

<b>Zeitschrift:</b>	Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romane = Revista suiza de literaturas románicas
<b>Herausgeber:</b>	Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
<b>Band:</b>	70 (2023)
<b>Heft:</b>	2: Fascicolo italiano. Co-creare : forme della collaborazione letteraria e interartistica
<b>Artikel:</b>	Un'autodefinizione a due : montale e la storia di una fotografia
<b>Autor:</b>	Palmieri, Giovanni
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-1046666">https://doi.org/10.5169/seals-1046666</a>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 07.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Un'autodefinizione a due. Montale e la storia di una fotografia

Giovanni PALMIERI

Milano

Orcid: 0000-0003-4903-7202

**Riassunto:** Questo saggio, che interpreta una fotografia di Irma Brandeis del 1934 e ne ricostruisce la storia, chiarifica anche i complessi rapporti che intercorsero tra Montale e la donna amata. La foto infatti non si limita ad “autodefinire” il poeta ma getta anche luce sulla sua contraddittoria situazione sentimentale. Pur nel dramma di una crisi amorosa, emerge così tra i due un’ironica complicità che si rivela nei riferimenti letterari e musicali lasciando trasparire la speranza che tutto non fosse ancora perduto.

**Parole chiave:** Montale, Irma Brandeis, Mozart, ironia, complicità.

**Abstract:** The essay interprets a photograph of Irma Brandeis dated 1934, reconstructing its story and clarifying the complicated relationship between Montale and his beloved woman. The photo does not only “self-define” the poet, but also sheds light on his conflicting relationship. Even in the middle of a dramatic romantic crisis, one can recognize the ironic, mutual understanding between the two lovers, depicted through the literary and musical references in the photograph which reveal the hope of the two protagonists that not everything was lost.

**Keywords:** Montale, Irma Brandeis, Mozart, irony, mutual understanding.

## Montale e l'*Almanacco letterario Bompiani*

Nel 1934 Valentino Bompiani e Cesare Zavattini, curatori dell'*Almanacco letterario Bompiani*, per il numero del 1935 inventarono una rubrica dedicata agli scrittori intitolata «Autodefinizioni con una fotografia». L’idea era originale perché agli autori non si chiedeva un semplice ritratto fotografico seguito da un breve commento didascalico ma qualcosa di diverso. Una nota redazionale in corsivo, rivolta al lettore, rivelava infatti ciò ch’era stato richiesto:

*La nostra circolare diceva: «Quest’anno non Le chiediamo né il pensierino o il brano inedito e neppure la fotografia della Sua casa e dei Suoi figli. Ogni scrittore fotografi qualche cosa (un fatto, un particolare, un ramo o un leone) cercando appunto nella scelta del soggetto di caratterizzarsi: una breve dicitura sotto la foto completerà per il lettore dell’Almanacco questa specie di confessione per immagini [...]» (Almanacco letterario 1935: 25).*

Montale, insieme a Salvatore Quasimodo, Carlo Bernard, Gian Francesco Malipiero, Giorgio De Chirico e altri ancora, era tra gli autori contattati.



Il poeta conosceva Zavattini sin dal 1929<sup>1</sup>, quando quest'ultimo si trovava a Firenze per svolgere il servizio militare e, frequentando il caffè delle Giubbe Rosse, aveva conosciuto, tra gli altri, nella cerchia dei "solariani" Vittorini, Bonsanti, Ferrata, Carocci, Borgese e, appunto, Montale. Inoltre, il nostro poeta aveva già edito proprio sull'*Almanacco letterario Bompiani* due poesie: *Cave d'autunno* (1932: 100) e *Lindau* (1933: 125), poi raccolte nelle *Occasioni*.

Montale accettò l'invito inviando alla rivista, accompagnata da una breve dicitura, la seguente fotografia stampata nel numero del 1935 (*Almanacco letterario* 1935: 83):



**Eugenio Montale: «...la confusion des sentiments» (faute de mieux).**

### **AUTODEFINIZIONI CON UNA FOTOGRAFIA**

**Sintesi: l'on. Amicucci visto dal buco della serratura.**

**Gazzetta del Po**

<sup>1</sup> Sui rapporti tra Montale e Zavattini cfr. Contorbia 2020.

## Montale, Irma, la fotografia e le sue didascalie

Nel 1990 Jean Cook, amica di Irma Brandeis, donò al Gabinetto Vieusseux di Firenze, tra altri documenti, l'originale della foto in bianco e nero edita sulla rivista Bompiani. Tra le carte della donazione Cook, in riferimento a questa fotografia<sup>2</sup>, si poteva anche leggere la seguente didascalia: «‘La confusion des Sentiments.’ E. M.’s ‘autodefinizione’ (in a photo) (auto-scatto di I. Brandeis, Pensione Annalena, Firenze 1934)» (*Album fotografico* in Montale 2006: didascalia alla foto n. 9).

Da ciò si deduce che, certamente in accordo con Montale, Irma si era messa in posa presso la pensione fiorentina in cui alloggiava e con l'auto-scatto aveva ottenuto la fotografia che il poeta aveva poi inviato all'*Almanacco letterario Bompiani* (1935) come sua «autodefinizione» secondo le regole previste dalla rivista. Anche il poeta americano James Merrill ricorda nel suo *A Different Person. A Memoir* (New York, Knopf, 1993) di avere visto, mostratagli da Irma, la foto edita dalla rivista Bompiani:

Two years later she showed me a fat biographical dictionary of European literary figures [l'*Almanacco letterario Bompiani* del 1935]. Montale’s entry was illustrated not by the usual glum portrait but the snap shot of a cat striding across a book-littered table on which rested – see from the back, yet that tangled hair looked familiar – a woman’s head. Irma’s (Merrill in De Caro 1999: 385).

In data 4 ottobre 1934, quando Irma è ormai tornata negli Stati Uniti dopo il suo secondo soggiorno italiano, Montale le scrive: «Mando 3 foto e presto un enlargement di quella per l'*Almanacco*» (Montale 2006: 97). Il poeta, dunque, aveva fatto fare un ingrandimento della foto in questione forse per la rivista e intendeva inviarlo a Irma. Leggendo le lettere a Clizia è inoltre possibile constatare che tra Montale e Irma gli scambi fotografici avvenivano spesso.

## Montale e Irma nel 1934 e la “loro” fotografia

Il 3 luglio del 1934 Irma arriva per la seconda volta a Firenze, turbata da una lettera che Montale le aveva scritto il 5 giugno di quell’anno accennando a un problema nella loro relazione che «non [poteva] assolutamente dirsi per lettera» (Montale 2006: 87). Nell'estate del 1934 e precisamente in luglio, Irma scrive nel suo diario che poco prima di partire con Eugenio per un breve soggiorno a Venezia, questi (rovinandosi così la vacanza) le aveva con-

<sup>2</sup> Edita nell'*Album fotografico* (in Montale 2006: 154-155, foto n. 9); in questo volume Rosanna Bettarini segnala anche la destinazione editoriale della fotografia (322, n. 48).

fessato che nella sua vita c'era un'altra donna il cui nome (Drusilla Tanzi) era stato nascosto dietro a una X (Sonzogni 2008: 109).

Quattro poesie in modi diversi tematizzano il burrascoso soggiorno a Venezia: il mottetto *La gondola che scivola in un forte...* (1938) appartenente alle *Occasioni*<sup>3</sup>, la prima delle *Due prose veneziane* (1969) di *Satura*, *Il mio cronometro svizzero aveva il vizio* (forse 1979) da *Altri versi* e *Lagunare* (1974) dal *Quaderno di quattro anni*.

La rivelazione costituisce per Irma un *vulnus* affettivo e di fiducia che giustifica una reazione che sappiamo essere stata molto forte e si vedano a questo proposito le lettere montaliane intercorrenti tra il 25 giugno e il 29 luglio del 1935 che contengono anche un abbozzato «diario luglio-settembre 1934» (Montale 2006: 155-156). In base alla successiva corrispondenza, ai dati biografici che possediamo e (non ultimo) alla nostra foto – io credo che quella di Irma sia stata una reazione sostanzialmente epidermica, assolutamente non decisiva e inoltre rientrata in breve tempo<sup>4</sup>.

Del resto, proprio la fotografia per la rivista milanese (scattata certamente dopo la rivelazione) dimostra che tra Irma e Montale, al di là della forte e drammatica incrinatura nella loro relazione che pure la foto metteva in scena, continuava ad esistere una complicità letteraria venata d'ironia.

## Irma al pianoforte

Lo spartito che compare nella nostra foto (e cui più avanti riproduciamo un particolare) è musica per pianoforte o comunque per tastiera come si deduce dai due pentagrammi accoppiati che sono ben visibili. Del resto, secondo Jean Cook, amica americana di Irma, «il nonno paterno [di quest'ultima] Frederick Brandeis, era stato un compositore, e suo padre Julian era un progetto pianista dilettante. Concerti e opera furono da subito le fondamenta dell'educazione musicale di Irma e Fred [il fratello]. Una frequente attività serale a casa Brandeis era incentrata intorno a Julian che suonava il piano con Polly [Pauline Aaron Brandeis, madre di Irma e moglie di Julian] al suo fianco. Qualche anno più tardi, anche Irma si sarebbe dedicata seriamente allo studio della musica e, ridendoci sopra, diceva: 'cantavo anche se non

3 Su questa poesia cfr. Loporatti (2006).

4 Dalla lettura delle lettere a Clizia (Montale 2006) emerge che Irma aveva perdonato rapidamente Montale anche perché si riteneva superiore a Drusilla Tanzi da tutti i punti di vista. Irma ha creduto per molto tempo alla buona fede di Eugenio e alle sue desperate rassicurazioni sul fatto che la rottura del rapporto con Drusilla (e la conseguente "scelta" a suo favore) fosse certa e persino imminente. Sono state le continue indecisioni e i tentennamenti di Montale (in presenza di reiterate promesse verbali) che Irma non ha potuto perdonare. La sua fiducia è così progressivamente scemata, fino a quando si è lucidamente resa conto che la storia non avrebbe mai avuto un *happy end*.

sapevo farlo' e 'giocavo a suonare' il pianoforte e il flauto» (Sonzogni 2008: II). Che Irma cantasse è testimoniato anche da Montale in *Clizia a Foggia*, uno dei racconti della *Farfalla di Dinard* dove possiamo leggere « 'No, can-to' disse Clizia [...] (e infatti canticchiava spesso per sé)» (Montale 1995: 100).

Che Irma cercasse di suonare il pianoforte ovunque andasse, è confermato da una lettera che Montale le aveva inviato a Parigi in data 31 luglio 1938. Poco prima della firma, infatti, con facile gioco di parole, il poeta aveva scritto all'amata: «PLAY all your PLAYEL» (2006: 226). Dove ovviamente in luogo di «PLAYEL» andava letto «Pleyel», il celebre pianoforte prodotto in Francia.

Forse una sola volta nelle poesie di Montale possiamo vedere Irma al piano: nel mottetto *Infuria sale o grandine?* (1938) che converrà qui riprodurre integralmente:

Infuria sale o grandine? Fa strage  
di campanule, svelle la cedrina.  
Un rintocco subacqueo s'avvicina,  
quale tu lo destavi, e s'allontana.

La pianola degl'inferi da sé  
accelera i registri, sale nelle  
sfere del gelo ... – brilla come te  
quando fingevi col tuo trillo d'aria  
Lakmé nell'Aria delle Campane (Montale 1980: 46).

Nelle note alle *Occasioni*, Montale aveva scritto: «*Infuria sale*, ecc. Il 'rintocco subacqueo': molto probabilmente *La Cathédrale engloutie*» (Montale 1980: 913), cioè il decimo tra i *Préludes* (libro 1°) di Debussy. Interrogato poi da Guarnieri nel 1964 su questo mottetto, il poeta aveva aggiunto: «*Infuria sale...* quale tu lo destavi. Certo lei suonava. La pianola degli inferi mantiene la poesia nel clima di un inferno anche meccanico. L'aria della Lakmé fu realmente cantata ed è una *grandine* di suoni vocali» (Montale 1980: 913). Interrogato ancora nel 1977 da Annalisa Cima e Cesare Segre, Montale aveva precisato: «Ho voluto suggerire una voce aerea ('trillo d'aria'), trillante» (Cima-Segre 1977: 195).

La *Lakmé* (1883), com'è noto, è un'opera in tre atti di Delibes su libretto di Edmond Goudinet e Philippe Gille e l'aria detta "delle campane" per soprano leggero di coloratura, soprattutto nella sua parte finale, è caratterizzata da una serie continua di ardui virtuosismi vocali ad imitazione del suono di piccole campane («imitant la clochette», si legge sullo spartito). Stacchi, trilli, salti e sovraccuti sono infatti i peculiari elementi musicali che, combinati insieme, la compongono.

L'accostamento di Debussy – uno dei padri della musica del Novecento oltre che mago del simbolismo musicale – a Delibes, superficiale anche se gradevole melodista da operette, è certamente significativo<sup>5</sup>.

Si tratta, come vedremo, di un'antitesi che caratterizza la struttura binaria del testo poetico articolato in due strofe. Si tenga anche presente che nella collocazione delle poesie prevista da Montale per le *Occasioni* questo mottetto (il XIV) viene subito dopo *La gondola che scivola in un forte*, il mottetto dove il poeta, con la mediazione dell'opera lirica di Offenbach *I racconti di Hoffmann* (1881), adombra l'infelice viaggio a Venezia con Irma.

Nella prima strofa del mottetto XIV infuria una tempesta che potrebbe portare a una distruzione completa, dovuta al «sale», o soltanto a una distruzione parziale dovuta alla «grandine» (v. 1). Tale alternativa va ovviamente riportata sul piano simbolico che attiene ai possibili esiti della crisi sentimentale che dal 1934 in poi turbava la relazione tra il poeta e la donna amata.

Il ricordo cupo di Irma che si avvicina e poi si allontana è affidato alle note inquietanti della *Cathédrale engloutie* di Debussy, suonata un tempo al pianoforte proprio da Irma ed evocata metonimicamente da un «rintocco subacqueo» (v. 3) che, come il ricordo, si avvicina e poi s'allontana. Tale rintocco, anzi una serie di rintocchi sempre più flebili, sono effettivamente presenti nel pezzo debussyano e giova ricordare a questo proposito che nella *Cathédrale engloutie* il compositore intendeva “riprodurre” musicalmente l'emergere all'alba dalle acque della cattedrale della mitica isola di Ys in Bretagna e il suo inabissarsi. Secondo una leggenda bretone (ricordata anche da Renan e Maupassant)<sup>6</sup> l'isola, sommersa per volere di un demone, riemergerebbe infatti quotidianamente per poi scomparire nuovamente lasciando udire il suono di un organo, i rintocchi delle sue campane e il canto dei sacerdoti. Al suo emergere la cattedrale lascia sentire i suoni delle campane sempre più forte, mentre al suo inabissarsi i suoni «subacquei» (v. 3) si allontanano e sono molto deboli. Va a questo punto osservato che se Debussy voleva imitare coi suoni determinati contenuti verbali, Montale, sin dal tempo di *Accordi* e di *Minstrels*, ha inteso fare il contrario.

Il «rintocco subacqueo» (v. 3) a cui si riferisce il poeta (in Debussy sono i rintocchi delle campane della cattedrale) potrebbe dunque essere quello ricorrente nelle battute finali del pezzo, quando i suoni sono ormai nuovamente sommersi dalle acque. Suoni perduti di un amore forse perduto. Un amore sommerso come la cattedrale debussyana che, tuttavia, potrebbe anche riemergere.

De Caro ha collocato la «pianola degl'inferi» (v. 5), cioè il pianoforte malridotto su cui avrebbe suonato Irma, nello scantinato che esisteva presso la

5 Sul rapporto tra Montale e Debussy cfr. Biasin (1983).

6 Cfr. Ernest Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1883); Guy de Maupassant, *La légende de Kêr Ys* (1883).

Pensione Annalena. Il critico ha infatti osservato che proprio Irma Brandeis aveva tradotto in inglese il sintagma in questione con «The pianola of the people underneath» ('La pianola delle persone di sotto')<sup>7</sup>. Secondo De Caro, le persone che stavano di sotto, nei «freddi inferi del palazzo», cioè «le persone dello scantinato», sarebbero stati proprio Irma ed Eugenio (De Caro 1999: 120). L'ipotesi può essere accolta solo a patto di ripristinare la connotazione metaforica di quella dimensione infernale a cui fa cenno anche Montale: un'essenziale aura connotativa che in questa interpretazione "realistica" viene abbandonata. Infernale è evidentemente la condizione, non soltanto psicologica, che il poeta aveva vissuto e viveva. Due sole citazioni tra le tante. In una lettera del 9 marzo 1935 a Irma, Montale scrive: «Ma a questo [cioè alla libertà dal legame con Drusilla Tanzi] debbo arrivare attraverso l'inferno» (Montale 2006: 142). Ancora in un'altra lettera del 14 settembre 1938, possiamo leggere: «Un giorno, quando sarò guarito vicino a te, capirai meglio che ho veramente traversato l'inferno» (238). Dunque, ricordando la musica di Debussy, suonata da Irma, Montale evoca nella prima strofa la cupa e temuta fine del suo amore mentre nel ricordo della *Lakm *, rivive il tempo felice e gioioso in cui l'amata cantava Delibes, magari accompagnandosi al pianoforte.

La seconda strofa, infatti, conduce progressivamente verso altri ricordi musicali. Il piano, sempre nel preludio di Debussy, sta salendo verso i registri acuti e simbolicamente verso un temuto gelo quando, segnalata da tre fondamentali puntini di sospensione (v. 7), interviene una metamorfosi e un mutamento memoriale: ai suoni acuti del pezzo di Debussy (e si noti che «s », «te», «Lakm », vv. 5, 7, 9, sono suoni acuti in rima) si sovrappongono e si sostituiscono quelli dell'aria delle campanelle di Delibes. Dalle «campanule» distrutte (v. 2) dalla tempesta e dalle campane misteriose e subacquee di Debussy, alle gioiose "campanelle" trillanti di Delibes. Il ricordo   dunque un altro e appartiene al tempo felice di quando Irma cantava l'aria allegrissima della *Lakm *. Ma questo finale "allegro" non deve ingannare perch  ancora una volta un riferimento cifrato ci riporta al dramma e alla crisi sentimentale di Eugenio e Irma: nell'opera di Delibes, infatti, la sacerdotessa indiana *Lakm * ama, riamata, l'ufficiale inglese Gerardo. Quando per  capisce che per lui il dovere e la patria sono pi  forti dell'amore, si uccide avvelenandosi.

Se davvero Irma, cantando, ha finto di essere *Lakm * e ha recitato questa parte, deve averlo fatto non senza un poco d'ironia. La stessa ironia con cui ha elaborato la scena che si vede nella foto del 1934. Tuttavia  *fingere* potrebbe anche significare limitarsi ad accennare vocalmente un pezzo impossibile da cantare a piena voce per una dilettante.

<sup>7</sup> La traduzione di Irma Brandeis (segnalata in De Caro 1999: 167) comparve sul n. 4 della *Quarterly Review of Literature* (a. XI, spring 1964, p. 261).

## La foto, la sua interpretazione e l'autore della musica



Non possiamo sapere se la messa in posa che vediamo nella fotografia, di cui qui abbiamo riprodotto un particolare (*Album fotografico* in Montale 2006: foto n. 9), sia stata opera di Montale, di Irma o di entrambi. Sembra comunque essere di natura allegorica ma per verificare questa ipotesi, sarà necessario *in primis* descrivere dettagliatamente cosa si vede nell'autodefinizione che il poeta ha dato di sé per il tramite fotografico della donna amata.

Su un muretto presente nel giardino della Pensione Annalena di Firenze<sup>8</sup>, Irma appoggia la testa (di cui si vede solo il caschetto di capelli)<sup>9</sup> sul braccio destro poggiato a sua volta su un volume di cui s'intravede il nastrino segnalibro. Col braccio sinistro, invece, regge in piedi uno spartito aperto. Dietro a questo, si scorgono dei fiori mentre davanti compare un gattino che impedisce parzialmente la vista del testo musicale. Vicino al margine sinistro del muretto (che è coperto da una sorta di tovaglia arabescata), c'è un piccolo

8 In *Clizia nel '34* possiamo leggere: «Sempre allungata / sulla chaise longue / della veranda / che dava sul giardino» (Montale 1980: 696, vv. 1-4).

9 Il viso celato di Irma si spiega anche col noto ritegno di Montale a rendere pubblico il proprio vero amore.

vasetto con una gardenia. Irma è vestita elegantemente con una camicetta chiara senza maniche e porta al collo un lungo foulard scuro a pois bianchi.

L'ironica scritta sottostante comparsa sul periodico milanese – «... la confusion des sentiments' (faute de mieux)» – è certamente di Montale e nel 1934 allude alla burrascosa situazione sentimentale che si era venuta a creare dopo che lui aveva rivelato a Irma l'esistenza di un'altra donna nella sua vita. In particolare, con questa specie di didascalia, Montale confessa l'intrecciarsi e il confondersi dei suoi sentimenti autodefinendosi nell'anno 1934. Tutto ciò è però mediato da una occulta citazione letteraria: *La confusion des sentiments* è infatti il titolo della traduzione francese (Zweig 1929) di *Verwirrung der Gefühle*, una raccolta di tre novelle di Stefan Zweig edite nel 1926. La novella eponima è appunto *La confusion des sentiments*. È forse il caso di dire che soltanto il titolo della raccolta di Zweig e non la trama delle sue novelle allude alla condizione psicologica e sentimentale in cui Montale si trovava nel 1934.

A questo punto, mettendo insieme le tessere del nostro mosaico fotografico, è lecito proporne un'interpretazione di carattere figurale che credo sia stata prevista dagli autori: all'interno di un camposanto, evocato come un giardino Zen da pochi emblematici tratti, Irma, nascondendo la testa fra le mani, piange un amore che non c'è più. Su un lato compare la lapide del defunto (lo spartito) e in basso un vasetto con una gardenia. Nel linguaggio dei fiori, la gardenia è simbolo di sincerità e per questo addobba spesso le chiese in occasione dei matrimoni. Inoltre – come apprendiamo da una lettera di Montale a Irma del 3 luglio 1935 – la gardenia è (forse) il fiore che esattamente un anno prima il poeta aveva offerto all'amata al di lei arrivo a Firenze per il suo secondo soggiorno italiano<sup>10</sup>. Il libro su cui Irma poggia il braccio che regge la testa potrebbe essere proprio la *Confusion des sentiments* di Zweig dato che, come s'è visto, identica è l'autodefinizione che Montale ha dato nella didascalia della nostra foto. Invece il gattino, un «animale buffo» (Sonzogni 2008: 136-137) che sembra andarsene via, potrebbe rappresentare Montale. Montale come il gatto di Liuba che, qualche anno dopo, scapperà per ogni dove non volendo essere ingabbiato. Come si vede, ogni minimo dettaglio è stato calcolato in questa elaborata messa in posa.

L'archetipo letterario potrebbe essere in questo caso una specie di elegia sepolcrale alla Thomas Gray in cui alla meditazione sulla morte si aggiungono le note di una profonda melanconia.

Rimane da rivelare l'autore della musica dello spartito aperto su cui si intravedono con difficoltà alcune note. Osservando attentamente, ci si accorge che si tratta senza dubbio di Mozart, un compositore, com'è noto, molto

<sup>10</sup> Nelle citate lettere a Clizia, possiamo leggere: «I gave you (I suppose) a gardenia» (Montale 2006: 157).

amato sia da Montale che da Irma. Assai conosciuta è la predilezione del nostro poeta per Mozart e numerose e note sono le sue dichiarazioni in proposito. Quanto a Irma, mi limito a citare la prima delle *Due prose veneziane* (1969) in cui possiamo leggere: «Lei che amava solo / Gesualdo Bach e Mozart e io l'orrido / repertorio operistico con qualche preferenza / per il peggiore» (Montale 1980: 391, vv. 6-9)<sup>11</sup>.

In una lettera del 7 settembre 1938, Montale scrive a Irma: «Play Mozart for me and love me» (Montale 2006: 237) e ancora in un'altra missiva del 7 gennaio 1939 indirizzata sempre a Irma, possiamo leggere: «suona Mozart al grammofono e sta più lieta che sia possibile» (266).

Qual è, dunque, il pezzo di Mozart che viene riprodotto nella fotografia? Si tratta del terzo tempo (*Allegro assai* o *Molto allegro, agitato* nella prima edizione) della *Sonata* in do minore per pianoforte K. 457, da battuta 166 in poi, cioè da una battuta prima della riesposizione del secondo tema non più in maggiore ma in do minore<sup>12</sup>.

Ecco le note visibili nella foto di Irma in una moderna edizione mozartiana delle *Klavierssonaten* (Mozart [s.d.]: 242):



<sup>11</sup> Tra il peggior repertorio operistico (per rimanere in tema), possiamo annoverare, oltre alla *Lakmé* di Delibes, l'operetta *Il paese dei campanelli* (1923) di Vigilio Ranzato su libretto di Carlo Lombardi o ancora l'*opéra-comique* *Les Cloches de Corneville* (1877) di Robert Planquette su libretto di Louis François e Charles Gabet; quest'ultima ricordata da Montale in *Pendola a carillon* (1980: 477, vv. 6-7). Cfr. anche Rossi (2007).

<sup>12</sup> Salvo errore, non mi risulta che nessuno abbia sinora scoperto l'autore e l'opera a cui appartiene la musica visibile nello spartito che compare nella fotografia di Irma. Non ho fatto una ricerca sull'edizione della sonata (ricerca che potrebbe partire dall'impaginato) ma credo che si tratti delle edizioni Peters (London - Frankfurt - New York) molto diffuse negli Stati Uniti.

Questa è certamente una delle più drammatiche sonate per pianoforte scritte da Mozart. Non solo è in minore (il modo connotativo di *pathos* e drammaticità) ma il terzo movimento, nell'asimmetria del ritmo di  $\frac{3}{4}$ , risulta estremamente angosciante, costituito com'è da forti escursioni dinamiche, da patetismi cromatici, da sincopi, da pause enigmatiche e da incisi che lacerano bruscamente il discorso.

Il secondo tema (soprattutto nella sua riesposizione in do minore a battuta 167) trasmette anch'esso una forte inquietudine dovuta ai numerosi passaggi che, spesso in ottave, articolano il discorso verso le parti estreme del pianoforte con incrocio delle mani. A causa della sua struttura di rondò, questo *Allegro assai*, con la continua riproposizione di un *refrain* sempre interrotto, comunica il sentimento di una drammatica indecidibilità e proprio quest'ultimo elemento è quello che deve aver determinato la scelta musicale di Irma.

Perciò l'estratto musicale da questa sonata mozartiana non è stato scelto a caso ma a testimonianza o, se si vuole, ad "imitazione" della peculiare crisi sentimentale in atto nel 1934 tra Irma ed Eugenio. Chi volesse verificare, può ascoltare la sonata nella magistrale interpretazione di Walter Gieseking<sup>13</sup>.

L'«autodefinizione» di Montale è stata dunque realizzata a due in una sorta di gioco, certo serio e drammatico, ma ancora cifrato dentro al codice della letteratura e della musica in un'ironica complicità che nel 1934 lasciava trasparire la speranza che tutto non fosse ancora perduto.

## Bibliografia

- Almanacco letterario*, Milano, Bompiani, 1932.
- Almanacco letterario*, Milano, Bompiani, 1933.
- Almanacco letterario*, Milano, Bompiani, 1935.
- Biasin, Gian Paolo, «Il vento di Debussy: poesia e musica in Montale», *Rivista di studi italiani*, a. I, n. 2, 1983, pp. 50-74.
- Cima, Annalisa - Segre, Cesare (a cura di), *Eugenio Montale*, Milano, Rizzoli, 1977.
- Contorbia, Franco, «Di una (stramba?) lettera di Zavattini a Montale», *Sintesi. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee*, a. XIX, 2020, pp. 75-82.
- De Caro, Paolo, *Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale*, Foggia, De Meo, 1999.
- Genetelli, Christian, «Lontano da te non respiro (ma scrivo): Montale a Irma», *Versants*, n. 56, 2009, pp. 107-141.

<sup>13</sup> Questa esecuzione è ascoltabile anche su YouTube all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=oq8td41xfzY> (consultato il 05.01.2023). L'estratto musicale presente nella foto di Irma comincia al minuto 13,51.

- Leporatti, Roberto, «Il mottetto XIII di Eugenio Montale. Offenbach e la primavera hitleriana», *Per leggere*, vol. II, 2006, pp. 83-130.
- Montale, Eugenio, *L'opera in versi*, ed. critica a cura di R. Bettarini - G. Contini, Torino, Einaudi, 1980.
- . *Prose e racconti*, a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1995.
- . *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini - G. Manghetti - F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2006.
- Mozart, Wolfgang Amadeus, *Klaviersonaten*, Bd. 2, hg. von W. Lampe, München - Duisburg, G. Henle Verlag, [s.d].
- Rossi, Luca Carlo, *Montale e l'«orrido repertorio operistico»*. *Presenze, echi, cronache del melodramma tra versi e prosa*, Bergamo, Bergamo University Press, 2007.
- Sonzogni, Marco (a cura di), *Irma Brandeis (1909-1990). Profilo di una musa di Montale*, passi diaristici ed epistolari scelti, trascritti e introdotti da J. Cook, trad. di D. Iannaco et al., Balerna, Edizioni Ulivo, 2008.
- Zweig, Stefan, *La Confusion des sentiments*, trad. d'A. Hella et O. Bournac, Paris, Éditions Stock, 1929.