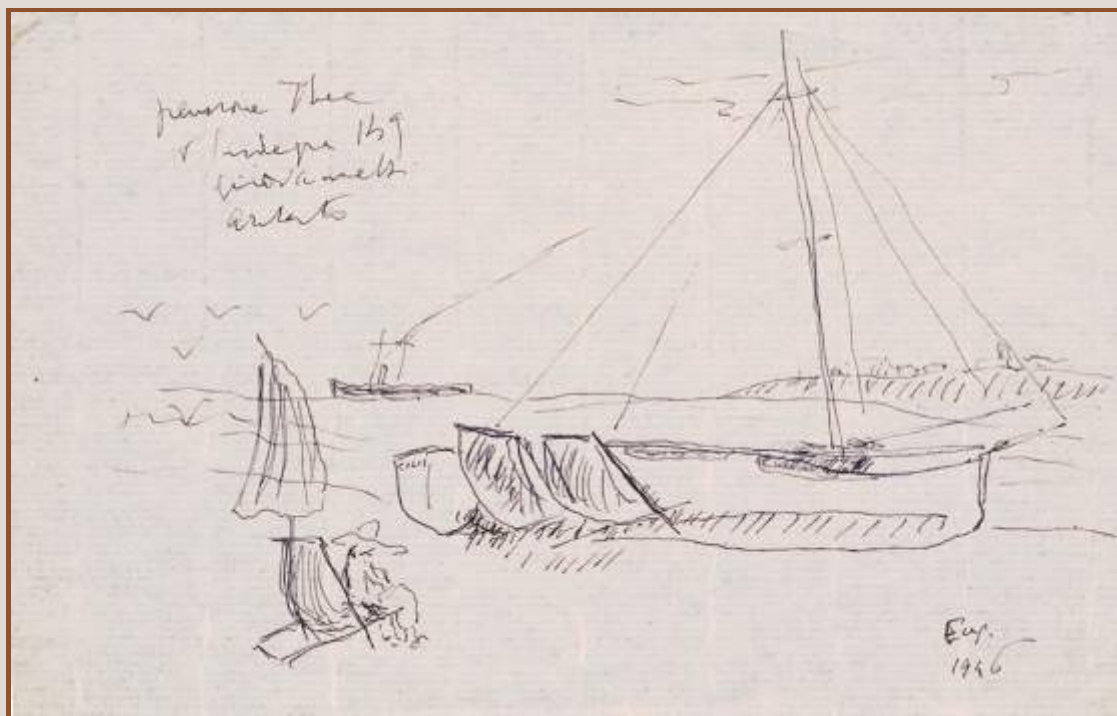


LE LINEE DELLA MANO

Dipinti, schizzi, parole di Eugenio Montale



Archivio storico Bellabarba
San Severino Marche

LE LINEE DELLA MANO

Dipinti, schizzi, parole di Eugenio Montale

inediti da collezioni private

A cura di Roberto Cresti

NEL CINQUANTENARIO DALLA PUBBLICAZIONE DEGLI *XENIA* DI SAN SEVERINO

Archivio storico Bellabarba
San Severino Marche

LE LINEE DELLA MANO

Dipinti, schizzi, parole di Eugenio Montale

22 ottobre 2016 - 31 gennaio 2017

Pinacoteca Civica - Palazzo Manuzzini

A cura di
Roberto Cresti

in collaborazione con
Archivio storico tipolitografia C. Bellabarba

Coordinamento
Donella Bellabarba

Allestimento mostra
Luca Maria Cristini

Comitato organizzativo

Vanna Bianconi
Paolo Gobbi
Simona Gregori
Roberto Mancini
Rosa Piermattei
Francesco Rapaccioni
Daniele Salvi
Testi in catalogo
Roberto Cresti
Pietro Gibellini
Giuseppe Benelli

Schede opere

Giovanna Zampa (I)
Silvio Gobbi (II)

Traduzioni

Derek Barnes
Eleonora Sarti

Progetto fotografico
Studio44 San Severino Marche

Progetto grafico
Katia Fidani

Stampa
Tipografia San Giuseppe s.r.l.

**Si ringraziano
per il prestito delle opere**
Donella Bellabarba
Alda Minocchi
Giovanna Zampa

Copyright

© 2016

Archivio storico tipolitografia C. Bellabarba
San Severino Marche

ISBN ????????????

Patrocini



Camera dei deputati



Consiglio Regionale
Assemblea legislativa delle Marche



Comune di
San Severino Marche



UNIMC
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MACERATA



ACCADEMIA
DI BELLE ARTI
MACERATA


Slow Food®
Marche

Partners

Stockholms Stadsbibliotek
Confartigianato imprese Marche
Confartigianato imprese Ancona - Pesaro Urbino
Confartigianato imprese Macerata
I Teatri di Sanseverino
Caritas Diocesana
Pro Loco di San Severino Marche

Sostenitore

Petrochi lamiere s.r.l.
lavorazione lamiere ed affini



INDICE

Prefazione

Rosa Piermattei, Sindaco di San Severino Marche

Antonio Mastrovincenzo, Presidente dell'Assemblea Legislativa delle Marche

Donella Bellabarba, Presidente Archivio storico Bellabarba

Roberto Cresti

L'ALTRA ARTE

THE OTHER ART

TAVOLE I

TAVOLE II

CONTRIBUTI CRITICI

Roberto Cresti

MONTALE E SCIPIONE, MENO DI UNA NOTA

MONTALE AND SCIPIONE, LESS THAN A NOTE

Giorgio Zampa

NEL '66 MONTALE UN GIORNO MI DISSE...

IN 1966 MONTALE ONE DAY TOLD ME...

Pietro Gibellini

SUGLI XENIA DI SAN SEVERINO

ABOUT XENIA IN SAN SEVERINO

Giuseppe Benelli

EUGENIO MONTALE NEI *DIARI* INEDITI DI GIORGIO ZAMPA

EUGENIO MONTALE IN THE UNPUBLISHED "DIARI" BY GIORGIO ZAMPA

SCHEDE DELLE OPERE I

Giovanna Zampa

SCHEDE DELLE OPERE II

Silvio Gobbi



U. Mulas, *Ritratto di Montale*

Roberto Cresti

L'ALTRA ARTE

A Donella e alla scuola media italiana
che mi ha fatto leggere Montale.

Uomini che si voltano

L'ho portato con me nel tempo, anche in lunghe marce militari (a lui inadatte), come una certezza discreta, che tornava a lambirmi quando, aperto il libro, leggevo pochi versi sotto un pino, vicino alle case dell'Ade etrusche, era il Lazio scalfito e l'aria sapeva di Pico Farnese: landolfiana; oppure se alzavo gli occhi alle cimase dall'incubicolata Porta Principe (stazione) della sua Genova, in molti sensi, a picco. Tornava con quel suo parlare steso appena sopra le righe (le mie, tanto più rade delle sue), quasi risacca di cera o cerino; lo stesso che oggi lo riporta a queste pagine di suoi schizzi e dipinti, che mi fanno pensare al plurale di «farfalla in una ragna», e a me stesso in guato nell'aereo giaciglio atteso a rifarlo (non me ne voglia il lettore).

In una intervista col solito Marforio televisivo, mi pare sul terrazzo condominiale di via Bigli a Milano, suo nidace ricovero anche per la pittura, diceva che avrebbe voluto partecipare a una maratona e, dall'ultima linea, scattare e arrivare al titolo. Gli è riuscito? Senz'altro, ma senza che fosse proclamato un vincitore (altri sono i proclamati o nulli). La sua vittoria non è avvenuta davanti a una giuria né si può leggere, malgrado il premio Nobel e per fortuna, nell'albo d'oro dei coturnati o degli scalzi (stinchi comunque di santo): è invece una vittoria quotidiana e dura ancora.

Chi lo ama, ne ama il plinto senz'altezza, con qualche edera consunta, a stucco, come quelle nei palchi dei teatri d'opera, ove già si aggirava imberbe, ambendo, si sa, al ruolo baritonale, il più basso degli alti o viceversa; ne ama il mondo trascritto con cadenze celate, da cui “tratenebrano” o meglio “trasgrigiano” le “occasioni”, che illuminano di un lampo biado la quotidiana crisalide del tempo. A volte si alza il maestrale, che appicca schiume all'onda, già cava, delle Cinque Terre e fa sbattere amletiche porte e finestre sui broli dirupati; poi torna a ritessersi quella calma incredibilmente bigia, ma non buia, che era propria dello sguardo, non mai distratto, sembra, della “Mosca” (Drusilla Tanzi), sua compagna e quasi fisiologica Musa.

Uno sguardo «al cinque per cento», come la percentuale di vita che si autoassegnava, sfumando gli entusiasmi altrui con ironia del proprio vuoto al banchetto, «farcitore o farcito», non sapeva. E,

in quel torpore vigilante (dice: «il sereno / è la più diffusa delle nubi»¹), forse ha finito, in ultimo, per farsi qualche sgarbo (o l'ha voluto) – anche Omero, a volte, si addormenta, ma accade più spesso al lettore –, indottovi, forse, da una platea di ragionieri sparsi su ibridi mastri, che rendeva arduo reperire il quaderno per scrivere ciò «che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo»², continuando a crederci.

Dirlo fa un rumore indiscreto, eppure, stabilendo quei versi il nadir della nostra poesia novecentesca – lo zenit essendo: «M'illumino / d'immenso» –, ci indirizza verso queste pitture e disegni fatti, per ammissione esplicita, con metodi dimessi, persino con fondi di caffè (è sempre “dopopranzo”). *Arte povera* l'ha autodefinita *a posteriori* (con durezza appena esibita, forse per la fortuna di quella stessa sigla adottata da un altro più giovane genovese a fine anni '60), consegnata a schizzi su fogli d'occasione, memori delle caravelle cartacee varate da Sbarbaro nei seni del brago e insieme capillari estremi del viaggio, senza pietà, dell'anguilla nel macigno del mondo.

Da quando iniziò la sua pittura, satura d'immagini diluite dall'ardua messa a fuoco di quello che non vede, un limite, già da lui avvertito, era stato collettivamente abraso. La bufera sgrondava ancora su quei terribili anni '40, ma il primo atto ne precedeva il macinante epilogo: «La mia prima acquaforte (dalla finestra) 7/7/1939»³.

In limine

L'acquaforte è un giardino di segni più che di piante. Ha il carattere mite di quegli spazi *a latere* nei villini dei luoghi di mare, in specie tirrenici, ove il muro di cinta mostra brattee di crepe vetuste nei punti di rincalzo, alla cui base, dopo le acquate estive, le formiche riprendono confidenza col suolo spugnoso di diluvio. Sembra una giungla quotidiana, “alla Bonnard”, ma filtrata dai “pianissimo” dei Sei torinesi e da altre capillarità essenziali “chiariste” (Angelo Del Bon, Francesco De Rocchi): vi campeggia una palma nana (non a caso). È l'immaginario degli *Ossi*: «Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale»⁴. Ma il tempo è, invece, quello delle *Occasioni*.

Esattamente quello, il 1939, l'anno delle due edizioni einaudiane del libro. E qui viene addosso, subito ingombrante, il nome di de Pisis, preteso influsso determinante per il *ready-made* critico della poesia *Alla maniera di Filippo de Pisis nell'invargli questo libro (Le occasioni)*, che ne rifà lo stile («si librano piume su uno scrimolo»)⁵. C'è inoltre la questione dell'uno e bino condiviso fra la penna e il

pennello: sarà. Senza negare nulla, ma integrandolo alla radice perché venga su piano alle foglie, c'è un altro nome da fare, tanto evidente che mi pare nessuno, per quanto ne so, l'ha mai fatto, e non fosse così sarei contento: Luigi Bonichi ovvero Scipione.

Lo sfortunato pittore (l'aggettivo in questi casi riguarda più il pubblico monco di ulteriori frutti che non l'albero atterrato sul nascere) fu l'artefice del disegno in copertina all'edizione Carabba degli *Ossi* (1931). Ma, oltre quello, che già non sarebbe poco, Scipione trovò proprio nel disegno uno stile appropriato al suo tempo, come nelle illustrazioni per «L'Italia Letteraria», suo massimo contesto di diffusione. Non c'è un solo disegno di “Eusebio” che non faccia intravedere le spiagge di Scipione, coi loro particolari fuori scala, le carte dei mesi, le frali *silhouettes* dei corpi⁶. È un indizio, non un modello, ma vicino all'acquaforte suddetta, al suo tutto-segni.

Via del canto

Lo affermo perché mi pare di potere seguire il corso dell'evoluzione parallela fra parola e immagine a partire da un dato di poetica incarnato, che inizia dai versi di *Crisalide* e *Casa sul mare* (entrambe negli *Ossi*), con la presenza dei morti e con l'attesa di un segno di salvezza, che tuttavia non giunge. Qui la linea fra visibile e invisibile, vita e morte, terra e mare, in ambigua posizione reciproca fino all'orizzonte e oltre, è ancora un contenuto. Sono stocchi, bombi, lampi, ondate, colpi d'occhio inconclusi su oggetti precari. Andando a piedi lungo costa da Monterosso a Vernazza si percepiscono tutte le sfrangiature, i saliscendi, le precarietà sbriciolate che si proiettano in echi di rime e in lemmi duri, prosaici, che tuttavia recuperano sempre una linea: «Vorrei prima di cedere segnarti / codesta via di fuga / labile come nei sommossi campi / del mare spuma o ruga. / Ti dono anche l'avara mia speranza»⁷.

Una redola, variamente “mediterranea”, che dalla carta si protrae intangibile e investe ogni possibile contesto come il pentagramma di una musica solo un tono più bassa del vero (come sono l'ulivo oppure l'agave rispetto a qualsiasi forma gli si accosti nel campo dell'immaginazione). E prosegue zigzagando fino nel cuore delle *Occasioni*, nei *Mottetti*, il cui franto grappolo di piccoli sfaceli e di riprese segna la metamorfosi del contenuto naturale in forme al limite della dispersione semantica in puri segni; però «con un senso mutato del tempo e dello spazio [...], sullo sfondo di una

guerra cosmica e terrestre»⁸. «La tua voce è quest'anima diffusa. / Su fili, su ali, al vento, a caso, col / favore della musa o d'un ordegno, / ritorna lieta o triste. Parlo d'altro, / ad altri che t'ignora e il suo disegno / è la che insiste *do re la sol sol...*»⁹.

Sull'orlo di quella «guerra», che è un'astrazione della costa ligure, il segno della salvezza attesa assume, nelle *Occasioni*, forme di sogno o d'incubo («donna o nube, angelo o procellaria»¹⁰), addensandosi nella sfinge delle *Nuove stanze*, che mescola il gioco degli scacchi dell'eliotiana *Terra desolata* a un clima da *Rosa alchemica* «alla Yeats», culminando nella terribile maschera senza contorno dai soli «occhi d'acciaio»¹¹.

È qui il punto: una sorta di *cupio dissolvi* spinge a una sfida, «ecco il tuo morso / oscuro di tarantola: son pronto»¹², generando un'estasi che presente tuttavia «l'incubo degli anni '40-'42»¹³: «il lungo colloquio coi poveri morti, la cenere, il vento, / il vento che tarda, la morte, la morte che vive»!¹⁴ E, infatti, il subìto fallimento della sfida (*Palio*) avvia già la discesa a un'arte corrispondente a un «vedere» più dimesso. E il confronto con la dispersione si muta in un farmaco, producendo un'interna riforma dello stile. Subentra l'argomento del sacrificio cristiano, della umanizzazione del dolore, del dono gratuito. L'ultima parola dell'ultimo verso delle *Occasioni* è: «pietà».

Rosa di dispersione

Poi inizia *La bufera e altro* (il terzo libro, 1956), che comunque attizza ancora qualche brace vermiglia da mal chiuse porte doganali (*Finisterre*), ove un sangue più vero è stato versato e ribattezza il mondo dalla fine. Non risorto, ma esteso, c'è «ancora sangue oltre la morte»¹⁵: e genera una parola più leggera, a risignificare ogni anfratto dell'esistente, dell'umano. Al suo tempo appartengono quasi tutti i materiali qui raccolti (che datano dagli anni '40 ai '50 e di cui dirò tra poco) ove si percepisce, cancellata e riscritta, una mutata scala di valori, un gioco dimesso e crudele di identità ormai indistinguibili; nostalgia e speranza fan tutt'uno: *Dov'era il tennis...*, *Visita a Fadin*, che sono poesie in prosa, fino al *Sogno del prigioniero*. Le guerre del Novecento hanno per novità che qualsiasi cosa si è fatta al nemico la si è fatta a se stessi. Non c'è fine all'assoluta reciprocazione, neppure in tempo di pace. Il conflitto si radica interiormente e produce continui squilibri in cerca di un appoggio.

Erano mutate anche le condizioni esterne. Dal 1948, “Eusebio” era stato assunto al «Corriere». Può essere che l’uomo vacillasse per impulsi oscuri, che usasse gli altri a proprio giovamento per collaborazioni e aiuti non riconosciuti o addirittura negati in attività editoriali (come qui ricostruisce Giuseppe Benelli passando al setaccio il diario di Giorgio Zampa redatto in quegli anni e in altri successivi). Ma in fondo, ogni squilibrio, ogni imperfezione, privata o pubblica, risulta inscrivibile nell’opera.

È la stessa approssimazione che si coglie negli schizzi più o meno fortuiti nei quali vita e arte si avvicinano, si fondono in minime contingenze. E il vissuto resta consegnato a un “indicibile” senza sublimità e qualità, agli estremi fugaci di “situazioni”: neppure più di “occasioni”. Proprio nei più affrettati di essi, emerge una verità incompiuta, che è compiuta proprio perché appare in tale guisa. Sono l’equivalente di parole cercate in una lingua quotidiana che non inquadra o definisce un contenuto, ma porta con sé quello che della realtà non resta, come il mittente di una cartolina, di una lettera. La spiaggia di Forte dei Marmi o altra, le sedie a sdraio, le barche, il corpo della “Mosca”, che vi compare quasi sempre ed è come una “poetica nella poetica”, hanno una precarietà di tratto che sembra riprendere, certo con effetti meno eclatanti, eppure a essa conseguenti, la linea di Scipione¹⁶.

La pittura, inaugurata nel 1945 (un piccolo olio che rappresenta una casa dal tetto rosso fra pini marittimi)¹⁷, e i disegni che la precedono sono parte dello stesso processo, ove in poesia entra per gradi un «tu» più vero, costituito dalla compagna di vita, la “Mosca” appunto, il cui sguardo miope appare come un estremo denudamento esistenziale degli «occhi d’acciaio» della sfinge. Tramite quella presenza e quello sguardo il mondo assume aspetti magri: precorsi dall’acquaforte del 1939 e da una natura morta del 1941, a matita (qui in mostra)¹⁸, che nella sua arresa esiguità anticipa un modo d’essere scabro, destinato ad ammettere una “prigionia” in cui, tuttavia, non si smette di credere a qualcosa: «il mio sogno di te non è finito»¹⁹.

È questo sogno inconcluso che i dipinti tradiscono come una tentazione di esistere *post mortem*: un azzeramento del rapporto di inevitabile stupore che un poeta o un artista in genere cerca di suscitare in chi si accosta al suo lavoro. Si sa che negli anni sono stati regalati ad amici in diverse occasioni, ma, se è certa l’intenzione, lo è meno il senso che l’autore attribuiva al dono. Quel senso era forse di ricordare una condizione “insuperabile” nella quale risuonavano – chissà quanto

inconsapevoli – i versi di Sbarbaro: «e tutto è quello / che è, soltanto quel che è»²⁰. Versi che trovano corrispondenza, riavvolgendo la pellicola al punto da cui l’abbiamo svolta, in *Crisalide*: «Son vostre queste piante / scarse che si rinnovano / all’alito di Aprile, umide e liete. / Per me che vi contemplo da quest’ombra / altro cespo riverdica, e voi siete»²¹.

L’altra arte

L’immanenza diviene totale, ma c’è una “voce nella voce” che lega i tre libri di versi e che dice, a chiudere il terzo, *La bufera*, all’inizio del quarto, *Satura* (1971): «[...] ora tu sai tutto di me, / della mia prigionia e del mio dopo; / ora sai che non può nascere l’aquila / dal topo»²². È un altro modo per dire: «Avrei voluto essere scabro ed essenziale». Perché, in effetti, quella “voce”, procedendo rilegge se stessa dal passato al presente; e, mentre lo fa, arricchisce la propria opera d’immagini che le corrispondono (e non sono necessariamente dei capolavori) e anche di proprie negazioni, in vesti intellettuali, cioè critiche, così da rendere difficile distinguere se stessa, identificarsi.

Questa è propriamente, non “il secondo mestiere” che “Eusebio” aveva trovato nel giornalismo – e al quale pur assegnava un ruolo nel modificarsi della sua poesia –, bensì “l’altra arte”: una estensione dell’opera che apriva verso altre dimensioni, verso realtà espressive incerte, intermedie, che peraltro erano adombrate come contenuti fin dall’inizio. E che proprio la attività di pittore aveva rese con il tempo manifeste. Non era forse un obiettivo diffuso fra gli artisti di tutte le specie, negli anni ’50-’60, la ricerca di uno stile senza stile o, addirittura, “contro lo stile”²³? (Se tenessimo conto di tali precedenti, e del loro valore nella storia del Novecento, non ci risparmieremmo il miglio sparso da quelli che hanno la “bellezza” in tasca?)

Per questa ragione non ha senso giudicare Montale come pittore, mentre ne ha assumerne la attività pittorica in rapporto alla poesia come espressione di estreme dissolvenze cui la poesia stessa, pur contrastata da una progressiva dispersione della sua pristina integrità, non poteva pervenire. Di qui la difficoltà di cogliere i passi falsi sui due fronti e insieme la necessità di leggerne il percorso, con tutti gli altri documenti disponibili (critici, narrativi, ecc.), in una più generale costruzione di poetica. Valutandone le eccedenze implicite nel tempo: la capacità di ritradurre, in maniere diverse, ma come per un programma, «ciò che *non* siamo ciò che *non* vogliamo».

Xenia

La prescrizione che Montale dava per *Satura* era: «[...] sarebbe un errore leggere una sola poesia e cercare di anatomizzarla, perché c'è sempre un richiamo da un suono all'altro non solo, ma anche da una poesia all'altra»²⁴. Il vero inizio della raccolta presenta, tuttavia, una gravitazione specifica, che pure si diffonde al resto, ed è nella sezione degli *Xenia*, dedicata alla memoria della “Mosca”, scomparsa nel 1963.

Una prima versione, incompleta, venne stampata in cinquanta esemplari (per iniziativa del citato Zampa, interpellato dall'autore; ne dà qui, a seguire, una lettura dettagliata e vigile Pietro Gibellini) dalla tipografia Bellabarba di San Severino nel 1966. Vi si intravede un ambiente milanese, che si conferma anche in alcuni dipinti della mostra odierna: il solito mondo opaco, fatto di interni, di strani talismani, mescolati agli oggetti più comuni, e la traccia di viaggi e di rapporti che, forse, anche fra i due coniugi non furono idilliaci (“Eusebio” e la “Mosca” si erano sposati, in realtà, soltanto nell'aprile del 1963, dopo oltre vent'anni di vita condivisa)²⁵.

Ma questo conta poco. Conta invece riflettere sul rovesciamento completo che gli *Xenia* producono, in quanto – come vuole il significato della parola greca – “doni offerti a un ospite al suo giungere”. Se infatti la “Mosca” era stata la misura di una ierofania laica, in fondo, di un “dono”, ora era l'emblema di una “assenza”. E perciò, davvero, il *ménage* matrimoniale (lo si creda) non ha rilevanza agli effetti della poesia. Pure vi sono momenti struggenti, cesellati in contesti affatto grami: «“prendi il sonnifero”»²⁶, bisbigliato in un'asettica stanza d'ospedale, mentre ci si saluta per la notte.

Quello che avviene negli *Xenia* è semplice: svanisce ogni residuo lirico (lui diceva: «petrarchesco»²⁷) e appare un ritmo negativo, inevocativo, un registro quasi fatico. Niente è più imminente o presente, ma tutto è a rovescio, accomiatato, e il mondo parla solo mercé un'assenza (la persona morta) che ne circonda il vuoto. L'identificazione è ora con una Musa che non chiama a guardare altrove, bensì “questo”: che è tutta qui, tutta presente e che lascia come unica traccia di sé i luoghi e gli oggetti di un vissuto irripetibile: «sei ricomparsa accanto a me, / ma non avevi occhiali / non potevi vedermi / né potevo io senza quel luccichio / riconoscere te nella foschia»²⁸. «Al Saint James di Parigi dovrò chiedere / una camera “singola”» (si ricordi che un bagliore era apparso, con

l'estremo sogno, alla fine della *Buferà*)²⁹. Unica “voce” udibile è il ronzio della telescrivente o del centralino di un albergo.

L'assente, o forse meglio non-presente, è la destinataria dei doni, ma senza un al di là. Non c'è una metafisica: una comunicazione fra chi vive e chi più non è, in attesa d'un ricongiungimento. Il ricongiungimento è per entrambi qui e ora, nella assoluta separazione, ciascuno dona la sua parte: due corpi e un'anima sola o viceversa. Contiguità di vani: «Ma è possibile, / lo sai, amare un'ombra, ombre noi stessi»³⁰. La miopia della “Mosca”, gli spessi occhiali che portava, persino la sua esile complessione, sono l'oggetto e insieme il soggetto fatto proprio da un poeta e (insieme da un pittore) che vi s'identifica del tutto, in un al di qua che non ha via di uscita: «Dicono che la mia / sia una poesia d'inappartenenza. / Ma s'era tua era di qualcuno»³¹.

Fanno parte di quegli *Xenia* i documenti più poveri che si raccolgono qui, quelli che rasentano lo zero: gli schizzi, forse fatti al telefono, col doppio girasole blu, a penna; l'albero col numero di chissà chi fra i rami, la cassetta che lo sovrasta galleggiando in un mare e il sole, in basso, a destra³². Eppure non mi pare sia venuta mai meno, neppure in questi casi – che sono le linee della “sua” mano: prolungamenti di quelle che conosciamo come “la linea della vita”, “del cuore”, ecc., offerte a «Madame Sosostriis, chiaroveggente famosa»³³ di tutta la letteratura novecentesca –, la “voce” che ascoltavo in altri tempi. È la stessa che attraversa e supera le secche e i vuoti dell'esistenza, e che sancisce: «Ha raschiato a dovere la carta a vetro / e su noi ogni linea si assottiglia. / Pure qualcosa fu scritto / sui fogli della nostra vita»³⁴.

Note

¹ E. Montale, «Dicono che la mia», in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1979, p. 344.

² Id., «Non chiederci la parola che squadri da ogni lato», in *Tutte le poesie*, cit., p. 47.

³ Cfr., *infra*, *Tavole II*, 1.

⁴ E. Montale, «Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale», in *Tutte le poesie*, cit., p. 83.

⁵ Id., *Alla maniera di Filippo de Pisis nell'invargli questo libro*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 161. Sul tema, *Filippo de Pisis-Eugenio Montale: “Le occasioni” fra poesia e pittura*, catalogo della mostra a cura di P. Campiglio, in collaborazione con S. Soldini *et al.* (Mendrisio, Museo d'arte 2012), Museo d'arte Mendrisio, Mendrisio (CH) 2012, pp. 9-21.

⁶ G. Appella, *Scipione: 306 disegni*, Edizioni della Cometa, Roma 1984, in part. pp. 213-217, 220-230 e 279.

⁷ E. Montale, *Casa sul mare*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 122.

- ⁸ «La Rassegna d'Italia», I, n. 1, gennaio 1946, in *Per conoscere: Montale*, a cura di M. Forti, Mondadori, Milano 1978, p. 83.
- ⁹ E. Montale, «*L'anima che dispensa*», in *Tutte le poesie*, cit., p. 179.
- ¹⁰ «La Rassegna d'Italia», cit., p. 83.
- ¹¹ E. Montale, *Nuove stanze*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 219.
- ¹² Id., *Il ritorno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 221.
- ¹³ «La Rassegna d'Italia», cit., p. 83.
- ¹⁴ E. Montale, «*E tu seguissi le fragili architetture*», in *Tutte le poesie*, cit., p. 227.
- ¹⁵ Id., *Nel sonno*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 237.
- ¹⁶ Cfr., *infra*, *Tavole II*, 3-10/10a.
- ¹⁷ Cfr., *infra*, *Tavole I*, 1.
- ¹⁸ Cfr., *infra*, *Tavole I*, 2.
- ¹⁹ E. Montale, *Il sogno del prigioniero*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 322.
- ²⁰ C. Sbarbaro, *Pianissimo*, in *Poesia e prosa*, a cura di V. Scheiwiller, prefazione di E. Montale, Mondadori, Milano 1979, p. 2.
- ²¹ E. Montale, *Crisalide*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 115.
- ²² Id., *Botta e risposta*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 328.
- ²³ *Contro lo stile*, in G. Celant, *L'inferno dell'arte italiana: Materiali 1946-1964*, Costa&Nolan, Genova 1990, pp. 215-216.
- ²⁴ «L'Approdo Letterario», XVII, n. 53, marzo 1971, intervista con M. Corti, in *Per conoscere: Montale*, cit., p. 87.
- ²⁵ Cfr., *infra*, *Tavole I*, 4-7.
- ²⁶ E. Montale, «*Il grillo di Strasburgo notturno col suo trapano*», in *Tutte le poesie*, cit., p. 342.
- ²⁷ «La Rassegna d'Italia», cit., p. 83.
- ²⁸ E. Montale, «*Caro piccolo insetto*», in *Tutte le poesie*, cit., p. 331.
- ²⁹ Id., «*Al Saint James di Parigi dovrò chiudere*», in *Tutte le poesie*, cit., p. 333.
- ³⁰ Id., «*Tuo fratello morì giovane; tu eri*», in *Tutte le poesie*, cit., p. 343.
- ³¹ Id., «*Dicono che la mia*», in *Tutte le poesie*, cit., p. 344.
- ³² Cfr., *infra*, *Tavole II*, 10-10a.
- ³³ T. S. Eliot, *La terra desolata*, in *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Mondadori, Milano 1974, p. 211.
- ³⁴ Montale, *Gli uomini che si voltano*, *Tutte le poesie*, cit., p. 433. È di qualche interesse notare, in questo titolo di una poesia compresa in *Satura*, un rapporto tra la sezione di un verso di *Ossi di seppia*, «tra gli uomini che non si voltano» [cfr. *Tutte le poesie*, cit., p. 61], e un quadro di Scipione, *Uomini che si voltano* (1930) (Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma). Non vi sono caratteri immaginativi, simboli o altro condivisi, ma qualcosa, forse, ha agito, in profondità, nel tempo. Segnalo solo, al termine della poesia *Gli uomini che si voltano*, il finale, «Si slitta», che potrebbe rimandare al contesto rovente, ma diffusamente umido, da palude stigia, nel dipinto di Scipione.

Roberto Cresti

THE OTHER ART

To Donella and to the Italian secondary school
that encouraged me to read Montale.

The Men Who Look Back

I have carried him with me in time, even on long military marches (unsuitable for him), as with a discreet certainty which returned to enfold me when, having opened the book, I would read a few of his verses under a pine near the dwellings of the Etruscan underworld, in the pastures of Lazio where the air smelt of Pico Farnese; Landolfiana; or if I raised my eyes to the cornices of the looming Porta Principe (station) of his Genoa, in many senses sheer. Back with his words laid out just above the lines (mine rather more sparse than his), almost the ebb of candle or taper; the same that today brings him back to these pages of his sketches and paintings, which leads me to think of the plural of «butterfly in a net», and of myself in such an airborne trap expected to redo it (the reader does not wish that on me).

In an interview with the usual televisual Marforio, as I recall on the huge terrace of via Bigli in Milan, also his fledgling refuge for painting, he said that he would have liked to run a marathon, and the line, sprint and get the title. Has he succeeded? Certainly, but without being declared a winner (others are proclaimed or excluded). His victory did not take place before a jury, nor you can read of it, despite the Nobel Prize and by luck, in the rolls of honour of the shod or unshod (however saintly their shins); it is instead an everyday victory and lasts still.

Those who love him, love the low plinth, with some dusty ivy, made of stucco, like that on the boxes of opera houses, where already could be found the young man, aspiring, as we know, to the baritone role, the lowest high or vice versa; love the world transcribed with hidden rhythms, from which the “occasions” blink weakly in the darkness, or more accurately greyness, of the mundane frozen in time. Sometimes the wind arises, which crowns the already-breaking wave of the Cinque Terre with foam, and slams Hamletesque doors and windows in the steep woodlands; then returns to once again create calm, incredibly grey but not dark, which was in the gaze, never distracted, it seems, of his “Mosca” (Drusilla Tanzi), his partner and almost physiological Muse.

A look «of five per cent», as the proportion of life he allotted to himself, tempering the others’ enthusiasm with irony of his space at the banquet, «filler or filled», he did not know. And, in that

vigilant torpor (he says; «the clear sky / [is] cloud at its airiest»¹), perhaps he ceased, finally, being hard on himself (or maybe he wanted to) – even Homer sometimes falls asleep, but it happens more often to the reader – prompted, perhaps, by a mass of book-keepers following contradictory masters, which made it difficult to find the notebook in order to write «what we are *not*, what we do *not* want»², continuing to believe it.

To say it makes an indiscreet noise, yet, setting these verses as the nadir of our twentieth-century poetry – the zenith being; «I was lit up / by immensity» – directs us to these paintings and drawings made, by explicit admission, with discarded things, even with coffee grounds (it’s always “after lunch”). He defined *Arte povera* retrospectively (with a rigidity just shown maybe by good fortune of that same motif adopted by another younger Genoan in the late ’60s), delivered in sketches on sheets at hand, reminders of paper ships Sbarbaro launched from the mire and together the capillary extremes of a mercilessly journey of the eel, gliding through the hard core of the world.

Since he first began his painting, saturated with images diluted by the difficulty of focusing on what he does not see, a limit, already signalled by him, had been collectively abraded. The Storm of those terrible ’40s still dripped, but the first act of it preceded the grinding epilogue; «My first etching (from the window) 07.07.1939»³.

On the Threshold

That etching is a garden of signs rather than of plants. It has the mild character of those spaces on the fringes of modest dwellings by the sea, especially the Tirrenian, where the garden walls show dilapidated hairline cracks at the top, and at the base after the summer showers, the ants rediscover their intimacy with the rain-softened ground. It seems a mundane jungle, “à la Bonnard”, but filtered by the “pianissimo” of the Turin Six and other essentially capillarity “Chiariste” (Angelo Del Bon, Francesco De Rocchi); There stands a dwarf palm (not by chance). It is the imagination of *Bones*; «I would have liked to feel rough and essential»⁴. But the time is, however, that of *The Occasions*.

Exactly that; 1939, the year of the two Einaudi editions of the book. And here it is, immediately looming large, the name of De Pisis, claiming decisive influence for the ready-made critic of poetry

In the Style of Filippo De Pisis, on Sending Him This Book (The Occasions), from which it draws its style («feathers teeter on a brink»)⁵. There is also the question of the one and both shared between the pen and the brush; it will be. Without denying anything, but integrating it at the roots so that it may be level at the leaves, there is another name to quote; so evident that I think no one, to my knowledge, has ever done it; and were it not so I would be happy; Luigi Bonichi or Scipione.

The unfortunate painter (the adjective in this case is more about the public deprived of additional fruits than the tree being uprooted) was the creator of the design on the cover of the Carabba edition of *Bones* (1931). But beyond that, already no small feat, Scipione truly found himself in a drawing style appropriate to its time, as in his illustrations for «L’Italia Letteraria», his medium of maximum diffusion. There is not one drawing of “Eusebio” that does contain the beaches of Scipione, with their extreme characteristics, the cards of the months, the frail *silhouettes* of bodies⁶. It is an indication, not a model, but near to the aforesaid etching, to his all-signs.

The Song Lane

I say this because it seems possible to follow the course of parallel evolution between word and image starting from a given poetic incarnation, which starts from verses of *Chrysalis* and *House by the Sea* (both in *Bones*), with the presence of the dead and with the wait for a sign of salvation, which, however, does not reach them. Here the line between visible and invisible, life and death, land and sea, in ambiguous reciprocal positions as far as the horizon and beyond, is still a content. There are stalks, bombs, lightning, waves, inconclusive glimpses of precarious objects. Going on foot along the coast from Monterosso to Vernazza you perceive all the fraying, the ups and downs, the crumbling precariousness that is projected in echoes of rhymes and hard lemmas, prosaic, which nevertheless always recover a direction; «Before I abdicate I’d like / to show you this way out / unstable as foam or a trough / in the troubled fields of the sea / And I’m leaving you my miser’s hope»⁷.

A redolence, variously “Mediterranean”, which from the paper projects intangibly and invests every possible context, as the pentagram of music just one tone lower than reality (as is the olive tree or agave compared to any form to be met in an imaginary field). And it continues zigzagging

right to the heart of *Occasions*, of *Motets*, whose cluster bombs of small debacles and recoveries mark the metamorphosis of the natural content in form to the limit of semantic dispersion into pure signs; however, «with a changed sense of time and space [...] against the backdrop of a cosmic and terrestrial war»⁸; «Your voice is this irradiated essence. / By wire, by wing, by wind or chance, / favored by muse or instrument, it echoes, / happy or sad. I speak of something else / to one who doesn't know you, but its theme / is there insisting, *do re la sol sol...*»⁹.

On the edge of this «war», which is an abstraction of the Ligurian coast, the sign of the expected salvation assumes, in *The Occasions*, forms of dreams or nightmares («woman or cloud, angel or petrel»¹⁰), thickening into the sphinx of *New Stanzas*, which mixes the game of chess of Elliot's *The Waste Land* with an atmosphere of *Rosa Alchemica* «à la Yeats», culminating in the terrible mask with no outline, just «eyes of steel»¹¹.

Here is the point; a kind of death wish pushes to a challenge, «here's your black / tarantula bite; I'm ready»¹², generating an ecstasy that is however «the nightmare of 1940-1942»¹³; «the long talks / with the poor dead, ashes, wind, / the wind that lingers, death, the death that lives!»¹⁴. And, in fact, the immediate failure of the challenge (*Palio*) already starts the descent to an art that corresponds to a more disconnected «seeing». And the comparison with the dispersion turns into a drug, producing an inner reform of style. Here enters the topic of Christian sacrifice, the humanisation of pain, of free giving. The last word of the last verse of *The Occasions* is; «pity».

Shot Pattern

Then begins *The Storm, Etc.* (the third book, 1956), which still stirs up a few more red-hot coals from poorly closed customs ports (*Finisterre*), where a truer blood has been spilt and rebaptises the world from the end. Not risen, but extended, there is «blood beyond death»¹⁵; and this generates a lighter word, to give new meaning to every corner of existence, of humanity. To this period belong almost all the materials collected here (dating from the 1940s to 1950s and of which I will say more shortly) where we perceive, erased and rewritten, a changed set of values, a cruel abandoned game of identity now indistinguishable; nostalgia and hope become one; from *Where the Tennis Court Was...*, *Visit to Fadin*, which are poems in prose, to *The Prisoner's Dream*. The wars of the twentieth

century are new in that whatever you do to the enemy you do to yourself. There is no end to this absolute reciprocation, not even in peacetime. The conflict is rooted inwardly and produces constant imbalances in search of support.

External conditions also changed. In 1948, “Eusebio” was hired by «Corriere della Sera». It may be that he hesitated for unknown reasons, that he used others for his own benefit in help and collaboration, not recognized or even denied in publishing activities (as Giuseppe Benelli reconstructs, sifting through the diary of Giorgio Zampa redacted in those and following years). But basically, every imbalance, every imperfection, private or public, is an inherent part of the work.

It is the same approximation that we find in the more or less fortuitous sketches in which life and art approach each other, merge into minimum contingencies. And experience is reduced to an “inexpressible” without sublimity or quality, to the extreme of fleeting “situations”; no longer “occasions”. It is in the most hurried of them that an incomplete truth emerges, which is achieved precisely because it appears in that guise. They are the equivalent of words sought in everyday language that do not circumscribe or define a content, but bring with them a reality that no longer remains, as the sender of a postcard, of a letter. The beach of Forte dei Marmi or elsewhere, the deck chairs, the boats, the body of “Mosca”, which almost always appears to us as a “poetic in poetic”, have an insecurity of form that seems to reflect, certainly to less dramatic yet consistent effect, the line of Scipione¹⁶.

The painting, which was inaugurated in 1945 (a little oil depicting a house with a red roof between pines)¹⁷ and the designs which precede it are part of the same process, where a truer «you» appears progressively in poetry, consisting of your life partner, “Mosca” in fact, whose myopic glance appears as an extreme existential baring of the «eyes of steel» of the sphinx. Through that presence and that view the world takes on lean aspects; precursors of the 1939 etching and of a 1941 still life in pencil (on display here)¹⁸, which in its resigned paucity anticipates a way of roughness, intended to admit an “imprisonment” in which, however, you do not stop believing in something; «my dream of you isn’t over»¹⁹.

It is this incomplete dream that the paintings betray as a temptation to exist *post mortem*, a reset of the rapport of inevitable amazement that a poet or an artist generally tries to inspire in those

who approach his work. We know that over the years they have been given to friends on several occasions, but, if the intent is certain, less so is the meaning that the author attributed to the gift. That meaning was perhaps remembering an “unsurpassable” condition in which resonated – n who knows how unconsciously – the verses of Sbarbaro, «and everything is / what it is, only what it is»²⁰. Verses that are echoed, rewinding the film to the point where we left, in *Chrysalis*; «They’re yours, these meager plants / that come alive again with the breath of April, / drenched and elated. / For me, who contemplate you from this shade, / another shoot turns green again; you are»²¹.

The Other Art

The immanence becomes total, but there is a “voice within the voice” that connects the three books of verse and, in order to close the third, *The Storm*, it says at the beginning of the fourth, *Satura* (1971); «([...] now / you know everything about me, / about my imprisonment and the aftermath; / now you know the eagle isn’t sired / by the mouse)»²². It’s another way of saying «I would have liked to feel harsh and essential». Because, in effect, that “voice” in progressing rereads itself from past to present; and while it does enrich the images that it relates to (and they are not necessarily masterpieces) and also its own negatives, in intellectual – that is critical – guise, thereby making it difficult to distinguish itself, to identify with.

This is exactly – not “the second job” that “Eusebio” had found in journalism, and to which even attributed a role in changing his poetry – but “the other art”; an extension of the work that opened into other dimensions, to uncertain expressive realities, intermediate, which were however adumbrated as content from the very beginning. And which the painter’s activities manifested in time. Was it not a common goal among artists of all kinds, in the 1950s and 1960s, the search for a style without style or even “against the style”²³? (If we took into account such precedents, and their value in the history of the twentieth century, wouldn’t we have saved many miles wasted by those who have the “beauty” in their pocket?)

For this reason it makes no sense to judge Montale as a painter, while employing his pictorial activity in relation to his poetry as an expression of extreme dissolution in the poetry itself, even though opposed by a gradual dispersion of its pristine integrity, could not be valid. Hence the

difficulty of seizing the missteps on both fronts and the need to read the paths together, with all other available documents (critical, narrative, etc..) in a more general construction of poetry. Evaluating the implicit excesses over time; the ability to retranslate, in different ways, but as if for a program, «what we are *not*, what we do *not* want».

Xenia

The proviso that Montale gave for *Satura* was; «It would be a mistake to read a poem and try to dissect it, because there is always an echo, not just from one sound to another, but also from one poem to another»²⁴. The real beginning of the collection presents, however, a centripetal gravitation, which then spreads to the rest, and is in the section of *Xenia*, dedicated to the memory of “Mosca”, who died in 1963.

An incomplete first version was printed in fifty copies (on the initiative of the aforementioned Zampa, asked by the author, gives here a detailed and alert reading of it by Pietro Gibellini) by the typographers Bellabarba of San Severino in 1966. Here we enter a Milanese environment, also seen in some paintings in the exhibition today; the usual opaque world, made of interiors, strange talismans, intermixed with the most common objects, and traces of journeys and relationships, which perhaps even between the couple were not idyllic (“Eusebio” and “Mosca” married, in fact, only in April 1963, after more than two decades of shared life)²⁵.

But this matters little. What matters is to reflect on the complete reversal that *Xenia* produces as – and the Greek word means this – “gifts offered to a guest upon his arrival”. If “Mosca” had been the measure of a secular apparition, basically a “gift”, now she was instead the emblem of an “absence”. And thus really, the matrimonial *ménage* (you believe) has no relevance to the effects of poetry. Yet there are poignant moments, chiselled in somewhat bleak contexts «“take a sleeping pill”»²⁶, whispered in an aseptic hospital room while saying goodnight.

What happens in *Xenia* is simple; every lyric residue vanishes (he said, «Petrarchan»²⁷) and a negative rhythm appears, invocative, almost forced language. No longer is anything imminent or present, but everything is upside down, departed, and the world only speaks of absence (the dead person) that circumscribes the void. The identification is now with a Muse who does not say to look

elsewhere, but “this”; that it’s all here, all present and leaves as the only trace of itself places and objects in a unique experience; «you reappeared at my side, / but without your glasses / you couldn’t see me, / and in the blur, without their glitter, / I didn’t know who you were»²⁸. «At the St. James in Paris I’ll have to ask for / a room for one» (remember that a glow appeared, with the ultimate dream, at the end of *The Storm*)²⁹. The only audible voice is the buzz of the teleprinter or of the switchboard of a hotel.

Who is absent, or perhaps better non-present, is the recipient of the gifts, but without a beyond. This is not metaphysics; a communication between who is alive and who no longer is, waiting for a reunion. The reunion is both here and now, in the absolute separation, each gives his part; two bodies and one single soul, or vice versa. Adjoining rooms; «But we can love a shade, you know, / being shades ourselves»³⁰. The shortsightedness of “Mosca”, the thick glasses she wore, even her slight constitution, are the object and the subject together embraced by a poet, and (also by a painter) who identifies himself totally, in a here that has no way out; «They say my poetry is one of nonbelonging. / But if it was yours, it was someone’s»³¹.

The miserable documents collected here are part of that *Xenia*; those that border on nothing; perhaps sketches made on the phone, with blue double sunflower, pen, or the tree with the number of who knows what among the branches; the wooden box above it floating in a sea; and the sun, at the bottom, to the right³². Yet it does not seem to me we could do without them, even in these extreme cases – they are the lines of his hand; extensions of what we know as “his lifeline”, “from the heart”, etc., offered to «Madame Sosostriis, famous clairvoyante»³³ of all twentieth-century literature – the “voice” I listened to in the past. It is the same one that crosses and overcomes the dry and empty existence, and which states; «The emery board has duly worn us down / our rough edges are all rubbed smooth. Still, something was written / on the pages of our life»³⁴.

(Translation by Derek Barnes)

Note

¹ E. Montale, «*They say my poetry is one of nonbelonging*», in *Satura: 1962-1970*, translated with notes, by W. Arrowsmith, preface by C. de C. L. Huffman, Norton & Company, New York 1998, p. 19.

² E. Montale, «*Don’t ask us for the word to frame*», in *Collected Poems 1920-1954*, translated and annotated by J. Galassi, published by Farrar, Straus and Giroux, New York 1998, p. 38.

³ Cf., *inf.*, *Tavole II*, 1.

- ⁴ E. Montale, «*I would have liked to feel rough and essential*», in *Collected Poems 1920-1954*, cit., p. 75.
- ⁵ Id., *In the Style of Filippo de Pisis, on Sending Him This Book*, in *Collected Poems 1920-1954*, cit., p. 185. See also *Filippo de Pisis-Eugenio Montale; "Le occasioni" fra poesia e pittura*, exhibition catalogue by P. Campiglio, in collaboration with S. Soldini et al. (Mendrisio, Museo d'arte 2012), Museo d'arte Mendrisio, Mendrisio (CH), pp. 9-21.
- ⁶ G. Appella, *Scipione; 306 disegni*, Edizioni della Cometa, Rome 1984, in part. pp. 213-217, 220-230 e 279.
- ⁷ E. Montale, *House by the Sea*, in *Collected Poems 1920-1954*, cit., p. 127.
- ⁸ «La Rassegna d'Italia», I, n. 1, January 1946, in *Per conoscere Montale*, edited by M. Forti, Mondadori, Milan 1978, p. 83.
- ⁹ E. Montale, «*The spirit that dispenses*», in *Collected Poems 1920-1954*, cit., p. 203.
- ¹⁰ «La Rassegna d'Italia», cit., p. 83.
- ¹¹ E. Montale, *New Stanzas*, in *Collected Poems 1920-1954*, cit., p. 253.
- ¹² Id., *The Return*, in *Collected Poems 1920-1954*, cit., p. 255.
- ¹³ «La Rassegna d'Italia», cit., p. 83.
- ¹⁴ E. Montale, «*If you were following the fragile structures*», in *Collected Poems 1920-1954*, cit., p. 263.
- ¹⁵ Id., *In Sleep*, in *Collected Poems 1920-1954*, cit., p. 275.
- ¹⁶ Cf., inf., *Tavole II*, 3-10/10a.
- ¹⁷ Cf., inf., *Tavole I*, 1.
- ¹⁸ Cf., inf., *Tavole I*, 2.
- ¹⁹ E. Montale, *The Prisoner's Dream*, in *Collected Poems 1920-1954*, cit., p. 411.
- ²⁰ C. Sbarbaro, *Pianissimo*, in *Poesia e prosa*, edited by V. Scheiwiller, preface by E. Montale, Mondadori, Milan 1979, p. 2.
- ²¹ E. Montale, *Chrysalis*, in *Collected Poems 1920-1954*, cit., p. 115.
- ²² Id., *Thrust and Parry I*, in *Satura: 1962-1970*, cit., p. 9.
- ²³ *Contro lo stile*, in G. Celant, *L'inferno dell'arte italiana. Materiali 1946-1964*, Costa & Nolan, Genoa 1990, pp. 215-216.
- ²⁴ «L'Approdo Letterario», XVII, n. 53, March 1971, interview with M. Corti, in *Per conoscere Montale*, cit., p. 87.
- ²⁵ Cf., inf., *Tavole I*, 4-7.
- ²⁶ E. Montale, «*The Strasbourg cricket drilling away at night*» in *Satura: 1962-1970*, cit., p. 211.
- ²⁷ «La Rassegna d'Italia», cit., p. 83.
- ²⁸ E. Montale, «*Dear little insect*», in *Satura: 1962-1970*, cit., p. 13.
- ²⁹ Id., «*At the St. James in Paris I'll have to ask for*», in *Satura: 1962-1970*, cit., p. 13.
- ³⁰ Id., «*Your brother died young*», in *Satura: 1962-1970*, cit., p. 19.
- ³¹ Id., «*They say my poetry is one of nonbelonging*», in *Satura: 1962-1970*, cit., p. 19.
- ³² Cf., inf., *Tavole II*, 10-10a.
- ³³ T. S. Eliot, *The Waste Land*, Faber and Faber, London 1961, p. 52.
- ³⁴ E. Montale, *Men Who Turn Back*, in *Satura: 1962-1970*, cit., p. 157. It is of some interest to note, in this title of a poem forming part of *Satura*, a relationship with part of a verse, in *Cuttlefish Bones*, «the men who don't look back» [cf. «*Maybe one morning, walking in dry, glassy air*», in *Collected Poems 1920-54*, cit., p. 55], and also a painting by Scipione, *Uomini che si voltano* [*Men Who Turn Back*] (1930) (Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome). There are no imaginative characters, symbols or other elements in common, but maybe something has operated, fundamentally, as time has passed by. I would just point out, at the end of the poem *Men Who Turn Back*, in *Satura*, above mentioned, the final line: «*We slide along*». Which could refer back to the hot but pervasively damp environment of the Stygian swamp of the painting by Scipione.

“È la parte di me che riesce a sopravvivere
del nulla ch'era in me, del tutto ch'eri
tu, inconsapevole.”

ISBN 978-88-942526-0-6



9 788894 252606