impongono una lettura lineare (orizzontale), cui bisogna sottrarsi nel caso che si vogliano prendere in esame le occorrenze della stessa parola in diverse parti del testo, passando cioè ad una lettura per così dire verticale, basata su rapporti non immediati (in presenza), ma a distanza (in assenza). È antica l'esigenza di andar oltre la lettura orizzontale, di sottrarsi al condizionamento della pagina scritta, escogitando strumenti che consentano di percorrere il testo in altro modo, per avere nuove e importanti informazioni. A tale esigenza ha corrisposto l'elaborazione delle concordanze, isolando i passi dove una certa parola ricorre ed elencandoli di seguito altro non si fa che procedere a una lettura verticale, ci si libera della costrizione della linearità, si crea un nuovo testo fatto coi materiali di quello originario, ma distribuiti in altro modo. Non è strano che i primi passi nell'elaborazione delle concordanze si siano compiuti già secoli fa, in funzione della Bibbia, cioè là dove l'interpretazione d'un singolo passo poteva avere enormi ripercussioni e quindi richiedeva che il significato delle parole

fosse valutato non solo sulla base del particolare contesto immediato, ma anche tenendo conto di tutte le altre ricorrenze.

Fuori del terreno così impegnativo del Vecchio e del Nuovo Testamento l'esigenza di mettere a confronto parti non contigue dello stesso testo, cioè di cercare corrispondenze a distanza, è stata avvertita per molteplici ragioni e, nel campo della letteratura, basterà pensare alla ricerca di costanti stilistiche, di costanti tematiche ecc. Inoltre negli ultimi decenni il senso e le potenzialità della lettura non lineare sono stati meglio inquadrati ed approfonditi perché sono diventate cultura comune nozioni linguistiche come quelle saussuriane di «paradigma» e di «sintagma». Il merito di questa divulgazione spetta soprattutto a Roman Jakobson il quale in un saggio del 1956 ha indicato nella selezione (paradigma) e nella combinazione (sintagma) i meccanismi che presiedono non solo al funzionamento della lingua (e, danneggiati, producono corrispondenti tipi di afasia), ma anche dell'attività artistica, dalla poesia al cinema. «Il destinatario avverte che il periodo (che costituisce il messaggio) è una c o m b i n a z i o n e di parti costitutive (frasi, parole, fonemi ecc.) s e l e z i o n a t e in quel deposito di tutte le possibili parti costitutive che è il codice. I componenti di un contesto si situano in un rapporto di c o n t i g u i t à, mentre in un gruppo di sostituzione i segni sono legati fra di loro da diversi gradi di s i m i l a r i t à che oscillano dall'equivalenza dei sinonimi al nucleo comune degli antonimi»¹³². Queste nozioni, adattate al caso dei testi scritti, vengono a sottolineare che la lettura lineare si fonda sui rapporti sintagmatici, quella non lineare sui rapporti paradigmatici, i quali possono dunque riguardare un segmento identico in contesti diversi (concordanza), oppure segmenti diversi in contesti identici (lista di varianti). La messa a punto teorica ha varcato i confini degli studi linguistici in senso stretto più o meno quando lo sviluppo tecnologico, offrendo alla scrittura un nuovo supporto, quello magnetico, ha consentito di fare passi avanti nell'allestimento di strumenti capaci di superare i limiti della lettura lineare. All'inizio il computer ha reso più rapida l'elaborazione delle concordanze e ha dato ad esse un'eshaustività difficile da raggiungere col lavoro manuale: il testo veniva immesso nella memoria del computer per procedere alla sua lettura meccanica e quindi all'elaborazione delle concordanze elettroniche. È rimasto tuttavia abbastanza a lungo il vincolo della sequenzialità: sul nastro magnetico (e quindi sugli ingombranti tabulati) testo, concordanze, liste di frequenza, indici inversi e quanto altro si elaborava erano disposti in fila come i vagoni di un treno. Il salto qualitativo si è avuto quando concordanze, liste di frequenza ecc. non occupano più uno spazio di memoria contiguo a quello del testo, ma sono estraibili direttamente e immediatamente dal testo stesso, mediante un apposito sistema di interrogazione. Infatti nel giro di pochi anni sono stati elaborati programmi che consentono di richiamare sullo schermo segmenti distanti tra loro, di produrre accorpamenti effimeri a seconda delle curiosità e delle esigenze del lettore finalmente libero di spaziare nel vasto campo della lettura paradigmatica.

¹³² R. Jakobson, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 22-45, a p. 27.

(88)

Dell'edizione L'opera in versi di Eugenio Montale,
a.e. di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980

NOTA DEI CURATORI

Se non andiamo errati, è questa la prima volta che si pubblica un'edizione critica entro certi limiti esauriente di tutta l'opera poetica di un autore contemporaneo. Coscienti del privilegio che ci è toccato, abbiamo un punto di partenza obbligatorio: ringraziare l'amico autore dell'indulgenza, della pazienza, della prontezza con cui si è sottoposto alle nostre necessità inquisitorie. Ma non vorremmo nutrire in nessuno l'illusione che, con un autore sempre presente a ogni richiesta davanti a un medesimo tavolino o, come dicono i francesi, all'altro capo del filo telefonico, le cose vadano, in filologia testuale, diversamente, e soprattutto più facilmente, che nel caso fin qui normale, di forzosa assenza del produttore. L'operazione ha un'oggettività per la quale la parola del cosiddetto interessato ha un significato, quantunque ovviamente preziosissimo, informativo piuttosto che ultimativo. Anche di questo mestiere esiste una deontologia, che si traduce in discrezione, qualità che siamo stati lieti di vedere apprezzata, se possiamo dirlo, dall'autore. Egli non ci ha adoperati come suo braccio secolare; e, regolarmente interpellato, come si doveva, prima di ogni decisione, ci ha, molto meglio che detto, lasciato intuire o divinare che cosa era suo netto desiderio e in che cosa si rimetteva al nostro parere: il limite fra punto fermo e carta bianca è infatti variabile da persona a persona, così com'è individualmente variabile la «percentuale» di vizio o di virtù (nessuno è vizioso o virtuoso simpliciter, ma secundum quid). Del resto è ormai ben acquisito alla bibliografia sull'argomento che, interrogato da impazienti esegeti circa il significato letterale di tale o tal passo della sua opera, Montale, sempre compiacente, volta a volta è stato illuminante, quasi rispondesse a un'intervista non reale ma «immaginaria», come quelle in cui ha preso l'iniziativa di venire spontaneamente incontro alla perplessità dei lettori, ed elusivo o addirittura silenzioso. In qualche caso avrà anche voluto proteggere la sua parte di oscurità (ed è lasciato all'istinto dell'interrogante tracciare i confini di questa zona); ma non si può del tutto escludere un suo stato di procurato oblio o perfino, ormai,

di sincera ignoranza. La memoria di un poeta non è fatta certo a misura di un grammatico.

89

Nostro compito professionale era garantire un totale ripensamento della lettera e della presentazione, che in fatto ha dato qualche novità (per le parti già edite) nella prima e più nell'altra. Qui cade il nostro secondo ringraziamento: ai tecnici della tipografia; a proposito dei quali va dissipata l'altra, non meno fallace, illusione che siano puri e semplici esecutori dei voleri di quelli che con linguaggio semifinanziario potremmo dire i sostituti di autore: tanto poco nella realtà, a un dipresso, quanto questi sarebbero i meri realizzatori dei voleri dello scrittore. Senza forzare l'analogia, asseriamo però che i curatori assumono in sé, e integralmente, una duplice e opposta responsabilità vicaria: dalla parte della produzione (da che è stato dimesso il titolo un po' troppo demiurgico di creatore) e dalla parte della stampa. La libertà dello stampatore è vuota e incondizionata solo quando gli è lasciata briglia sciolta: Bodoni, per citare un nome che non può raccogliere nessuna odiosità, attuò alcuni suoi capolavori minori o minimi dove manifestamente era sprovvisto di istruzioni; anche il grande tipografo rifugge dal vuoto. Non si vorrà già negare che nell'uso moderno alcuni editori e autori soggiacciono agli arbitri, ai capricci e alle tirannesse estetiche dei loro uffici tecnici o tecnocratici. Solo si può tranquillamente giudicare che allora né operatori né (che più importa) committenti sanno il loro mestiere. La tipografia è sicuramente funzionale, ma funzionale di qualche cosa che il committente deve formulare con la massima esattezza, fornendo all'operatore il limite che gli è necessario per la sua propria invenzione. La filologia, perché di questa si tratta, è sopravvenuta a turbare gl'idoli tribali dei praticanti della stampa come arte decorativa, non già del grande artigiano, che si è trovato benissimo davanti alla stimolazione di situazioni inedite. Non risulta che «in Roma, nella stamperia del Grignani», nel 1642, il grande Federico Ubaldini abbia incontrato memorabili difficoltà psicologiche a realizzare la prima stampa aberrantemente filologica, quella dei frammenti autografi del canzoniere petrarchesco; né, per venire a tempi sempre più vicini, che il Folli, il Moroncini, lo stesso difficilissimo Debenedetti abbiano trovato insormontabili difficoltà per le loro variamente eleganti, ma tutte onoratissime, imprese manzoniana, leopardiana, ariostesca. Sembra giusto che Montale, inserito più tempestivamente in questa illustre serie nazionale, sia pure con minori difficoltà di

resa, abbia incontrato anche lui collaborazione e non ostacoli. In sostanza la distinzione dei corpi tipografici, l'adozione di intervalli verticali e orizzontali e di indentature, la presenza o assenza di puntini terminali e di asterischi costituiscono un sistema coerente ed economico, radicalmente oppositivo, senza equivoci né ridondanze, del tutto assimilabile, anche se non sappiamo già previsto, ai tanti descritti dalla semiologia.

La prima richiesta da soddisfare è che in ogni momento il lettore sappia dove si trovi, in che punto del cosmo montaliano. A questo provvedono i titoli correnti, che lo orientano sulla raccolta e la prima diramazione di suddivisioni. Ciò era tanto più necessario in quanto per la prima volta gli è offerto tutto il Libro poetico di Montale, formato per addizione dei libri precedenti, nati anch'essi a loro volta per somma. Particolarmente delicata la struttura di Ossi di seppia, modificata di edizione in edizione da aggiunte, sottrazioni, ripristini, in cui doveva perciò essere trasparente la gerarchia delle ripartizioni; e alla trasparenza dava ulteriore incentivo la circostanza che il titolo generale derivava dalla dilatazione, e per così dire estrapolazione, di un minor raggruppamento di poesie tutte, per loro conto, anepigrafe. Qualche analogia, velata dalla circostanza che gli Ossi costituiscono la testa di serie, offrono le raccolte successive: Le Occasioni ebbero il primo esperimento nella plaquette attorno alla Casa dei doganieri, La Bufera e altro nelle due edizioni successive di Finisterre, Satura nella doppia raccolta di Xenia, ma riutilizzando un titolo già devoluto a una rara, e in qualche modo bibliograficamente perentoria, stampa di poesie disperse. Questo particolare fa mettere il dito su una piaga, se piaga si può chiamare: la difficoltà che Montale ha trovato a riconoscere l'autonomia dei suoi libri (difficoltà che è finalmente superata dalla costituzione del suo Libro per antonomasia, entro il quale vanno peraltro accentuate le paratie, per ovviare alle tentazioni d'un'indistinzione colloidale). Dopo la prima edizione degli Ossi Montale trattò le prime novità del suo corpus come semplici allargamenti della sua allora unica raccolta: l'esempio più vistoso, perché spetta a un poemetto di quasi tutti endecasillabi sciolti, è naturalmente Arsenio. Ma si trova staccato e come smembrato dai suoi coevi e omogenei compagni di gruppo un componimento quale Vecchi versi, anzitutto nel libretto della Casa, primo germe decisionale della seconda raccolta, poi appunto nelle Occasioni; per le quali fu recuperata, e debitamente aggiornata mediante una seconda parte, un'al-

90

tra cosa antica come Dora Markus. La possibilità si protende fino al secondo Finisterre (da cui nella Bufera) per un recuperamento quale Due nel crepuscolo, mentre il «torso» (per dirlo alla tedesca), della stessa epoca, che si chiamerà dal suo primo incipit Il sole d'agosto trapela appena..., resistendo a una sua protratta riduzione al presente, sopravvivrà addirittura come mero autografo facsimilato nell'«Immagine» del 1947 e anche nell'odierna definitiva edizione. A proposito di questo particolare amletismo gli amici ricordano quanto si tormentasse Montale per il titolo del suo secondo libro e i consigli che chiedeva, ai quali era intonato dare risposte simulate o evasive, come mostrò di lì a poco la brillantissima invenzione goethiana. Allora Montale era risolutamente scettico sulla possibilità, per sé come per altri, del «terzo libro»: nonostante l'apparente smentita dei fatti (il titolo peraltro, dopo la strepitosa invenzione di Finisterre, si mantenne curiosamente elusivo), la pazienza d'ulteriore attesa doveva dargli piena ragione; e, con tutto l'iato che corre tra Bufera e Satura, il Libro (con l maiuscola) che ormai si delinea ha, dialettizzato come si conviene (se è lecito usare un begriff sopra il quale non ha lesinato di versare sarcasmi), una fisionomia chiaramente unitaria.

Il Libro in senso stretto si chiude, per espressa esigenza dell'autore, sul Quaderno di Traduzioni. Esso rappresenta la parte totalmente assimilata delle molte parole scritte da Montale per resa di, o ispirazione tratta da, testi altrui: di conseguenza, diversamente da quanto eseguito altre volte, manca ogni filigrana di originale straniero. Non solamente i testi poetici sono estratti senza residuo dalla ganga prosastica entro cui eventualmente nacquero (ciò vale particolarmente per la Ballata estratta dal Billy Budd di Melville, dove la parte in prosa non detiene minor dignità: si propone un caso particolare di quel rapporto nutritizio di prosa a poesia su cui bisognerà scattare un'istantanea più tardi), ma anche quel tanto di formalmente poetico, però di tono fondamentalmente discorsivo, che compare ad esempio in versioni da Corneille o di tratto in tratto da Shakespeare, è rigorosamente tenuto fuori. Il Quaderno è un'antologia selettiva, d'intenzione precisamente lirica.

Una sezione del Libro in senso stretto, quella che lo chiude se si prescinde dall'appendice di traduzioni, è una novità clamorosa, perché raccoglie le decine di poesie interamente inedite (tolta la sola in memoria di Enrico Pea) scritte dopo il Quaderno di quattro anni. Facendo un'eccezione ben significativa al-

l'uso dominante di tutta una vita, che era stato quello di spargere i suoi versi in direzione dei più vari, anche eccentrici, giornali e periodici, quasi a saggiarne subito la resistenza, Montale si trova ad aver messo insieme una nuova raccolta di poesie non inferiore alle sue precedenti, e pure illibata per i lettori della presente opera. Non diremo che si tratti di una raccolta involontaria, ma in rapida dilatazione sì, per obbedienza a un felicemente sorprendente stimolo di fecondità. Le è rimasto il titolo inapparisciente che ci è sembrato il più montaliano possibile (Altri versi è già l'intitolazione di una sezione minore di Ossi di seppia), ma la sua organizzazione, che riflette alcuni punti ben fissi dell'autore, era soggetta, dopo ciascun nuovo arrivo, a un aggiustamento in cui si rifletteva la nuova proporzione, continuamente ritoccata, di quel rapporto tra vincolo e libertà che si è segnalato più sopra. La sua divisione in due sezioni vuol rispecchiare la duplice organizzazione assunta dall'ultimissima poesia di Montale, per un verso stabilendo la prevedibile continuità col linguaggio e la tematica inaugurati da Satura nell'ostentata intenzione di «non-poesia» e comunque di non-lirica, ma per altro verso ripensando, sobriamente quanto elegiacamente, la propria vita senza più l'amarrezza inconsolabile di chi registra il «male di vivere» o, più tardi, la salvezza improbabile di un'istantanea o lungamente attesa epifania, bensì con la saggezza a suo modo retrospettiva di chi è vissuto col ritmo lento di cui parlano i Diari. Sono testi affabili offerti a lettori che hanno consuetudine di familiarità con la storia e la mitologia riflesse nella precedente opera di Montale, e su di essi si eserciterà lungamente quella critica che a noi qui la divisione del lavoro inibisce di praticare, se non per questi accenni generalissimi volti a informare dell'idea con cui abbiamo prestato la collaborazione a noi richiesta.

Compie la raccolta la stampa delle Poesie disperse, in larga parte inedite, e dunque anch'esse presumibile oggetto dell'interesse più immediato: la loro marginalità è espressamente segnata da una lieve scalatura tipografica, a indicare che l'autore le ha tenute fuori dal recinto delle raccolte stampate, da Ossi di seppia a Quaderno di quattro anni, e hanno quindi, senza necessaria diminuzione di valore, uno statuto di asteroidi vaganti attorno alla massa, variegata ma compatta, che oggi costituisce il Libro poetico di Montale in senso stretto. Divise in due settori, quello giovanile contemporaneo degli Ossi e quello più tardo, esse sono poste di necessità nell'ordine cronologico sicuro o pre-

GA

sunto. Sia ben chiaro, a ogni modo, che non esistono fuori di qui poesie approvate o ammesse dall'autore: certamente ci sono, anche a stampa (più o meno abusiva), e più autografe, e parecchie affidate alla sola memoria degli amici, altre poesie, di solito epigrammatiche: esse non appartengono al Montale poeta pubblico.

Ma prima di lasciare questa sommaria ricognizione dei costituenti del volume, bisogna insistere su un punto importante: la persistente presenza, nel cuore di quest'opera di poesia, delle due prose (o, visto che l'autore stesso autorizza l'espressione, petits poèmes en prose) che furono introdotte nel secondo Finisterre e di là passarono nella Bufera. Tale presenza è un punto fermissimo per l'autore, sicché ai curatori resta solo da interpretare questo nodo filologico. Le due prose, di argomento liturgico, *Dov'era il tennis...* e *Visita a Fadin*, erano uscite, anepigrafe, nel 1943 sulla rivista «Lettere d'Oggi», dov'erano in compagnia d'una terza, certamente di valore non inferiore ad alcuna di loro, quella che incomincia *Il lieve tintinnio del collarino...*, a cui retrospettivamente si stupirà che sia stata fatta una sorte diversa. Ma proprio la diversità di sorte, mal spiegabile, mette in traccia di una confessione della massima importanza. L'esclusa venne infatti ristampata ben ventisei anni dopo, nelle *Variazioni* del 18 maggio 1969, con un poscritto che comincia «La prosa che precede doveva figurare nel mio libro *La bufera* e altro che apparve nel 1956. Ma fu scritta nel '43: e ora non so perché io l'abbia esclusa da una raccolta dove pure compaiono due altri petits poèmes en prose». Il solerte stupore della rettifica omette frattanto di rammentare l'esistenza del Finisterre fiorentino, dove il gioco della soppressione è già fatto, e non certo per ragioni di economia, se fra le giunte compaiono perfino dei facsimili (erano probabilmente ragioni valide per il '45, e che si possono congetturare legate alla chiave con cui andranno decriptati *Erasmus* e *la Vulpius*, persone della prosa in discussione). Questo però è un particolare trascurabile rispetto al séguito del poscritto (a suo tempo riprodotto, con *Il lieve tintinnio...* stesso, nelle *Trentadue variazioni* del 1973), perché in esso è rifatta la storia degli elzeviri, autobiografici e pur stravaganti, in forma intrisa di sprezzatura, che connotò il giornalismo postbellico di Montale sul «Corriere» poi «della Sera», ma prima «d'Informazione». «Nacquero così – vi scrive Montale – i racconti non-racconti, le poesie non-poesia che anni dopo raccolsi sotto il titolo *La farfalla di Dinard*» (prima edizione 1956,

certo a integrazione della «poesia-poesia» della Bufera uscita lo stesso anno presso lo stesso editore). Attenzione all'epoca di quelle *Variazioni*, però: di lì a due anni, nel 1971, uscirà *Satura*, le cui date terminali saranno il '62 e il '70. Ciò significa che Montale intende in esse giustificare il suo nuovo tipo di poesia, o più esattamente narrarne le premesse. (Del resto in un indice-progetto di *Satura* [«Strumenti critici», 21-22, p. 221] figurò la prosa *Il falso cardinale*, da ravvisarsi appunto in *Il lieve tintinnio...*). Ed è in una serie di *Variazioni* di poco anteriore (27 ottobre 1968) che si trova anche la più puntuale presa di posizione sul rapporto o conflitto fra lirica e prosa che caratterizza la poesia moderna: «Per questo [e cioè per aver letto «assai tardi» Browning], e per queste [le «poche liriche brevi» di Browning, sole di cui Montale ammetta la lettura], ho potuto scrivere che tutta la poesia moderna nasce dalla confluenza Browning-Baudelaire. È un'ipotesi che qualcuno accetta. Baudelaire è la prosa che vi fa la sua, non sempre indebita, irruzione».

La critica su Montale ha introdotto da molto tempo il tema del rapporto fra poesia e prosa (comunque denominata), varie volte ripreso anche da Montale critico: tema che nell'ambiente rondistico e derobertisiano, dal quale pure Montale si distaccava chiaramente per la non complicità con la calligrafia, era ricondotto a una famosa citazione dal principio dello Zibaldone sulla prosa come «la nutrice del verso» (l'espressione per la verità è in una parola detta all'Alfieri da un suo intelligente amico, il padre Paciaudi, ma la sua gloria recente è nell'eco che le diede il giovane Leopardi estraendola dalla Vita). Per quanto riguarda Montale, in fatto la prima parificazione è nella ricordata concomitanza editoriale fra Bufera (del «genere» Baudelaire) e Farfalla (del «genere» Browning), avvicinate dal fatto che il pezzo eponimo della Farfalla è una specie di 'mottetto' in prosa, dov'è un assurdo segno della Lontana avvicicabile, fatta salva la fulmineità della poesia-poesia, agli sciaccalli di Modena nelle Occasioni. Allargata nelle edizioni successive di nuovi «brevi racconti o quasi racconti» (benché ai nostri fini esegetici si dovrebbe dilatare di alcuni fra i più antichi lemmi del genere usciti in giornale, dove l'excerpto autobiografico è appena ritoccato di luce e taglio), la Farfalla di Dinard va interpolata mentalmente dopo la Bufera per rendere comprensibile *Satura* e quanto segue (fino al movimento di recupero, ma non più criptico e quasi narrato, avviato in qualche pezzo dei Diari e svolto negli ultimi Altri versi). E ora s'intende meglio la mossa del

25
 Montale critico quando, tanto prima di cimentarsi lui in «racconti non-racconti», aveva calcato la mano sulla Lettera di raccomandazione di Cecchi estraendola come narrativa dalla circostante prosa d'arte. Letteralmente assente dal Libro poetico di Montale questa Farfalla integrata, la sua funzione più che altro simbolica vi è gestita, appunto nella Bufera, anzi già in quella sua prefigurazione che è Finisterre, da quelle due prose che sono l'incunabulo delle «poesie non-poesia».

E l'apparato? perché è lui che va considerato, con fastidio, con sopportazione o con reverenza, il proprio d'un'edizione critica. Veramente va discorso di apparati, al plurale: visto che vi compaiono, in quest'ordine per ciascuna poesia, varianti dei manoscritti (dove se ne disponga, ma per lealtà limitatamente ai testi già editi), varianti delle stampe e autocommenti (tutti, per analogo motivo, già altrove pubblicati). Il bisogno di una buona edizione commentata di tutto Montale, già vivacemente avvertito, sarà certo stimolato dalla presente edizione critica. Non poteva esser questa a soddisfarlo, per evidente incompatibilità, in generale o comunque in questa fattispecie, dei due istituti. Già utilissima si rivela però la puntuale raccolta delle non scarse pronunce precedenti, spontaneamente o in risposta ad altrui domande, dall'autore stesso. Trattandosi in sostanza di materiale archivistico, la sua presenza era qui tanto pertinente quanto impertinente sarebbe riuscita la presenza d'un'esegesi aliena.

Per ciò che è delle varianti, in un unico caso l'autore era sembrato persuaso della loro abbondanza, là dov'egli scrive, nella nota agli Ossi di seppia: «Le varianti e i ritocchi sono stati molti dalla 2^a alla 7^a edizione del libro» (cioè dalla Ribet all'ultima pre-mondadoriana). Veramente, parlando con noi, egli si era detto persuaso della loro parzialità complessiva (doveva pensare particolarmente alle stampe), e perciò della loro contenibilità in un fascicolo assai esiguo. In realtà la massa è risultata molto superiore non solo a queste sue, ma alle nostre stesse previsioni; e già lo stavano mostrando assaggi, come si dice inelegantemente, variantistici praticati da diverse parti. Gli assaggi si estendevano ai manoscritti almeno dacché fu pubblicato il catalogo degli autografi montaliani conservati presso l'Università di Pavia, e una rivista adusata a pubblicare nuovi versi montaliani, «Strumenti critici», diede anche il buon esempio allo studio delle varianti manoscritte. La fruttuosità di questi primi assalti giustificava, se proprio fossero occorsi sproni esterni, la

decisione di tener conto, oltre che integralmente delle varianti a stampa, delle varianti presentate dai manoscritti (o equivalenti dattiloscritti) che fossimo riusciti a raggiungere.

Su questo punto non ci si può fare illusioni di completezza: tutti i manoscritti accessibili sono stati, per la compiacenza dei loro collettori, scrutinati (due soli fondi, quello di Pavia e quello in via di costituzione presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze, sono pubblici), di alcuni si è avuta notizia ma non efficace possibilità di accesso, di altri non si è avuta informazione. Riteniamo probabile che un'emersione, con relativa pubblicazione aneddótica, si verificherà dopo la presente edizione, senza peraltro modificarne in misura importante i contorni. Per l'eventualità di ristampe successive ci permettiamo di sollecitare i detentori di manoscritti da noi ignorati ad esserci larghi di indicazioni di cui poter far capitale, e ciò sempre con la più riconoscente delle menzioni. La ragione dell'estrema dispersione dei manoscritti è la stessa che spiega la disseminazione in giornali e riviste, fino al limite dell'eccentricità, delle prime stampe; ed è quella ancora da cui dipende la dedica agli amici dei versi giovanili: tali dediche sono state più tardi soppresse (almeno esteriormente) dal poeta, finalmente del tutto sicuro di fronte a se stesso. Una pari evoluzione si verifica, per chi abbia avuto modo di esaminarne i carteggi, alcuni dei quali del resto già pubblicati, nell'attività epistolografica: lo stile sobrio, ispirato a sprezzatura e a secco humour, che è poi quello delle «poesie-prosa» (oltre che della conversazione), sopravviene nel passaggio da Genova a Firenze, vera patria della maturità di Montale.

Il Montale diffidente delle proprie varianti in parte vuol differenziarsi dai poeti contemporanei coltivatori di varianti, anche per induzione dalla critica; ma essenzialmente deferisce alla sua spontanea concezione della poesia come improbabile e precaria lacerazione del tessuto quotidiano, da sbrigare celermente se non proprio in raptus: a uno di noi mostrò una volta, al Vieusseux, dei «versi scritti sopra un pezzo di carta igienica». E in ciò Montale raggiunge la tecnica dei pittori «fa presto», abili a raggiungere la grazia, quando sprovvisti di più specifico materiale, con giallo d'uovo, fondo di caffè, rossetto e altri prodotti di risulta, pittura istantanea in cui fu maestro il caro Filippo De Pisis e si esercitò Montale stesso in quanto pittore. Compendio di questo atteggiamento di momentaneità in poesia è l'amore delle date, strettissime da ultimo, più spaziate un tempo, a cui va comunque attribuita meno una portata di esattezza

documentaria che di significato simbolico, e da cui discendono perciò per l'archivista alcuni casi d'incongruenza. Questo accade particolarmente quando dal fondo dei cassetti emergono vecchie poesie dimenticate, a cui volta per volta, come si accennava, può capitare la sorte di essere pubblicate postumamente tali e quali o (di rado) largamente rifatte o ancora provviste di una continuazione stilisticamente eterogenea o finalmente, en désespoir de cause, distribuite allo stato manoscritto puro, passibile solo di facsimile. Nel suo limite inferiore questa proliferazione di facsimili (non sempre perfettamente traducibili in stampa) è segno di qualcosa che si oppone alla poesia lungamente premeditata, sottratta all'alea, realizzata nella perennità del bronzo indistruttibile. Non è da sottovalutare l'aspetto paradossale di conferire in qualche modo la perennità o perlomeno la durata bronzea della filologia alla materia discontinua di questi puncta temporis: destino moderno se altro mai.

Il materiale variante, per quanto noto, è dato qui nella sua completezza. E non si vuol negare che in singoli punti l'abbondanza possa sembrare sovrabbondanza. Ciò, all'ingrosso, a partire da Satura, che esternamente coincide con l'epoca delle fotocopie e, per altro verso, della conservazione museografica. Ma la filologia professionalmente è neutra: figuriamoci se possa essere selettiva e dar luogo alla soggettività del gusto privato. Acclarata previamente la dignità dell'oggetto di studio, il tecnico non opera più, o non più soltanto, per la sua soddisfazione personale. Sic vos non vobis mellificatis apes.

Varianti e autocommenti

Avvertenza

1. Criteri di lettura

Negli apparati che seguono sono raccolti i dati utili alla storia interna di ciascun libro. Entro ciascuna raccolta (che può avere all'occorrenza un suo 'capello' particolare di varianti, informazioni e rettifiche, così come avviene a volte per alcuni 'cicli', ad es. per i cosiddetti *Ossi* 'brevi' di *Ossi di seppia* o per *'Flashes'* e *dediche* della *Bufera*), ogni componimento è accompagnato dalle notizie strumentali essenziali, articolate idealmente in tre 'fasce'.

La prima 'fascia' contiene l'elenco dei testimoni (manoscritti, dattiloscritti, testi a stampa in giornali e periodici ecc.) in ordine di successione. Questa lista porta in fondo (o porta soltanto, in mancanza di altra testimonianza) l'indicazione delle edizioni d'autore.

La seconda 'fascia' contiene il regesto delle varianti. La lezione definitiva, isolata entro una parentesi quadra che si chiude, è seguita dalle varianti dei testimoni, siglati secondo la siglatura interna ad ogni poesia o secondo quella generale della Tavola; le varianti successive relative ad una stessa lezione sono progressivamente indicate mediante lettere minuscole in esponente. Il taglio delle lezioni può essere talvolta più abbondante dello stretto necessario per sollecitare una ricostruzione mentale più immediata dell'intero segmento prelevato. Nel caso di redazioni irriducibili, o di redazioni internamente molto elaborate e tali da compromettere una spedita formalizzazione, il testo o i testi in questione sono riprodotti autonomamente (in corpo tipografico maggiore, come si deve a testimonianze non frammentarie) e ciascuno con eventuale relativo apparato di varianti. Allo stesso modo può essere trattata una sola strofe o parte profondamente rimaneggiata. Analogamente, alcune prime redazioni fortemente caratterizzate (→ *Costa San Giorgio*, *Corrispondenze*, *Palio* nelle *Occasioni*, ecc.) sono descritte a parte, secondo i generali criteri di formalizzazione ma isolate dalla restante tradizione.

La terza 'fascia' contiene, quando sia possibile, l'indicazione della data di ciascuna poesia, dedotta dall'Indice delle edizioni (dove, a cominciare dalle *Occasioni* e saltando la *Bufera*, Montale ha segnato indicazioni cronologiche via via sempre più fitte) o dai vari testimoni, con eventuali correzioni o illazioni, se necessarie. L'abbreviazione «v. s.» a séguito del lemma «Datazione» sta a significare che la data della poesia (coincidente o meno con la data segnata negli Indici) è già indicata nella prima 'fascia' insieme alla descrizione dei testimoni. Questo sistema di riferimento interno ha comportato l'eliminazione delle date nell'Indice della presente edizione.

Sono citati inoltre a corredo, quando soccorra documentazione pertinente, stralci di lettere, di interviste o di altri scritti d'autore che portino notizie contestuali relative o all'interpretazione o alla storia del componimento o del libro; in questa sede rifuiscano pertanto tutte le *Note* stampate dall'autore alla fine di ciascuna raccolta, ricordando soltanto che *Ossi di seppia* hanno un'unica *Nota* complessiva con indicazioni, anche cronologiche, discontinue (che qui sono

state stralciate e citate volta per volta a luogo debito) e che il *Quaderno di quattro anni* non è fornito nelle edizioni di annotazione alcuna.

Quanto agli *Altri versi*, che qui vengono stampati la prima volta, si dà per ciascuna poesia il mero elenco (senza varianti) dei testimoni con le loro date e note, quando ci sono; solo in caso di doppia (o tripla) redazione, integrale o parziale, l'apparato registra il testo rifiutato, o comunque alternativo secondo le intenzioni dell'autore. Per le *Poesie disperse* (così come per l'unica eccezione a stampa di *Altri versi*, cioè *All'amico Pea*), sono registrate solamente le varianti dei testi già editi.

2. Selezione delle varianti

Nella fascia specifica degli apparati sono registrate tutte le varianti sostanziali e formali, nonché quelle di punteggiatura. Sono invece tacite le varianti grafiche delle vecchie stampe, tipo *striscie* e *leggiero*, e altresì i cambiamenti nel sistema d'accentazione dovuti ad abitudini tipografiche (nei tipi *pèste*, *pèrsa* ecc.), sempre che siffatti fenomeni (soppressi in genere nelle scritture e nelle stampe più recenti) non siano attestati nei manoscritti o nei dattiloscritti dell'autore. È da segnalare comunque che l'accento, specie nei manoscritti antichi, ha una funzione diacritica interna, e cioè non tanto s'incarica di distinguere gli omografi (*pèste* di *Sarcofaghi* e di *Eastbourne* da *pèste*), quanto dirime *pèsi* aggettivo (*Arremba su la strinata proda...*) dal sostantivo o da un eventuale 'tu pesi', *pèrsa* (l'aria nero-violetta di *Incontro*) da 'perduta', *dàgli* imperativo (*Sarcofaghi*) dalla preposizione articolata, *sécca* aggettivo (*Non chiederci la parola...*) e anche *sécche* sostantivo (*Crisalide*) dalla forma verbale (difficile invece giudicare l'accento su *sénsi* in alcuni manoscritti dei *Limoni*). Un accento particolare, qui registrato, che caratterizza i manoscritti di *Ossi di seppia*, è quello che fornisce, alla maniera ancora ottocentesca, un'indicazione di misura, come *riottanti*, *riescono* (*Egloga*), *riale* (*Flussi*), con valore di *riottanti*, *riescono*, *riale* (in casi numerati fino alle prime stampe).

Gli errori di stampa delle varie edizioni, anche quelli, non pochi, che hanno indotto a correggere il testo vulgato, sono registrati tutti in fondo all'apparato (del componimento o di ciascuna strofe) tra parentesi tonda per distinguerli dai fatti dell'autore, anche se, in tempi più recenti, alcune sviste di battitura sono passate poi nelle stampe; in questi casi la parentesi tonda indica che si tratta comunque d'un errore servile. A parte, in capo all'apparato, sono indicati anche gli errori delle stampe nella divisione delle strofe (cosa che capita spesso, nel passaggio da un'edizione all'altra, quando una strofe finisce a piè di pagina); anche osservazioni siffatte hanno comportato spesso la correzione del testo trádito.

3. Formalizzazione delle varianti

Il riferimento ai luoghi richiamati è fatto sempre mediante il numero del verso o dei versi, e in più, quando il componimento abbia una suddivisione interna, mediante il numero della strofe. La lezione d'arrivo, terminata a una parentesi quadra chiusa, come accennato, è seguita dalle lezioni dei vari testimoni nominati con le loro sigle; un intervallo bianco separa un distinto segmento (o anche solo vocabolo) variante. All'occorrenza brevi glosse in corsivo chiariscono via via i luoghi meno evidenti.

La successione delle varianti è espressa mediante lettere minuscole in esponente; poiché una lezione *a*, surrogata da una lezione *b*, non sempre è cancellata negli autografi (manoscritti o dattiloscritti che siano), quest'apparato registra soltanto, mediante parentesi uncinata, le presumibili cancellature immediate all'interno di una lezione; quando una lezione *a* e una lezione *b* siano non la seconda sostitutiva della prima ma equivalenti nelle intenzioni dell'au-

556
tore, e insomma alternative, il fenomeno è indicato volta per volta con una nota in corsivo. L'apparato non registra altresì le parole cassate e poi riprese nei margini o nell'interlinea per ragioni puramente calligrafiche, come accade spesso nei manoscritti più recenti di scrittura pressoché compendiarie; né prende in considerazione le numerose incertezze di battitura che non diano luogo a possibili equivoci d'interpretazione (a volte alcune lettere sono 'ricostruite' in parentesi quadra) e che non si siano sedimentate nelle stampe.

In quanto segue si dà la tavola dei segni adottati nella fascia dell'apparato tenendo conto che l'autore medesimo impiega sovente la parentesi tonda in funzione diacritica (espunzione o altro) e il punto interrogativo per indicare incertezze redazionali; s'intende che il resto appartiene ai curatori e che i loro punti interrogativi (nelle congetture, nei dubbi di lettura) sono sempre espressi in parentesi quadra, così come in quadra o in corsivo è ogni altra nota, interruzione o commento.

(abcdef)

parentesi tonde poste dall'autore negli autografi ad indicare via via espunzione, dubbio redazionale, varianti alternative; le varie accezioni di questo segno sono illustrate volta per volta con una nota in corsivo

abcdef |

fine del verso

abcdef ||

fine della strofe

abc □ def

verso spezzato in due emistichi (su due diverse linee tipografiche, ovviamente numerato come unico)

(abcdef)

cassatura immediata

(+++++)

lezione illeggibile cassata

+++++

parola illeggibile

ghilmn

variante sostitutiva d'una lezione cassata all'interno d'un segmento che per il resto rimane intatto (ciò equivale, per alleggerire l'apparato, alla successione di una lezione *b* ad una lezione *a*). La parola o il tratto tra asterischi può essere talvolta una variante alternativa: il fenomeno è in tal caso illustrato per esteso tra parentesi quadre

[ab]

lettere integrate

= testo

identità dell'ultima lezione scritta dall'autore con la lezione definitiva

→ confronta, vedi

Gli accorgimenti e i segni sopra elencati valgono del pari negli apparati sottoposti alle stesure stampate autonomamente. Qui il confronto con la redazione definitiva è espresso mediante rinvii a piè di pagina; ad es. la formula $1 = 1$ sta ad indicare che il primo verso del testo in esame coincide col primo verso dell'ultima redazione, così come $2 = 3$ segnala che il v. 2 si troverà identico in terza posizione nel testo definitivo. La formula $4 \rightarrow 4$ sta invece a segnalare che il verso in questione diverge, o poco o tanto, dal corrispondente punto d'arrivo, così come $4 \rightarrow 5$ indica la stessa cosa con la scalatura d'un verso. Quando i versi d'una stesura non portano nessun rinvio, vuol dire che sono del tutto incorrposti nella redazione ultima.

A. Ossi di seppia

p. 1
La raccolta si distingue per alcune varianti di collocazione nel passaggio dall'una all'altra delle prime tre edizioni [Gob Rib Car], a parte le aggiunte che caratterizzano la seconda, qui volta per volta indicate negli apparati come ogni altra aggiunta o sottrazione. Espunta *Musica sognata* [→ *Minstrels*] dal 'ciclo' dei MOVIMENTI (in questa edizione ripristinata secondo l'ordine gobettiano per desiderio dell'autore), la successione di Rib è la seguente, dopo il componimento-dedica *In limine* [→ *Il balcone delle OCCASIONI* e *Il tu* di SATURA]: *I limoni*, *Corno inglese*, *Quasi una fantasia*, *Falsetto*, le due POESIE PER CAMILLO SBARBARO, i due elementi aggiunti che formano ALTRI VERSI, e i quattro 'bassirilievi' di SARCOFAGHI. L'edizione Carabba pone invece ALTRI VERSI non già prima di SARCOFAGHI ma a chiusura della serie dei MOVIMENTI, in più diretto contatto col 'ciclo' dei cosiddetti *Ossi* 'brevi' [certo per una ragione anche tipografica, perché in Rib il gruppo di SARCOFAGHI, col titolo *Sarcofaghi* segnato sopra la prima poesia, veniva dopo ALTRI VERSI in occhietto; sì che anche questi quattro componimenti di SARCOFAGHI sembravano far parte della serie precedente di ALTRI VERSI]. In Mond TP, dove è restaurata per la prima volta *Musica sognata* nel corpo di OSSI DI SEPPIA col titolo recente di *Minstrels*, la successione non è esattamente quella di Gob come era nelle intenzioni, bensì pone semplicemente la poesia dopo *Falsetto*, lasciando il resto inalterato secondo l'assetto post-gobettiano.

La data complessiva «1920-1927» è segnata nella copertina interna a partire da Ein¹.

Dedica «All'amico Adriano Grande» in Gob Rib Car.

Nella *Nota* di Ein, in parte successivamente ridotta:

Per uniformare anche esteriormente questa edizione degli *Ossi di seppia* a quella delle *Occasioni*, che è un libro pieno di dediche taciute, ho tolto dagli *Ossi* tutte le dediche [...] Non per ciò resta minore la mia riconoscenza verso amici ai quali tanto debbono queste poesie, fin dagli anni più lontani. [...]

In limine

5 *Godi se il vento ch'entra nel pomario...*

Una fotocopia di un manoscritto conserva, per dono di Francesco Messina, Vanni Scheiwiller; testo in pulito, senza data, con altro titolo [= Ms]. - Tutte le edizioni.

Seguono le varianti di Ms:

IN LIMINE] LA LIBERTÀ

Str. 1

5. non era,] non era

Str. 2

9. di terra solitario] solitario di terra

Componimento citato in una lettera a Paola Nicoli datata «Monterosso 24-VIII-924» [termine *ante quem*; è certo uno dei testi più recenti degli *Ossi gobettiani*, che comprendono «liriche... scritte tra il 1916 e il 1924» secondo la *Nota* di Gob; suggerisce l'autore: «Doveva essere la summa o il congedo di tutto il resto. Data 1924» → lettera a Giacinto Spagnoletti citata per *Corno inglese*, che si conserva in FP (facsimile e trascrizione in *Autografi FP*, pp. 26-27):

[...] È un po' difficile ch'io riesca a lavorare per ora; il mio genere è tutta *un'attesa del miracolo*, e di miracoli in questi tempi senza religione se ne vedono pochini. Finito il libro — e finito può quasi dirsi — o sposterò la visuale, mutando genere, o silentium. Non ho nessuna voglia di autovivisezionarmi di più. Ma sì, «godì se il vento» esiste — e la «vetta d'albero» [?] è stata vista con commozione. Or m'è rimasto dei pezzi di certa «crisalide» che verrà fuori un giorno o l'altro... [...]

Movimenti

9 I LIMONI

In FP, fascicolo I, ff. 5r-v, un manoscritto con varianti datato «nov. 922», portante sul recto, in alto a destra, la seguente dedica a matita: «a Paola Nicoli, con un augurio fraterno 8-v-24 e. m.» [= Ms¹ → trascrizione di Marco Forti, in *Profilo di un Autore*, pp. 21-37]. Una copia in pulito della medesima redazione è contenuta in un fascicoletto inviato a Giacomo Debenedetti, senza data [ma 1922 → lettera a Debenedetti del 19 Dicembre 1922 citata più sotto]; qui il gruppo (la numerazione dei fogli è dell'autore, che in parte scrive sul recto e sul verso): f. 1, L'AGAVE SU LO SCOGLIO: *O rábido ventare di scirocco...* [Scirocco]; f. 2, *Ed ora sono spariti i circoli d'ansia...* [Tramontana]; f. 3, *S'è rifatta la calma...* [Maestrale]; poi, f. 4, *Tra gli orti* [= *Merigiare pallido e assorto...*]; f. 5, manca [certo scritto su una sola facciata]; ff. 6r-7r, *I limoni* [= Ms²]. Una copia conforme in un fascicoletto conservato dagli eredi di Angelo Barile, portante la dedica: «ad A. B. con fedele amicizia e. m. III-23»; i ff. 1-3 [numerazione autografa] contengono, sotto il titolo complessivo di *Rottami*, i seguenti componimenti contrassegnati da asterisco seriale e accompagnati in margine dalla data tra parentesi tonda: *Merigiare pallido e assorto...* (1916); *Non rifugiarti nell'ombra...* (1922); *Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida...* (1923); i ff. 3-4 portano *I limoni* con la data marginale «(nov. 922)» [= Ms³ → Angelo Barile, *La vigilia genovese di Montale*, in *Omaggio* 1966, p. 371; e in «Letteratura», nn. 79-81, Gennaio-Giugno 1966, p. 258]. Un fascicolo,

con l'identico contenuto di Ms³, conserva Francesco Messina, portante la dedica «a Francesco Messina, con molta gratitudine per la sua bellissima e cara amicizia. e. m. Marzo 923»; qui i tre elementi dei *Rottami* sono datati tutti insieme in calce al terzo [f. 3, numerazione autografa], e cioè rispettivamente «1916-22-23»; il testo dei *Limoni*, ai ff. 3-4, porta anche qui la data «nov. 922» [= Ms⁴]. — Tutte le edizioni.

Seguono le varianti:

Str. 1

1-3. Ascoltami, i poeti laureati | si muovono soltanto fra le piante | dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.] Ascolta, | i poeti laureati si muovono soltanto | tra (gli alberi) *le piante* dai nomi poco usati: | i ligustri, i bossi, o gli acanti... Ms¹ Ascolta, | i poeti laureati si muovono soltanto | fra le piante dai nomi poco usati: | i ligustri, i bossi [bossi, Ms² Ms⁴] o gli acanti... Ms²⁻⁴ usati:] usati; Rib Car Ein¹ [probabile svista tipografica]

4-5. le strade che riescono agli erbosi | fossi] le strade che portano nei fossi | erbosi Ms¹⁻⁴

9. delle canne] *(dei canneti) [prima di essere cassata con un frego a matita la lezione è espunta mediante parentesi tonde] ^b= testo Ms¹

Str. 2

15. e i sensi di] *e (p+++ con) ^b= testo Ms¹ sensi] sénsi Ms²⁻⁴ [fino a Rib]

18. Qui] Qua *corretto in* Qui Ms¹

19. guerra,] guerra; Ms¹⁻⁴

20. la nostra parte di ricchezza] la nostra parte di ricchezza ((, (Sbarbaro)), [dopo l'espunzione della virgola mediante parentesi tonde, è aggiunta in un secondo momento la glossa (Sbarbaro), poi cassata a lapis, che probabilmente sta come rinvio a un tema dei Trucioli, per cui → G. Lavezzi, In ricordo di Cesare Angelini, Milano 1979, p. 477. Dopo l'espunzione di Sbarbaro — il C. puntato dei precedenti editori non esiste — è ripristinata la virgola] Ms¹ la nostra parte di ricchezza, Ms² Ms³ Ms⁴ Gob Rib

Str. 3 [in Ms¹ è scritta due volte: la prima stesura cassata mediante tratti verticali, sul recto di séguito alla str. 2, è qui contrassegnata dalla sigla Ms]

22-26. Vedi, in questi silenzi in cui le cose | s'abbandonano e sembrano vicine | a tradire il loro ultimo segreto, | talora ci si aspetta | di scoprire uno sbaglio di Natura,] *Vedi, è in questi silenzi che si crede | scoprire a volte il segreto della Natura, ^bVedi, in questi silenzi ci si aspetta | scoprire a volte il segreto della Natura, Ms

30. d'intorno,] dintorno Ms dintorno, Ms¹⁻⁴

Str. 4

39. a pezzi, in alto, tra le cimase.] *a pezzi tra le cimase; ^b= testo Ms¹ [dove all'inizio del verso successivo è scritto La senza peraltro che il la minuscolo relativo al punto e virgola della lezione a sia cancellato]

43. portone] *cancello ^b= testo Ms¹

46. e il gelo del cuore si sfa,] *(ed ecco) il sereno in noi si rifà ^be il gelo del cuore si sfa Ms¹ sfa,] sfa Ms² Ms³ Ms⁴

47. e in petto ci scrosciano] *e un attimo in cuore ci scrosciano ^b= testo Ms¹

49. solarità.] solarità! Ms¹⁻⁴

Nella lettera a Giacomo Debenedetti mandata da Genova il «19 Dic. 922» (scelta a cura della signora Renata Orenco Debenedetti, in «La Repubblica», Roma, 10 Ottobre 1976):

[...] Le mando alcuni versi per *Primo Tempo*; «neiges d'antan» la più parte, tranne *I limoni* che è relativamente recente. Per quanto si tratti di roba vecchia non mi pare che faccia troppo a pagni con le cose che ho già pubblicato in *P. T.* [→ *Riviere* e la serie di *Accordi*, in *PT* n. 2, Giugno 1922; *L'AGAVE SU LO SCOGLIO*, in *PT* n. 4-5, Agosto-Settembre 1922]; o forse m'illudo.

Le sarò assai grato se riceverò un Suo parere intorno a coteste cose, ed anche a quelle che ho precedentemente stampate. [...]. [Debenedetti risponde con una lettera del 29 Dicembre 1922, in *Autografi FP*, pp. 35-36 → lettera a Debenedetti dell'«11 gennaio 1922» (in realtà 1923), stampata in «La Repubblica», loc. cit.]

→ lettera a Francesco Messina datata «Monterosso 20 Sett. 923»:

[...] Una novità: riesce *Primo Tempo*! Il n° 7-8 è buono. Credo che entro l'anno vi compariranno i miei «limoni» [...]

Per la datazione → le *Note* delle edizioni a partire da Ein':

[...] Sarei lieto di indicare (come ho fatto nelle *Occasioni*) la data di composizione delle liriche qui raccolte; ma non mi è possibile che per poche. [...] Fra le poesie più antiche sono *Riviere* (1920) e *I limoni* (1921) [o 1922, secondo Ms¹ Ms² Ms³, che potrebbero anche indicare la data della prima rielaborazione; l'indicazione «relativamente recente», scritta a Debenedetti nel dicembre 1922, respingerebbe effettivamente più indietro del «nov. 922» la data della stesura primitiva].

CORNO INGLESE

In «*Primo Tempo*», Prima Serie, n. 2, Torino, 15 Giugno 1922, pp. 35-41, dove il gruppo: *Riviere*; *Accordi* (*Sensi e fantasmi di una adolescente*). Unico elemento sopravvissuto della serie di *Accordi*, che annoverava: *Violini*; *Violoncelli*; *Flauti-Fagotto*; *Oboe*; *Corno inglese*; *Otoni*, e che portava in calce la seguente didascalia complessiva: «(Unisso fragoroso d'istrumenti. Comincia lo spettacolo della Vita)» [→ *POESIE DISPERSE*]. La *suite* di *Accordi* è ristampata in «*L'Espresso-Mese*», a. I, n. 6, Roma, Ottobre 1960, pp. 88-89, a cura di Giacinto Spagnoletti. In *Accordi* 1962. — Tutte le edizioni.

3-4. gli strumenti dei fitti alberi e spazza | l'orizzonte di rame] gli strumenti degli alberi, | e spazza l'orizzonte di rame PT Gob

7. viaggio, chiari] viaggio! Chiari PT

11. colore,] colore PT e tutte le edizioni

15. s'annerà] s'annerà, PT
18. cuore.] cuore! PT

In una lettera a Giacinto Spagnoletti del «27 agosto 1960» [→ G. Spagnoletti, *Preistoria di Montale*, in *Omaggio* 1966, pp. 121-22]:

[...] con assoluta precisione non saprei dare una data a quelle poesie [di *Accordi*]: sono certamente posteriori al primo vero e proprio *osso* («*Merriggare*», del '16), ma assai anteriori a «*Riviere*» (marzo 1920), poesia riassuntiva dei miei juvenilia, da me inserita negli *Ossi*, sebbene vi stia a disagio (è una sintesi scritta prima dell'analisi!). Il «*Corno inglese*» era l'unica della serie che potesse staccarsi dal ciclo: del quale mi dispiaceva, e tuttora mi dispiace, il senso generale e anche l'ingenua pretesa di imitare gli strumenti musicali (a parte quel po' di amido che vi si avverte qua e là). Debbo dunque concludere che nel mio giovanile *château d'eaux* (così definì Lorenzo Montano la mia poesia) accanto a una vena più torbida, o addirittura *dentro* quella vena, si facesse strada assai per tempo la venatura più magra ma più limpida degli *Ossi*. Tutta la sezione iniziale degli *Ossi* (escluso *In limine*, poesia stranamente incompresa dai miei antologisti) appartiene dunque al protomontale [con probabile riferimento a tutto il 'ciclo' di *MOVIMENTI*, fatte salve le due aggiunte di Rib → *Altri versi*]: e in questo gruppo vanno inserite — ma anche entro questi limiti vennero poi da me rifiutate — le poesie di *Accordi*. [...]

In una lettera a E. Bettarini del «13 nov. 78»:

[...] Allego una possibile variante per «*Corno inglese*». A me quel «ricorda un forte scuotere di lame» messo tra virgolette [l. lineette] pareva inopportuno:

Il vento che stasera ha suonato [1-4]
con un suo forte scuotere di lame
gli strumenti degli alberi e ha sconvolto
uno sfondo di rame

12 FALSETTO

Una fotocopia di un manoscritto conserva, per dono di Francesco Messina, Vanni Scheiwiller; testo in pulito datato «11 Febb. 924», con la dedica «a E. R.» [= Ms]. — Tutte le edizioni.

85
86

I limoni

Ascoltami, i poeti laureati
si muovono soltanto fra le piante
dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
fossi dove in pozzanghere
mezzo seccate agguantano i ragazzi
qualche sparuta anguilla:
le viuzze che seguono i ciglioni,
discendono tra i ciuffi delle canne
e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.

Meglio se le gazzarre degli uccelli
si spengono inghiottite dall'azzurro:
più chiaro si ascolta il susurro
dei rami amici nell'aria che quasi non si muove,
15 e i sensi di quest'odore
che non sa staccarsi da terra
e piove in petto una dolcezza inquieta.
Qui delle divertite passioni
per miracolo tace la guerra,
qui tocca anche a noi poveri la nostra parte di ricchezza
ed è l'odore dei limoni.

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
talora ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità.
Lo sguardo fruga d'intorno,
la mente indaga accorda disunisce
nel profumo che dilaga
quando il giorno più languisce.

Sono i silenzi in cui si vede
in ogni ombra umana che si allontana
qualche disturbata Divinità.

Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo
nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra
soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase.
La pioggia stanca la terra, di poi, s'affolla
il tedio dell'inverno sulle case,
la luce si fa avara – amara l'anima.
Quando un giorno da un malchiuso portone
tra gli alberi di una corte
ci si mostrano i gialli dei limoni;
e il gelo del cuore si sfa,
e in petto ci scrociano
le loro canzoni
le trombe d'oro della solarità.

Corno inglese

Il vento che stasera suona attento
– ricorda un forte scotere di lame –
gli strumenti dei fitti alberi e spazza
l'orizzonte di rame
dove strisce di luce si protendono
come aquiloni al cielo che rimbomba
(Nuvole in viaggio, chiari
reami di lassù! D'alti Eldoradi
malchiusate porte!)
e il mare che scaglia a scaglia,
livido, muta colore,
lancia a terra una tromba
di schiume intorte;
il vento che nasce e muore
nell'ora che lenta s'annerà
suonasse te pure stasera
scordato strumento,
cuore.