



UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia e Letteratura Italiana

Percorsi montaliani

fra gli Ossi di seppia Ribet e La casa dei doganieri e altri versi

Laureanda
Eleonora De Fano

Relatore
Prof. Tiziano Zanato

Anno Accademico 2018-2019

Sempre e per sempre a Sandro

INDICE

Bibliografia	7
Introduzione	15
Avvertenze.....	16
Novità strutturali.....	18
Accenni alla figura di Anna degli Uberti.....	31
Analisi dei testi	33
«Altri versi».....	33
Vento e bandiere.....	33
<i>Fuscello teso dal muro</i>	40
«Meriggi e ombre».....	47
Arsenio.....	47
I morti.....	60
Delta.....	69
Incontro.....	78
«La casa dei doganieri e altri versi».....	94
Vecchi versi.....	94
Cave d'autunno.....	105
Carnevale di Gerti.....	109
La casa dei doganieri.....	123
Stanze.....	134
Conclusioni	142

BIBLIOGRAFIA

STRUMENTI

BIBIT

<http://www.bibliotecaitaliana.it/kwic/bibit001525>

GDLI

N. TOMMASEO, *et alii*, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Società l'Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1869.

LAVEZZI 1991

G. LAVEZZI, *Concordanza di «Alcyone» di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Angeli, 1991.

LIZ

Letteratura Italiana Zanichelli. Cd-rom dei testi della letteratura italiana, a cura di P. Stoppelli e E. Picchi, Bologna, Zanichelli, 2001.

LOVERA 1975

Concordanza della Commedia di Dante Alighieri: testo critico del poema, rimario e indice analitico, a cura di L. Lovera, con la collaborazione di R. Bettarini e A. Mazzarello ; premessa di G. Contini, Torino, Einaudi, 1975.

SAVOCA 1994

G. SAVOCA, *Concordanza dei «Canti» di Giacomo Leopardi: concordanza, liste di frequenza, indici*, Firenze, L.S. Olschki, 1994.

VPIN

Vocabolario della poesia italiana del Novecento, a cura di G. Savoca, Bologna, Zanichelli, 1995.

OSSI DI SEPPIA

ARVIGO 2001

T. ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale, Ossi di seppia*, Roma, Carrocci, 2001.

ARVIGO 2003

T. ARVIGO, «*Casa sul mare» e «I morti»: una lettera*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», CVII (2003), pp. 104-118.

ARVIGO 2005

T. ARVIGO, *Il 'locus amoenus' di Montale*, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di G.M. Anselmi, B. Bentivogli et alii, Bologna, Gredit, 2005, pp. 759-774.

BAUDELAIRE 2014

C. BAUDELAIRE, *I fiori del male e altre poesie*, traduzione di G. Raboni, Torino, Einaudi, 2014.

BERGSON 1964

H. BERGSON, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, traduzione di G. Bartoli, Torino, Boringhieri, 1964 [edizione originale: 1889].

BETTARINI 2009

R. BETTARINI, *Scritti montaliani*, a cura di A. Pancheri, Firenze, Le Lettere, 2009.

BLASUCCI 1996

L. BLASUCCI, *I tempi dei «Canti». Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996.

BLASUCCI 1998

L. BLASUCCI, *Appunti per un commento montaliano*, in *Montale e il canone del Novecento*, a cura di M.A. Grignani e R. Luperini, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 11-32.

BLASUCCI 2002

L. BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002.

BONFIGLIOLI 1958

P. BONFIGLIOLI, *Pascoli, Gozzano e la poesia dell'oggetto*, in «Il Verri» II, n. 4, 1958.

BONORA 1982

E. BONORA, *Lettura di Montale. «Ossi di seppia»*, Padova, Lavinia, 1982.

BONORA 1981

E. BONORA, *Le metafore del vero. Saggi sulle «Occasioni» di Eugenio Montale*, Roma, Bonacci, 1981.

CASADEI 1992

A. CASADEI, *Prospettive montaliane. Dagli «Ossi» alle ultime raccolte*, Pisa, Giardini, 1992.

CASADEI 2008

A. CASADEI, *Montale*, Bologna, Il Mulino, 2008.

CATALDI, D'AMELY 2018

E. MONTALE, *Ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi, F. d'Amely, con un saggio di P.V. Mengaldo e uno scritto di S. Solmi, Milano, Mondadori, 2018.

CHIAPPINI 1998

G. CHIAPPINI, *Echi di memoria. Scritti di varia filologia, critica e linguistica*, Firenze, Alinea, 1998.

CONTINI 1947

G. CONTINI, *Dagli Ossi alle Occasioni*, in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1947, pp. 88-119, poi in CONTINI 1974.

CONTINI 1974

G. CONTINI, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974.

DANTE 1988

DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Firenze, Le Monnier, 1988.

DANTE 1989

DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989.

DE CARO 2005

P. DE CARO, *Tracce di Anna, la prima grande ispiratrice di Montale*, in «Italianistica», 34 (2005), pp. 69-92, [poi rielaborato in DE CARO 2007].

DE CARO 2007

P. DE CARO, *Invenzioni di ricordi: vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*, Foggia, Centro Grafico Francescano, 2007.

DE FEIJTER 1994

M. DE FEIJTER, *Montale e Valéry: un caso di intertestualità*, in «Italianistica», XXIII (1994), pp. 91-102.

DE ROGATIS 2002

T. DE ROGATIS, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2002.

FORTI 1974

M. FORTI, *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Milano, Mursia, 1974.

FORTI 2004

M. FORTI, *Il Novecento in versi. Studi, indagini, ricerche*, Milano, Il Saggiatore, 2004, pp. 84-88.

FORTINI 1976

F. FORTINI, *Eugenio Montale*, in *I poeti del Novecento, ne La letteratura italiana. Storia e testi. Il Novecento, dal Decadentismo alla crisi dei modelli*, a cura di C. Muscetta, Roma-Bari, Laterza, 1976, vol. IX, II, pp. 350-373.

GRECO 1980

L. GRECO, *Montale commenta se stesso*, Parma, Pratiche Editrice, 1980.

GRIGNANI 1998

M.A. GRIGNANI, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Manni, 1998.

GRIGNANI 2002

M.A. GRIGNANI, *Montale e la cultura europea*, in *La costanza della ragione*, Novara, Interlinea, 2002.

GUGLIELMI 1998

G. GUGLIELMI, «Arsenio» e la linea allegoricodantesca, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di M.A. Grignani e R. Luperini, Roma-Bari, Laterza, 1998.

JACOMUZZI 1978

A. JACOMUZZI, *La poesia di Montale. Dagli «Ossi» ai «Diari»*, Torino, Einaudi, 1978.

JACOMUZZI 1979

A. JACOMUZZI, *Alcune premesse per uno studio sul tema «Montale e Dante»*, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Atti del Convegno di Studi, Casa di Dante, Roma, 6-7 maggio 1977, Roma, Bonacci, 1979, pp. 217-227.

LAVEZZI 1979

G. LAVEZZI, *Sui manoscritti degli «Ossi di seppia»*, in *In ricordo di Cesare Agnelli. Studi di letteratura e filologia*, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 470-90.

LAVEZZI 1981

G. LAVEZZI, *Per una lettura delle varianti di Montale dagli «Ossi» alla «Bufera»*, in «Otto/Novecento», v (1981), pp. 33-58.

LEOPARDI 1987

G. LEOPARDI, *Annotazioni alle dieci canzoni stampate in Bologna nel 1824*, in *Opere*, I, a cura di M.A. Rigoni, Milano, Mondadori, 1987, pp. 160-165.

LORENZINI 1987

G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, vol. I, Milano, Mondadori, 1982.

LPM 1995

E. MONTALE, *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina, 1923-1925*, a cura di L. Barile, Milano, Scheiwiller, 1995.

LUPERINI 1986

R. LUPERINI, *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 1986.

MARCHESE 1977

A. MARCHESE, *Visiting angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, Torino, SEI, 1977.

MARCHESE 2006

A. MARCHESE, *Amico dell'invisibile: la personalità e la poesia di Eugenio Montale*, a cura di S. Verdino, Novara, Interlinea, 2006, pp. 6-17.

MENGALDO 1975

P.V. MENGALDO, *Da D'annunzio a Montale*, ne *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 13-106.

OV 1980

E. MONTALE, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, con l'introduzione di G. Zampa, Torino, Einaudi, 1980.

MONTALE 1995

E. MONTALE, *Prose e racconti*, a cura e con introduzione di M. Forti, note ai testi e varianti a cura di L. Privitera, Milano, Mondadori, 1995.

NASCIMBENI 1969

P. V. NASCIMBENI, *Montale*, Milano, Longanesi, 1969.

QG 1983

E. MONTALE, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile e S. Solmi, Milano, Mondadori, 1983.

RAMAT 1976

S. RAMAT, *Il demone e la fabulazione incomprensibile*, in *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976, pp. 636-642.

REBAY 1976

L. REBAY, *Sull'"autobiografismo" di Montale*, in *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*, Atti dell'VII Congresso dell' AISLLI - Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana

(New York 25-28 aprile 1973), a cura di V. Branca *et alii*, Firenze, Olschki, 1976, pp. 73-83.

RICCI 2005

F. RICCI, *Memorie dantesche nell'ultimo Montale*, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di G. M. Anselmi, B. Bentivogli *et alii*, Bologna, Gredit, 2005, pp. 775-787.

ROMANO 1995

M. E. ROMANO, *Baudelaire occultato o rivelato in Montale e le armoniche di «Costa San Giorgio»*, in «Rivista di letteratura italiana», XIII (1995), pp. 467-92.

SANGUINETI 1970

E. SANGUINETI, *Da Gozzano a Montale*, in *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1970, pp. 17-39.

SCAFFAI 2002

N. SCAFFAI, *Montale e il libro di poesia. Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2002.

SM

E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.

VALENTINI 1971

A. VALENTINI, *Lettura di Montale: Ossi di seppia*, Roma, Bulzoni, 1971.

VALENTINI 1975

A. VALENTINI, *Lettura di Montale: Le occasioni*, Roma, Bulzoni, 1975.

WHITMAN 2016

W. WHITMAN, *Foglie d'erba*, traduzione a cura di G. Conte, con uno scritto di H.D. Threau, Milano, Mondadori, 2016.

ZANATO 2017

T. ZANATO, *Montale all'infrarosso. Lettura di «Meriggiare pallido e assorto»*, in *Per leggere i classici del Novecento*, a cura di F. Latini, S. Giusti, Torino, Loescher, 2017, pp. 147-176.

LE OCCASIONI

BARBERI SQUAROTTI 1980

G. BARBERI SQUAROTTI, S. LUPERINI, *Eugenio Montale*, commento a *La casa dei doganieri*, *Notizie dall'Amiata*, in *La poesia italiana contemporanea. Dal Carducci ai giorni nostri. Con appendice di autori stranieri*, Messina-Firenze, D'Anna, 1980, pp. 277-82.

BORGHELLO 1999

G. BORGHELLO, *Il getto tremulo dei violini. Percorsi montaliani*, Torino, Paravia Scriptorium, 1999.

CASADEI 2008

A. CASADEI, *L'uomo al dunque: «Le occasioni»*, in *Montale*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 43-70.

DE BENEDETTI 1998

G. De Benedetti, *Montale*, in *La poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998, pp. 35-58.

DE ROGATIS 2018

E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di T. De Rogatis, con un saggio di L. Blasucci, con uno scritto di V. Sereni, Milano, Mondadori, 2018.

GAREFFI 2000

A. GAREFFI, *La casa dei doganieri*, Roma, Studium, 2000.

GARGIULO 1958

A. GARGIULO, «*Le occasioni*» [1940], in *Letteratura del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1958.

ISELLA 1996

E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1996.

LUPERINI 2006

R. LUPERINI, *Un appunto: la casa e l'opposizione interno-esterno nelle «Occasioni»*, in *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 107-14.

MANACORDA 1972

G. MANACORDA, *Eugenio Montale*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.

MENGALDO 2008

P.V. MENGALDO, *Eugenio Montale: Annetta-Arletta («La casa dei doganieri» da «Le occasioni»)*, in *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Firenze, Carrocci, 2008, pp. 189-93.

MONTALE 1932

E. MONTALE, *La casa dei doganieri e altri versi*, Firenze, Vallecchi, 1932.

RAMAT 1986

S. RAMAT, *Arsenio, Dora e l'«orbita» di Gerti*, in *L'acacia ferita e altri saggi su Montale*, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 37-105.

RAMAT 1986¹

S. RAMAT, *Una corrispondenza: «Stanze» – «Nuove stanze»*, *ivi*, pp. 37-118.

ROMANO 2003

M.E. ROMANO, *Temi e organizzazione tematica nel «Carnevale di Gerti»*, in *Dittico novecentesco. Su Montale e Zanzotto*, Pisa, Plus, 2003, pp. 11-46.

SACCHI 1988

C. SACCHI, *Il carteggio Einuaudi-Montale per «Le Occasioni» (1938-39)*, a cura di C. Sacchi, Torino, 1988.

ZAMPESE 2007

L. ZAMPESE, *Una fonte solariana del «La Casa dei Doganieri»*, in «Studi Novecenteschi», xxxiv (2007), pp. 141-168.

INTRODUZIONE

Nella seguente tesi si è voluto dimostrare come vi sia un forte legame fra ultimi gli *Ossi* del '28 (ed. Ribet) e le poesie raccolte nella *plaquette* del '32, *La casa dei doganieri e altri versi*, anticipazione delle *Occasioni* «1928-1939». Ciò sarà dimostrato principalmente attraverso l'analisi dei testi interessati così da evincere *in loco* i collegamenti ricercati; unitamente all'analisi delle novità strutturali che intercorrono tra la prima e la seconda edizione degli *Ossi*, si daranno coordinate cronologiche al fine di avvalorare tale tesi, di cui sarà utile avere un chiaro quadro temporale nel quale vengono composte.

Data d'inizio di tale arco temporale sarà il 1926, in cui si riscontra, tra novembre e dicembre, la composizione de *I morti*, *Delta*, *Incontro*, pubblicati insieme per la prima volta in rivista su «Il Convegno», a. VII, n. 11-12; nel dicembre dello stesso anno *Vento e bandiere* e *Fuscello teso dal muro* sono pubblicate entrambe sulla rivista «Solaria», a. I n. 12; e infine compare la datazione all'indice «1926» per *Vecchi versi* (in «Solaria», a. IV, n. 2) e per *Dora Markus I* (nel «Meridiano di Roma», a. I, n. 2): i componimenti più antichi delle *Occasioni*, che verranno però pubblicati solo nel febbraio del '29. Nel giugno del 1927 viene pubblicato su «Solaria», a. II n. 6, *Arsenio*, mentre *Stanze* compare per la prima volta in «Solaria», a. IV, n. 11, nel novembre del 1929 (anche se in realtà si possiede una stesura manoscritta in cui compare la doppia datazione 1927-29). Anno di significativo movimento editoriale per Montale è il 1928, in cui: in giugno compone *Carnevale di Gerti*, edito ne «Il Convegno», a. IX, n. 6, e pubblica la seconda edizione degli *Ossi di seppia*, nell'ed. Ribet. Segue la pubblicazione de *La casa dei doganieri*, in «L'Italia Letteraria», a. II, n. 39, nel settembre del 1930, e *Cave d'autunno* con datazione all'indice «1931», ma pubblicato per la prima volta nell'«Almanacco Letterario Bompiani» nel 1932; quest'ultime saranno poi pubblicate, insieme a *Vecchi versi*, *Carnevale di Gerti* e *Stanze*, nella *plaquette* del 1932: *La casa dei doganieri e altri versi*.

AVVERTENZE

Tavola alfabetica sigle adottate:

Car

Ossi di seppia, Lanciano, Carabba, 1931.

Conv¹

«Il Convegno», VII, nov-dic 1926 [*I morti, Delta, Incontro*].

Conv²

«Il Convegno», IX, giu 1928 [*Carnevale di Gerti*].

Ein

L'opera in versi, a cura di R. Bettarini, G. Contini, Torino, Einaudi, 1980.

Gob

Ossi di seppia, Torino, Gobetti, 1925.

Rib

Ossi di seppia, Torino, Ribet, 1928.

Sol¹

«Solaria», I, dic 1926 [«Altri versi»].

Sol²

«Solaria», II, giu 1927 [*Arsenio*].

Sol³

«Solaria», IV, feb 1929 [*Vecchi versi*].

Sol⁴

«Solaria», IV, nov 1929 [Stanze].

Val

La casa dei Doganieri e altri versi, Firenze, Vallecchi, 1932.

Var

Lettera a Sergio Solmi datata «Monterosso 4-IX-1926», in *SM*.

Avvertenze generali:

abc /

Fine del verso

abc //

Fine della strofa

<abc>

Testo eliminato

[abc]

Testo integrato

<+++>

Lezione illeggibile cassata

+++

Lezione illeggibile

NOVITÀ STRUTTURALI

L'opera in versi di Montale è una raccolta completa di tutte le sue opere riunite in un solo volume che nasce da un'iniziativa filologico-editoriale, con il consenso e la collaborazione dell'autore stesso.

Gli *Ossi di seppia*, ne *L'opera in versi*¹, edita nel 1980, sono organizzati in quattro sezioni principali, più un *incipit* e un *explicit*:

- 1) *Movimenti*;
- 2) *Ossi di seppia*;
- 3) *Mediterraneo*;
- 4) *Meriggi e ombre*.

Gli *Ossi di seppia* iniziano con un testo esordiale, *Godi se il vento ch'entra nel pomario*, all'interno di una microsezione d'apertura (*ouverture*): «In limine». «Movimenti» conta otto testi: *I limoni*; *Corno inglese*; *Falsetto, Minstrels, Poesie per Camillo Sbarbaro* (in cui: I. *Caffè a Rapallo*; II. *Epigramma*), *Quasi una fantasia, Sarcofaghi* (in cui: *Dove se ne vanno le ricciute donzelle*; *Ora sia il tuo passo*; *Il fuoco che scoppietta*; *Ma dove cercare la tomba*); «Altri versi» (in cui: *Vento e bandiere, Fuscello teso dal muro*). La seconda sezione, «Ossi di seppia», detta anche "Ossi brevi", consta di ventidue componimenti anepigrafi, di misura generalmente breve: *Non chiederci la parola*; *Meriggiare pallido e assorto*; *Non rifugiarti nell'ombra*; *Ripenso il tuo sorriso*; *Mia vita, a te non chiedo*; *Portami il girasole*; *Spesso il male di vivere ho incontrato*; *Ciò che di me sapeste*; *Là fuoriesce il Tritone*; *So l'ora in cui la faccia più impassibile*; *Gloria del disteso mezzogiorno*; *Felicità raggiunta*; *Il canneto rispunta i suoi cimelli*; *Forse un mattino andando*; *Valmorbia, discorrevano il tuo fondo*; *Tentava la vostra mano la tastiera*; *La farandola dei fanciulli sul greto*; *Debole sistro al vento*; *Cigola la carrucola del pozzo*; *Arremba su la strinata proda*; *Upupa, ilare uccello*; *Sul muro grafito*. La successiva, terza, sezione, si compone di nove elementi, di misura medio-ampia, che formano un poemetto unitario, «Mediterraneo»: *A vortice s'abbatte*; *Antico, sono ubriacato dalla voce*; *Scendendo qualche volta*; *Ho sostato talvolta nelle grotte*; *Giunge a volte, repente*; *Noi non sappiamo quale sortiremo*; *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale*; *Potessi almeno costringere*; *Dissipa tu se lo vuoi*. La quarta ed ultima parte, «Meriggi e ombre», è divisa a sua volta in tre sottosezioni indicate da numeri progressivi; di queste la prima contiene: *Fine dell'infanzia*, *L'agave su lo scoglio*

¹ E. MONTALE, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini, G. Contini, Torino, Einaudi, 1980. Edizione di riferimento, da qui in avanti indicata con *OV*. Si ricordano, per completezza, in ordine cronologico, tutte le edizioni in cui sono presenti gli *Ossi di seppia*: Torino, Gobetti, 1925 [= Gob]; Torino, Ribet, 1928 [= Rib]; Lanciano, Carabba, 1931 e 1941 (quest'ultima anastatica non autorizzata dall'autore) [= Car]; Torino, Einaudi, 1942 e 1943 [= Ein¹ e Ein²]; Milano, Mondadori, 1948, 1970 e 1977 [= Mond¹; Mond² e Mond³]; Torino, Einaudi, 1980 [Ein³].

(suddivisa in tre liriche distinte, ma tematicamente vicine, ognuna recante un sottotitolo: *Scirocco, Tramontana, Maestrale*), *Vasca, Egloga, Flussi, Clivo*; la seconda presenta la collocazione solitaria di *Arsenio*; la terza *Crisalide, Marezzo, Casa sul mare, I morti, Delta, Incontro*. Chiude la raccolta «Riviere», «unico elemento dell'omonima microsezione esplicitaria»²: testo piuttosto antico, forse del 1920, già edito in rivista nel 1922, scelto come *explicit* della raccolta ma «caratterizzato da una speranza e da un tono di guarigione, sicuramente prematura»³, che infatti si evidenzia in uno scarto di toni e sentimenti rispetto alla sezione precedente, più matura e più vicina ai temi delle *Occasioni* che non al primo Montale.

Le prime liriche ad essere pubblicate, in rivista, furono *Riviere, Accordi e L'agave sullo scoglio*, grazie all'amicizia di Sergio Solmi e Giacomo De Benedetti, delegati alla poesia nella redazione di «Primo Tempo», nell'agosto – settembre del 1922; liriche poi aggiunte agli altri componimenti e raccolte nel libro edito da Gobetti⁴. Da notare come in questa edizione la raccolta avesse cambiato titolo in *Ossi di seppia*, dapprima, 1924, *Rottami*, in evidente richiamo a *Trucioli* di Camillo Sbarbaro (1920); variazione che va a sottolineare anche alcuni debiti letterari: l'antefatto più evidente di *Ossi di seppia* infatti è, oltre al sopra citato Sbarbaro, il baudelairiano *Épaves*, insieme a *Frammenti lirici* di Clemente Rebora (1913) e *Frantumi* di Giovanni Boine (1918).

Preso atto dunque della struttura finale voluta dall'autore, si notino i grandi interventi operati da Montale per conferire omogeneità alla raccolta⁵; in particolare rilevando – di seguito – le differenze strutturali tra l'edizione Gob e l'edizione Rib.

² SCAFFAI 2002, 26.

³ *Ivi*, 28.

⁴ Da qui in avanti indicato con Gob.

⁵ Nonostante in un'intervista del 5 giugno 1962, in «Settimo Giorno», affermava il contrario: «No, non ho mai fatto molte correzioni. Anzi c'è un mio amico che sta preparando la riedizione dei miei libri e vuole mettere anche le varianti. E allora abbiamo trovato queste varianti, ma tutto si esaurirà in cinque, sei pagine». (*SM* 1996, 2536).

Sebbene per la maggior parte delle operazioni fatte sul testo si tratta di ritocchi, in *OV*, solo per gli *Ossi di seppia*, sono state redatte più di novanta pagine.

Torino, Gobetti, 1925

IN LIMINE

Godi se il vento ch'entra

MOVIMENTI

I limoni

Corno inglese

Falsetto

Musica sognata

Versi a Sbarbaro

I. Caffè a Rapallo

II. Epigramma

Quasi una fantasia

Sarcofaghi

*Dove se ne vanno le
ricciute donzelle*

Ora sia il tuo passo

Il fuoco che scoppietta

*Ma dove cercare la
tomba*

OSSI DI SEPPIA

[22 componimenti citati]

Torino, Ribet, 1928

IN LIMINE

[idem]

MOVIMENTI

I limoni

Corno inglese

Quasi una fantasia

Falsetto

Versi a Sbarbaro

I. Caffè a Rapallo

II. Epigramma

Altri versi

Vento e bandiere

Fuscello teso dal muro

Sarcofaghi

*Dove se ne vanno le
ricciute donzelle*

Ora sia il tuo passo

Il fuoco che scoppietta

*Ma dove cercare la
tomba*

OSSI DI SEPPIA

[idem]

Torino, Einaudi, 1980
(L'opera in versi)

IN LIMINE

[idem]

MOVIMENTI

I limoni

Corno inglese

Falsetto

Minstrels

Poesie per Camillo
Sbarbaro

I. Caffè a Rapallo

II. Epigramma

Quasi una fantasia

Sarcofaghi

*Dove se ne vanno le
ricciute donzelle*

Ora sia il tuo passo

Il fuoco che scoppietta

*Ma dove cercare la
tomba*

Altri versi

Vento e bandiere

Fuscello teso dal muro

OSSI DI SEPPIA

[idem]

Torino, Gobetti, 1925

Torino, Ribet, 1928

Torino, Einaudi, 1980
(L'opera in versi)

MEDITERRANEO

MEDITERRANEO

MEDITERRANEO

[9 componimenti citati]

[idem]

[idem]

MERIGGI

MERIGGI E OMBRE

MERIGGI E OMBRE

Fine dell'infanzia

I.

[idem ed. Ribet]

L'agave su lo scoglio

Fine dell'infanzia

[1] Scirocco

L'agave su lo scoglio

[2] Tramontana

[1] Scirocco

[3] Maestrale

[2] Tramontana

Vasca

[3] Maestrale

Egloga

Vasca

Flussi

Egloga

Clivo

Flussi

Casa sul mare

Clivo

Marezzo

II.

Crisalide

Arsenio

III

Crisalide

Marezzo

Casa sul mare

I morti

Delta

Incontro

RIVIERE

RIVIERE

RIVIERE

Riviere

[idem]

[idem]

Nella loro disposizione definitiva gli *Ossi* in Gob presentavano, dopo il testo d'apertura «In limine», una prima sezione dal titolo «Movimenti», che comprendeva testi piuttosto precoci ed eterogenei; molto più compatta la seconda sezione, quella eponima, caratterizzata dalla presenza di ventidue componimenti: gli *Ossi di seppia* veri e propri, quindi, identificano una modalità strutturale e stilistica molto cara a Montale, quella dei testi brevi, a forte densità semantica. Segue la terza parte, il poemetto autonomo di nove testi «Mediterraneo»; infine l'ultima sezione è «Meriggi» e comprende nove testi: *Fine dell'infanzia*, *L'agave su lo scoglio*, *Vasca*, *Egloga*, *Flussi*, *Clivo*, *Casa sul mare*, *Marezzo*, *Crisalide*.

Nel 1928 la raccolta subisce un cambiamento piuttosto forte. Le grandi differenze strutturali si evincono soprattutto nella seconda e nella quarta sezione. In «Movimenti», *Musica Sognata* (poi *Minstrels*) pubblicata in Gob, a seguire *Falsetto*, viene poi esclusa in Rib, per poi rientrare nell'edizione di *Tutte le poesie* del 1977 – rimasta invariata fino a *OV* –, con la collocazione e il titolo attuali: nell'edizione di riferimento infatti «è parte di un terzetto di testi dal titolo musicale»⁶ insieme a *Falsetto* e *Corno inglese*. Il trittico si modifica nelle tre edizioni prese in esame: da *Corno inglese - Falsetto - Musica sognata* '25, a *Corno inglese - Quasi una fantasia - Falsetto* '28, e di nuovo *Corno inglese - Falsetto - Minstrels* '77 e seguenti. *Quasi una fantasia* è prima posposto a *Versi a Sbarbaro*, poi inserito tra *Corno inglese* e *Falsetto*, infine reinserito nuovamente al seguito di *Poesie per Camillo Sbarbaro*⁷: gruppo di due componimenti che cambia titolo nell'edizione del '77, due uniche poesie rimaste con una dedica esplicita. Solo in Rib vengono aggiunte due poesie, con il titolo di *Altri versi*, ed entrambe legate al tema del tempo, a chiudere la sezione «Movimenti». Infine quattro altri componimenti vengono inseriti nell'ultima sezione («Meriggi» in Gob) che prende il nuovo titolo di «Meriggi e ombre» in Rib: *Arsenio*, *I morti*, *Delta*, *Incontro*. In questo modo la quarta sezione, non più unica ma suddivisa in tre sottosezioni indicate da numeri progressivi, manterrà questa struttura anche nelle edizioni successive.

È possibile seguire tutta la vicenda di ristampa degli *Ossi* del '25 a quella del '28 grazie al carteggio di Montale con Sergio Solmi⁸, al quale chiede alcuni consigli di

⁶ CATALDI, D'AMELY 2008, 23. Anche se elementi musicali si colgono «implicitamente anche nel testo *Quasi una fantasia* – titolo che rinvia all'indicazione tecnica della sonata op. 27, n. 1 *Al chiaro di luna* di Beethoven» (CASA DEI 1992, 31).

⁷ Nell'edizione Ribet «è plausibile che questo nuovo ordine rispondesse all'esigenza di mantenere al centro dei *Movimenti* un significativo nucleo di poesie musicali (che risultava ridotto in seguito all'espunzione di *Musica sognata*)» (SCAFFAI 2002,40). Rimane il richiamo all'elemento musicale attraverso il titolo – ispirato alla sinfonia n. 27 di Beethoven – ma il legame con esso è molto meno intenso rispetto a *Minstrels*, mentre invece l'ordine originario è ripristinato nell'*OV* proprio per le maggiori complessità tematiche e i numerosi richiami intertestuali più vicino a *Sarcofaghi* (a tal proposito cfr. LONARDI 1980, 79 e seg. e ARVIGO 2001, 58-63).

⁸ Di seguito si riportano alcuni stralci delle lettere di Montale a Solmi (da E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, Milano, Mondadori, 1996, 1532-1564; 2221-2232).

Firenze, 29 luglio 1927:

natura strutturale e non solo; dalle lettere si evince che l'intenzione iniziale di Montale era quella di ristampare il volume Gob fundamentalmente invariato, senza nessuna aggiunta, poiché avvertiva l'impostazione diversa dei temi trattati nelle poesie degli ultimi due anni, ovvero: *I morti*, *Delta*, *Arletta* (poi *Incontro*) pubblicate su «Il Convegno»; *Vento e bandiere* e *Fuscello teso dal muro* pubblicate, invece, su «Solaria» contemporaneamente nel dicembre del 1926; e infine *Arsenio*, anch'esso pubblicato su «Solaria», nel giugno 1927. Quando Gromo propone a Montale una nuova edizione, l'autore vorrebbe porre *Riviere* tra i componimenti giovanili, proprio perché vicino allo stile e ai temi, e *Arsenio* come *explicit*; allo stesso tempo riflette su alcune eliminazioni possibili, poi attuate, con *Musica sognata*, come già accennato.

Un altro particolare cambiamento tra le edizioni è la funzione delle dediche presenti in Gob ad artisti, critici e scrittori, che si spiega con la volontà montaliana – autore emergente all'epoca – di procurarsi "autorizzazioni" culturali, infatti «quasi ogni poesia ha una dedica a un amico o ad un letterato del tempo, perché Montale in quel momento è un solitario che ha bisogno di affetto; questo è veramente significativo del primo Montale, anche se in contraddizione con quello successivo»⁹. Necessità del primo Montale poi scomparsa nel Montale maturo, così come si espungono le dediche, avendo ormai raggiunto l'autonomia artistica e considerando la «consuetudine pretestuale un frutto di ingenuità»¹⁰. L'espunzione delle dediche risulterà utile sia per «sottrarre alla prima raccolta un troppo autobiografismo, occasionalità e magari anche "provincialismo", alzandone la quota di essenzialità e universalità»¹¹; sia «per uniformare esteriormente questa edizione degli *Ossi di seppia* a quella delle *Occasioni*, che è un libro pieno di dediche taciute»¹². È lo stesso autore che lo comunica, aggiungendo, in merito al debito verso artisti, critici e

«Sarei del parere di lasciare il libro, salvo levissimi ritocchi, com'è e di non aggiungervi le mie ultime cose, che mi sembrano un poco diverse nello spirito».

Monterosso, 16 agosto 1927:

«Vorrei sapere [...] se mi consigli di unire alle vecchie le nuove poesie che conosci, mettendo *Riviere* tra le pièces giovanili, e *Arsenio* in fondo al volume. Forse è un errore. Che ne pensi?».

Firenze, 22 agosto 1927:

«Ti vorrei chiedere di rileggere gli *Ossi* nell'ordine della lista-indice acclusa [qui non riportata in quanto identica a quella già presente nello schema della pagina precedente], che è l'indice che proporrei a Gromo per la riedizione, intercalandovi le liriche indicate che tu conosci e possiedi. Naturalmente qualche brutto verso qua e là è stato rabberciato, il nome di Arletta sparisce, etc. L'intercalamento (che parola!) mi pare possibile ma ne risulta vieppiù a *Riviere* il carattere di trombonata giovanile [...]. Intanto mando a Gromo la prima metà, fino a *Mediterraneo* compreso, al quale non ho fatto ritocchi». Alla lettera è apposta una Nota: «Resta esclusa dal libro, oltre al recente *Arsenio*, (che uscirà tra 10 anni col resto) la vecchia *Musica sognata*. [...] La lirica di Solaria (*La folata che alzò ecc...*) l'ho messa tra le juvenilia, perché ho visto che nell'ultimo gruppo portava qualcosa di *mièvre*».

Firenze, 13 settembre 1927:

«Aggiungo *Arsenio* come *entremets* tra *i meriggi e le ombre*, che risultano perciò divisi in tre parti anziché in due».

⁹ CONTINI 1998, 134.

¹⁰ SCAFFAI 2002, 43.

¹¹ MENGALDO 1995, in *Ossi di seppia*, Mond², XIII.

¹² OV 1980, 861.

scrittori: «Non per ciò resta minore la mia riconoscenza verso amici ai quali debbono queste poesie, fin dagli anni più lontani»¹³.

In «Movimenti» non si è di fronte a un macrotesto¹⁴ che segue una progressione di senso, proprio perché nel corso «del generale "revisionismo" montaliano»¹⁵ l'ordine dei componimenti della macrosezione viene cambiato da un'edizione all'altra. Di seguito vengono analizzati i casi più significativi.

Falsetto, in *OV*, si presenta al terzo posto; avendo già precedentemente trattato lo spostamento subito dalla composizione si sottolinea solo che la sua posizione alta, anche se non più in area esordiale del libro, è dovuta alle consonanze armoniche e tematiche (in parte) con *Godi se il vento ch'entra*; ad esempio: «io prego sia / per te concerto ineffabile / di sonagliere» (*Falsetto*, 19-22) richiama «Va, per te l'ho pregato, – ora la sete / mi sarà lieve, meno acre la ruggine...» (*Godi se il vento ch'entra*, 17-18). Nonostante l'affinità del motivo dell'auspicio che altri possano godere di una liberazione esistenziale, le due liriche sviluppano tematiche diverse: in «In limine» il tema è della costrizione esistenziale, mentre in *Falsetto* si risente del tema dell'inefficienza. Chiarito il posizionamento, la lirica è un utile caso per notare l'espunzione delle dediche: essa infatti recava in origine – nel manoscritto donato da Francesco Messina a Vanni Scheiwiller datato 1924¹⁶ – la dedica a Esterina Rossi, protagonista della lirica, ed era sprovvista di titolo, che acquisirà solo una volta inserita nella raccolta; il titolo si presenterà richiamando il motivo musicale, la tecnica di canto del falsetto, appunto, così da mantenere una linea "musicale" insieme a *Corno inglese*, *Minstrels* e *Quasi una fantasia*. Mentre nel manoscritto inviato a Francesco Messina si legge «a E[sterina] R[ossi]», la versione manoscritta inviata dall'autore a Bianca Clerici portava la dedica «a E[sterina]»; la dedica viene poi eliminata, tuttavia si mantiene il nome nel primo verso della lirica: «Esterina,¹⁷ i vent'anni ti minacciano»; verso che nelle prime tre edizioni «è evidenziato graficamente rispetto al corpo del testo»¹⁸, poi uniformato nell'edizione Einaudi '77.

Minstrels è il componimento con la vicenda editoriale più travagliata fra le poesie di *Ossi di seppia*: in *Gob* compare con il titolo di *Musica sognata* e segue a *Falsetto*; nelle successive viene eliminata – caso unico – per poi ricomparire nella *plaque* *Accordi e pastelli* nell'edizione per nozze di *Satura*, del 1962, e poi in *OV* 1980, tra i «Movimenti» con il titolo attuale. Il titolo riprende quello del dodicesimo brano del primo libro dei *Préludes* di Claude Debussy, brani composti tra il 1910 e il 1913, ed infatti in epigrafe al componimento compare l'indicazione «da C. Debussy». L'accumulazione di rime, per lo più bacciate, il titolo musicale di ascendenza

¹³ *Ivi*.

¹⁴ Scaffai parla di andamento «paratattico» (SCAFFAI 2002, 45).

¹⁵ ARVIGO 2001, 64.

¹⁶ LMP 1995, 201.

¹⁷ Unica figura femminile nominata esplicitamente negli *Ossi di seppia*.

¹⁸ SCAFFAI 2002, 33.

crepuscolare e simbolista e la volontà di sperimentare poesia musicale potrebbero essere alcune delle ragioni che spinsero Montale ad eliminare il testo nella seconda edizione (Rib), proprio perché era la lirica che più risentiva dell'atmosfera «tra liberty e crepuscolarismo»¹⁹ tipica del primo Montale.

La datazione della lirica rimane incerta poiché, stando alle date riportate nei manoscritti, risalirebbe al 1923. Tiziana Arvigo ipotizza «che l'epoca di composizione sia anteriore al 1923, data riportata dal dattiloscritto conservato nel fascicolo I del fondo pavese (e che compare in *Satura* 1962): la poesia risulta troppo fortemente connessa al ciclo degli *Accordi* e a testi, anch'essi contenuti nel gruppo delle poesie disperse, come *Musica silenziosa* e *Suonatina di pianoforte*, risalenti al 1918-19. Purtroppo non abbiamo prove in proposito, ma va notato che l'ascolto di Debussy – e precisamente del brano a cui si ispira il testo – risale al 1917»²⁰. Montale in più occasioni dichiara il proprio debito nei confronti della musica francese, come nell'appunto diaristico del *Quaderno Genovese*, del 1917: «Debussy. *Les collines d'Anacapri* et *Ménestrels*: musica descrittiva e impressionistica piena di sconnesione, di colori e di metri»²¹; e ancora in una tarda intervista a Giorgio Zampa, del 1975: «Credo che la mia poesia sia stata la più "musicale" del mio tempo. [...] La musica è stata aggiunta, a D'Annunzio, da Debussy»²², a testimoniare il fatto che se il modello dannunziano era da allontanare in *Falsetto*, Debussy è invece «citabile esplicitamente in esergo addirittura quale fonte»²³. Tenendo presente un brano dell'*Intervista immaginaria*, del 1923, in cui Montale afferma: «Avevo un'idea della musica nuova e della nuova pittura. Avevo sentito i *Minstrels* di Debussy, e nella prima edizione del libro c'era una cosetta che si sforzava di rifarli: *Musica sognata*»²⁴, si potrebbe pensare che il componimento sia stato scritto proprio in quello stesso anno, ma in realtà Montale conosceva già i *Minstrels* di Debussy, come afferma nella notazione del *Quaderno genovese*, e pare improbabile che la composizione fosse stata fatta sei anni più tardi dall'ascolto che tanto l'aveva suggestionato. Un'interessante ipotesi è proposta da Niccolò Scaffai il quale suppone che «Montale abbia scritto o rielaborato intorno al '23 un testo dalla fisionomia volutamente arcaica come forma di tributo alla propria formazione poetica, del quale ha inteso lasciare testimonianza all'interno degli *Ossi*»²⁵; la motivazione è infatti estendibile anche alla revisione effettuata sul testo: «il titolo crepuscolare è stato sostituito dal nome dei pezzi di Debussy e anche la generica epigrafe che compariva in Gob - "(Debussy)" - ha lasciato il posto al più preciso "*da C. Debussy*"»²⁶.

¹⁹ SANGUINETI 1961, 71.

²⁰ ARVIGO 2008, 45.

²¹ QG 1983, 34.

²² MONTALE, *Ho scritto un solo libro*, in SM² 1721 (1975).

²³ CATALDI, D'AMELY 2008, 23.

²⁴ MONTALE, *Ho scritto un solo libro*, in SM² 1721, (1975).

²⁵ SCAFFAI 2002, 37.

²⁶ *Ivi*.

In omaggio all'amico Camillo Sbarbaro, Montale compone il dittico *Poesie per Camillo Sbarbaro* – comprendente *Caffè a Rapallo* ed *Epigramma* – con l'unica dedica rimasta immutata per mantenere il segnale organizzativo del dittico, ricco di richiami ai testi dell'amico poeta, al fine di compiere un viaggio nel «territorio (meraviglioso) dell'infanzia»²⁷. Entrambi i componimenti sarebbero databili intorno al 1923 secondo alcuni rimandi nel carteggio con Francesco Messina del 20 settembre 1923 da Monterosso²⁸. Il titolo della sottosezione ravvisa un cambiamento tra l'edizione Gob, *Versi a Camillo Sbarbaro*, e la Rib, *Poesie per Camillo Sbarbaro*, probabilmente a favore dell'omogeneità della raccolta, evitando il richiamo all'altra, vicina, sottosezione, *Altri versi*, aggiunti ai «Movimenti» proprio in Rib.

Della *suite Sarcofaghi* si possiede il manoscritto recante la data «fine '923», in cui compare la dedica allo scultore e amico Francesco Messina, poi espunta, come tutte le altre dediche, a partire dall'edizione Gob²⁹, e infatti non si conoscono altre stampe prima della *princeps* degli *Ossi*. Il gruppo, tematicamente unitario, in Gob si presentava nell'ordine *Versi per Sbarbaro* – *Quasi una fantasia* – *Sarcofaghi*; in Rib compare dopo *Altri versi*, chiudendo così la macrosezione dei «Movimenti», ma già in Car acquista la posizione originaria, poi mantenuta fino in *OV*, considerando inoltre l'affinità tematica con *Quasi una fantasia*. Non solo la posizione ha conosciuto modificazioni, ma gli stessi componimenti presentano numerose varianti d'autore.

Per completezza si riportano le varianti da *OV*.

SARCOFAGHI I

- 3 *leggero*] *leggiero*; Ms
- 9 *pendici*] *pendici*, Ms
- 17 *dagli*] *dàgli* Ms
- 21 *conduce*,] *conduce*; Ms Gob
- 22 *morto*:] *morto*. Ms Gob
- 25 *spalle*.] *spalle!* Ms

SARCOFAGHI II

- 9 *peste*] *péste* Ms Gob Rib

SARCOFAGHI III

[solo in Ms:]

- 2 *verdeggia*] *verdeggia*,
- 7 *In questa luce*] *Oh nella luce*
- 8 *bronzo*,] *bronzo svegliare*] *svegliare*,

²⁷ ARVIGO 2001, 53. E *ivi*, 51-57, per echi e richiami lessicali e tematici dalle poesie di Sbarbaro.

²⁸ LMP 1995, 55.

²⁹ In una lettera del 27 settembre 1924 Montale scrive a Messina: «Negli *Ossi* figurerà, a te dedicata, *Sarcofaghi*, che si chiude con una visione di Vita-Morte» (LMP 1995, 65).

- 12 *focolare]* *focolare*,
- 14 *a terra]* *al suolo*

SARCOFAGHI IV

- [prima del v. 1] *Sono codeste l'arche e le figure / per chi nel mondo è trascorso / con passo di dominatore; / e ancora sono gli emblemi / che si guardano senza tremore.* Ms³⁰
- 2 *e dell'amante]* *o dell'amante* Ms Gob Rib
- 5 *per codesti]* *per questi* Ms
- 6 *fiammata;]* *fiammata;* - Ms
- 8 *l'urna se ne sia effigiata!]* *ne sia effigiata l'urna!* Ms Gob; *effigiata]* *effigiata* [per *effigiata]* Rib
- 16 *ai polsi]* *ai* [riscritto su ~~nei~~] *polsi* Ms
- 17 *un fregio primordiale]* *il segno primordiale* Ms
- 18 *sappia]* *sappia*, Ms; *avanza]* *avanza*, Ms
- 20 *per vie di dolci esigli:]* *per vie di floridi esili;* Ms; *per vie d'esiglio, floride:* Gob
- 21 *schlude]* *schlude*, Ms.

Altri versi è un dittico che comprende *Vento e Bandiere* e *Fuscello teso dal muro*: senza tradizione manoscritta; esso viene pubblicato per la prima volta in rivista sul n. 12 di «Solaria» nel dicembre del 1926, quindi inserito in Rib. Le due liriche sono studiate e pubblicate insieme in «Solaria» '26 e si presentano con il titolo complessivo di *Versi* (*Vento e bandiere* non aveva titolo); in Rib il titolo cambia in *Altri versi*. Le due *pièces* in Rib si posizionano dopo la microsezione *Versi a Sbarbaro*, ma verranno poi collocate dopo *Sarcofaghi* già in Car e così nelle edizioni successive; manterranno la posizione finale a tutta la sezione «Movimenti», in modo tale da ricoprire una funzione riassuntivo-conclusiva e, allo stesso tempo, introduttiva per la sezione seguente degli "Ossi brevi".

Come in «Movimenti» non si configurava un macrotesto vero e proprio, così la stessa situazione si ripropone nella quarta ed ultima sezione. Il titolo «Meriggi e ombre» compare in Rib - soltanto «Meriggi» in Gob -, titolo a cui vengono aggiunte le "ombre" probabilmente poiché legate al tema della morte e della presenza dei morti vicino ai vivi presenti nelle nuove liriche³¹. Quest'ultima sezione è composta da due gruppi di liriche appartenenti a due periodi diversi: *Fine dell'infanzia*, *L'agave*

³⁰ Eliminati nei testi a stampa probabilmente per eccesso di esplicitzza.

³¹ «L'aggiunta del secondo termine del binomio ("Meriggi e ombre") al titolo della sezione nella Ribet del 1928 è chiaramente connessa con l'introduzione dei nuovi testi, nei quali vien meno la topicità dell'ora meridiana e insieme di si delinea una tematica dei 'morti' (si che "ombre" acquista un significato doppiamente allusivo)» (BLASUCCI 1993, 143-144). E inoltre «va rivelato il senso profondo della notazione dell'ombra, che si oppone a quella dell' «alba» della consapevolezza e più in generale al meriggio che segna l'*impasse* della vita adulta. Nel titolo, quindi, il senso dei termini è rovesciato rispetto alla percezione usuale che se ne ha: l'ombra, per Montale, è protezione, inconsapevolezza, vita iniziale, mentre le luce meridiana è accecamento, accidia, perdita dell'innocenza» (ARVIGO 2001, 70).

su lo scoglio, Vasca, Egloga, Flussi, Clivo, Casa sul mare, Marezzo e Crisalide sono collocabili tra il 1922-24, mentre *I morti*, *Delta*, *Incontro* sono state scritte intorno al 1926; rientra tra queste ultime anche *Arsenio*, composta però nel 1927. «Meriggi e ombre» non si presenta stilisticamente omogenea come gli "Ossi brevi", né è tematicamente unitaria come «Mediterraneo», tuttavia è presente un *fil rouge* di elementi ricorrenti:

«a) ampiezza dello sviluppo testuale rispetto agli "Ossi brevi" e agli stessi movimenti della *suite* "Mediterraneo" (fa eccezione *Vasca*, di 14 versi che ne contava però 30 nelle prime edizioni);

b) prevalenza metrica degli endecasillabi (pressoché incontrastata in *Arsenio*, *Crisalide*, *Casa sul mare*, *I morti*, *Delta*, *Incontro*);

c) suddivisione per lasse (eccettuati *Flussi*, *Scirocco* e *Tramontana* [...]) o addirittura per organismi isostrofici (*Maestrone*, *Marezzo*, *Incontro*);

d) centralità, nella maggior parte dei testi, di un'immagine-metafora, proposta fin dal titolo e desunta per lo più dal paesaggio ligure-marino (*L'agave sullo scoglio*, *Clivo*, *Flussi*, *Crisalide*, *Marezzo*, *Casa sul mare*, *Delta*)»³².

Lo sviluppo originario del '25 era in un'unica sezione: *Fine dell'infanzia*, *L'agave sullo scoglio*, *Vasca*, *Egloga*, *Flussi*, *Clivo*, *Casa sul mare*, *Marezzo*, *Crisalide*. Le ultime tre liriche componevano una sorta di trittico dedicato a Paola Nicoli, in cui si riassume l'intento narrativo di tutta la sezione, che «nel 1925 rappresentava insomma una sorta di microromanzo, con la costituzione di un 'io-protagonista', dotato di una fisionomia anche grazie alla presenza di una deuteragonista (ancorché anonima)»³³. La figura femminile infatti ricorre, anche tematicamente, in una chiusura circolare del libro nella sua prima edizione che prevedeva *Crisalide* come ultima lirica, la quale richiamava simmetricamente «In limine».

Dopo la rivoluzione di Rib, la nuova successione dei testi, che rimarrà definitiva, prevedeva una divisione in tre sezioni, comprendenti I. *Fine dell'infanzia*, *L'agave sullo scoglio*, *Vasca*, *Egloga*, *Flussi*, *Clivo*; II. *Arsenio*; III. *Crisalide*, *Marezzo*, *Casa sul mare*, *I morti*, *Delta*, *Incontro*. Le innovazioni salienti, oltre alla tripartizione della sezione, sono:

a) l'inserimento dei nuovi quattro componimenti: *Arsenio*, *I morti*, *Delta*, *Incontro*;

b) l'inversione del trittico *Crisalide*, *Marezzo*, *Casa sul mare*;

c) la posizione centrale come unica lirica *Arsenio*. La sua centralità è appunto sottolineata dal fatto di essere l'unico componimento della sezione II, che sottolinea a

³² BLASUCCI 1993, 133-134.

³³ *Ivi*.

sua volta la divisione interna. Displuvio tra il primo e il secondo trittico, li differenzia sia a livello temporale, in quanto composte in periodi diversi, sia a livello tematico, in quanto le immagini di morte e di assenza risultano sostituite nel primo trittico dall'augurio di una salvezza futura: probabilmente Montale ha voluto dare ad *Arsenio* una funzione introduttiva per i tre componimenti dell'ultima parte e, al tempo stesso, una funzione riepilogativa dei temi espressi nelle tre liriche precedenti. Il valore narrativo è inoltre a carico dell'io-poetico sovrapposto al personaggio di *Arsenio*³⁴, e proprio questo fatto «segna un momento di cesura e di svolta. Di qui in avanti (con l'ovvia eccezione di *Riviere*), la cronaca autobiografica e il suo doppio simbolico [...] vengono sostituiti da un'oggettivazione di tipo allegorico che innalza la vicenda dell'io»³⁵.

In fine, si vuole sottolineare come le vicende strutturali degli *Ossi di seppia* rimandino ad alcuni legami con le *Occasioni*: l'unitarietà del testo è riconosciuta proprio da legami di struttura e di tono affini e «da rimandi che stringono fortemente l'una all'altra le varie raccolte»³⁶. Notevole innanzitutto è l'analogia di struttura tra gli *Ossi* e le *Occasioni*: entrambe sono aperte da una poesia-*exergo* (*ouverture*): «In limine» e *Il balcone*; segue un'ampia sezione polimetra con prevalenza di testi mediolunghi: «Movimenti» negli *Ossi*, semplicemente «I» nelle *Occasioni*. La seconda sezione delle due raccolte è costituita da una serie di liriche simili sia per lunghezza numerica di componimenti (22-20), sia per struttura e stile («concentrazione, frequente opposizione semantica fra due brevi strofe, grande saturazione metrico-linguistica, ecc..»³⁷): «Ossi di seppia» eponimi e i «Mottetti»; segue negli *Ossi* la *suite* «Mediterraneo» e nelle *Occasioni* il poemetto in tre parti *Tempi di Bellosguardo*. Infine la quarta e ultima sezione si compone, per entrambi, di 15 testi lunghi.

³⁴ Il nome proprio di *Arsenio* ha valore narrativo e autobiografico: «*Arsenio* riproduce la parte finale del nome proprio del poeta e, nella parte iniziale, richiama il nome di Arletta, protagonista della lirica *Incontro*» (SCAFFAI 2002, 57). A tal proposito si veda l'analisi del testo nel capitolo seguente.

³⁵ LUPERINI 1986, 48.

³⁶ MENGALDO 1995, in *Ossi di seppia*, Mond², v.

³⁷ *Ivi*, VI.

	<i>Ossi di seppia</i>	<i>Occasioni</i>
overture	<i>In limine</i>	<i>Il balcone</i>
sezione omogenea	«Movimenti»	I
corpus	«Ossi di seppia»	«Mottetti»
suite	«Mediterraneo»	<i>Tempi di Bellosguardo</i>
testi lunghi	15 poesie	15 poesie

ACCENNI ALLA FIGURA DI ANNA DEGLI UBERTI

Anna degli Uberti apparteneva a una famiglia agiata del livornese che trascorse le estati tra il 1919 e il 1923 a Monterosso, nella casa dello zio di Montale. Tra i due giovani nacque un interesse, sicuramente le estati più intense furono tra il '20 e il '22; l'autore, in una lettera ad Angelo Barile dell'11 agosto 1922, confessa: «ho qui qualche persona di mio gusto, una in specie»³⁸. Fu proprio Anna, nell'estate del '23, a concludere quella relazione, sia spinta dalla famiglia, sia per suo disinteresse (incerta la motivazione). La chiusura causò a Montale molta sofferenza, tanto da rendere Anna la «morta giovane» - che nel 1926 prenderà il nome di Arletta - e far perdurare la sua presenza/assenza anche nelle raccolte successive³⁹. Nella *factio* poetica l'assenza della fanciulla è resa con la sua apparente morte (da cui il nome Arletta): «la donna è relegata per sempre in un diafano, quasi un illeggibile oltrevita [...], il suo spirito aleggia sui luoghi del ricordo, convive con le larve dei morti riemersi - come per un'espiazione purgatoriale - sulla riva di Monterosso, si perde con la cenere degli astri»⁴⁰. Questa invenzione della 'morte' del personaggio di Annetta/Arletta «è anche il punto focale che media il passato (era stato Monterosso) col futuro (sarà Firenze), e dà destino a una creazione romanzesca che si radica nella dolorosa vicenda di "incontro" che, per quanto rimosso dai fatti della vita e "insabbiato" nell'oblio, continua a ritornare nella mente, all'improvviso, quasi per inspiegabile costrizione di uno 'spirito' (sicché di "fantasmi" si parla a Gadda Conti, e di "fantasma" e di un "velo" si parla sommariamente ne *La capinera non fu uccisa*)»⁴¹. Interessante poi, le posizioni di DE CARO 2007, 55 in cui ravvisa il giorno della morte letteraria di Annetta nel giorno di ferragosto, del 1926, «cioè giusto a metà dei tre drammatici giorni in cui egli compone, a Monterosso, *La foce*».

³⁸ SM, 512.

³⁹ Arletta è il nome del "fantasma" di Anna, morta a livello metaletterario. Nel 1926 viene pubblicata *La foce*, poesia che successivamente cambiò titolo, per qualche mese, in *Arletta* e poi, definitivamente, in *Incontro*.

⁴⁰ DE CARO 2007, 80.

⁴¹ DE CARO 2007, 55. Inoltre, il critico analizza la vicenda onomastica: «Nella mente poetica di Montale c'è un "fantasma" di nome Arletta che, nel modello, potremmo dire, *di partenza*, è di vaga ascendenza romantica, fra la Julie delle pagine finali della *Nuovelle Héloïse*, le romantiche, malfinite compagne di René, Adolphe, Dominique ecc., e il fantasma che compare nella chiusa di *A Silvia*; mentre, *in arrivo*, si sistema fra la mortuaria "strana metamorfosi" di Angiolina/Amalia che chiude *Senilità*, le altrettanto mortifere chiusure di *Pénible incident [A painful case]* e di *Les morts [The dead]* - due racconti joyciani da *Gens de Dublin* (Paris 1926), la traduzione francese di *Dubliners* promossa e diretta da Valéry Larbaud -, e l'*Armand* (attenzione alle iniziali!) di Emmanuel Bove (Paris 1926), di cui Montale pubblicherà una recensione [...]. Pare difficile che il nome di Arletta possa discendere, come suggerisce Rosanna Bettarini nei suoi *Appunti*, dall'operetta franco-inglese *Arlette* rappresentata a Londra [...]. Per quel che si ricava dalle biografie del più famoso dei suoi tre compositori - cioè di Ivor Novello (1893-1951) - *Arlette* rimase in cartellone per una sola stagione e non varcò mai la Manica. Ma non diversa sorte potrebbe essere riservata ad altri ipotetici prestiti: per esempio, una derivazione dal nome dell'attrice cinematografica francese Arlette Marchal, in quegli anni molto famosa (*Madame Sans-Gêne*, 1925), o di Arletty, nome d'arte di Arlette Léonie Bathiat, altro astro dello spettacolo parigino del tempo» (DE CARO 2007, *ivi*).

La presenza di Annetta si percepisce in: *Il canneto rispunta i suoi cimelli*, *Delta*, e soprattutto *Incontro*, negli *Ossi*; *Il balcone*⁴², *La casa dei doganieri* e *Stanze nelle Occasioni*; quindi si può affermare che «nella stagione compresa fra gli *Ossi* e le *Occasioni* fosse dato di riconoscere un ciclo di Annetta, con un suo centro in *Incontro* e nella *Casa dei doganieri*»⁴³. Annetta è una figura persistente in tutte le raccolte ed è, in particolare, un importante snodo per il passaggio fra gli *Ossi* '28 e la *plaque* *La casa dei doganieri e altri versi* '32, anticipazione delle *Occasioni*: presenza che perdurerà fino ai *Diari del '71 e del '72*. Tale assiduità della donna creerà, lungo le raccolte, un vero e proprio 'ciclo di Annetta', anche a distanza di anni (si ricordino altre poesie più esplicitamente arlettiane come *Eastbourne*, 19-23: «E vieni / tu pura voce prigioniera, sciolta / anima ch'è smarrita, / voce di sangue, persa e restituita / alla mia sera»; ed anche *Gli orecchini*; *Il sole d'agosto trapela appena*; *Dolci anni che di lunghe rifrazioni*; *Fluisce fra te e me sulla veranda*; ne *La capinera non fu uccisa* avviene la rievocazione della stessa donna de *La casa dei doganieri*; nel *Diario del '71 e del '72* si legano al ricordo di Arletta le poesie *Il lago di Annecy* e *Ancora ad Annecy*).

⁴² Richiamo a *Le balcon* di Baudelaire in *Les Fleurs du mal*.

⁴³ BONORA 1981, 12.

ANALISI DEI TESTI

«ALTRI VERSI»

Dittico che comprende «Vento e bandiere» e *Fuscello teso dal muro*: queste poesie vengono pubblicate per la prima volta sulla rivista «Solaria», a. I n. 12, a Firenze nel 1926 con il titolo «VERSI» (poi cambiato in «ALTRI VERSI» nell'edizione Rib), edizione in cui «Vento e bandiere» non aveva titolo: verranno aggiunte insieme nella seconda edizione degli *Ossi*, Rib.

«Vento e bandiere»

In questa poesia, per la prima volta, fa la sua comparsa «una delle ispiratrici meno appariscenti ma sicuramente più importanti»⁴⁴ tra le figure femminili all'interno della opera montaliana: Anna Degli Uberti, detta Annetta (o Arletta). *Vento e bandiere* è uno di quei componimenti in cui si può notare il passaggio da quello che si può chiamare "primo Montale" al "secondo Montale": la poesia anticipa il passaggio dagli *Ossi* alle *Occasioni*, ed infatti, oltre alla presenza di Annetta, si possono notare altri due evidenti indizi che configurano questa poesia come ponte: in primo luogo a livello cronologico, *Vento e bandiere* risale al '26 e appartiene al gruppo di poesie inserite in Rib; a livello stilistico e contenutistico poi, si notano alcuni passaggi ambigui, a tratti oscuri (come la riflessione sul tempo, o lo stacco in chiusura del componimento tra ricordo e realtà di difficile interpretazione), che aprono alla stagione successiva delle *Occasioni*.

In questa poesia si concentra l'idea montaliana del tempo⁴⁵, di cui proprio Annetta è simbolo: donna lontana, appartenente al passato, collegata al ricordo e alla memoria (anche per questo legata al mondo dei morti, nelle poesie successive, cfr. *Incontro* 46: «Oh sommersa!»), rievocata «in chiave stilnovistica, mediata da una certa cultura anglosassone»⁴⁶ tra le immagini di Shelley, Keats e Browning⁴⁷. Il discorso degli *Ossi* si svolge essenzialmente al presente: «in questo tempo si consumano le vicende tanto dell'atonia quanto dell'eccezione, tanto della condanna quanto della salvezza (gl'istanti privilegiati)»⁴⁸, ma già in questo dittico, e poi soprattutto in «Meriggi e ombre», la poesia sembra ritagliarsi un suo passato tendendo a impostarsi sul tempo critico dell'età matura. In questo caso il tema del tempo appare come irripetibile (in

⁴⁴ CATALDI, D'AMELY 2018, 48.

⁴⁵ Cfr. BLASUCCI 2007, 87. All'interno della poesia montaliana il tema del tempo è presente a vari livelli: «come misura interna agli eventi narrati, come oggetto di rappresentazione diretta, come tema stesso di riflessione», e in particolare queste due ultime accezioni si configurano bene nella figura di Annetta, nel testo e nel dittico «Altri versi».

⁴⁶ ARVIGO 2001, 71.

⁴⁷ L'influenza del poeta anglosassone Browning si riscontrerà particolarmente nella *Casa dei Doganieri*.

⁴⁸ BLASUCCI 2002, 97.

netto contrasto con «le giostre d'ore troppo uguali» di *Quasi una fantasia*, 9): il poeta, introducendo una tragica considerazione d'impronta tolstoiana, «smentisce la recursività del passato [...] perché ogni avvenimento è vissuto sempre nella sua unica e irripetibile occasione. Tutto scorre, come se la fanciulla non sia mai passata di qui, non sia mai esistita»⁴⁹. Anche se mediata dalle teorie bergsoniane, è chiara l'eco leopardiana: sul modello de *Le ricordanze* si articola il tema del ricordo, che se per Leopardi può essere un elemento positivo, per Montale ha quasi sempre un'accezione negativa, proprio perché il tempo risulta essere formato da una successione irripetibile di momenti singolari. Vero ipotesto leopardiano è *La sera del dì di festa*, in cui *Uno stupore arresta / il cuore* ai vv. 21-22 richiama chiaramente i versi leopardiani 28-32: «E fieramente mi si stringe il core, / a pensar come tutto al mondo passa, / e quasi orma non lascia. Ecco è fuggito / il dì festivo, e al festivo il giorno / volgar succede, e se ne porta il tempo». Riprendendo anche la struttura poetica: le prime tre quartine, più descrittive, si riferiscono al tempo passato, il vento e l'aroma della salsedine sono percepiti come *madeleine* del ricordo della donna, sono l'occasione per un breve ritorno del passato; ma poi «si palesa la minaccia del tempo lineare, con il sofferto inserimento della clausola attualizzante "te lontana"»⁵⁰ che introduce le ultime tre strofe dal carattere riflessivo: tornando al tempo presente il poeta riflette sul ricordo appena apparso alla mente – in cui soltanto in apparenza l'immagine della donna gli compare uguale ad un tempo – e sullo scorrere ineluttabile del tempo «che non s'addoppia». Nonostante la consapevolezza della finitezza umana il poeta si arrende al fatto che il mondo continui ad esistere, nonostante un'umanità dolente si illuda di poter dimenticare il suo fatale destino facendo un'inutile festa.

La poesia presenta sei quartine tetrastiche (struttura peculiare degli "*Ossi brevi*") di tutti endecasillabi, suddivise in due gruppi di tre – ognuno un periodo in sé completo – che dividono il componimento in due parti simmetriche. Forte allitterazione del gruppo vocale + liquida nelle prime due strofe, e delle consonanti *t* e *r* in tutto il componimento che richiamano il nome di Annetta/Arletta, così come accade anche in *Fuscello teso dal muro*. La rigorosa corrispondenza rimica tra le strofe mostra tutte rime alternate, tranne l'ultima che è a rime incrociate: ABAB (B rima ipermetra, *valli* : *pallido*) CDCD, EFEF (F rima ipermetra, *alito* : *ali*), GHGH, ILIL, MNNM.

⁴⁹ DE CARO 2007, 89.

⁵⁰ ARVIGO 2001, 74.

La folata che alzò l'amaro aroma
del mare alle spirali delle valli,
e t'investì, ti scompigliò la chioma,
groviglio breve contro il cielo pallido;

5 la raffica che t'incollò la veste
e ti modulò rapida a sua imagine,
com'è tornata, te lontana, a queste
pietre che sporge il monte alla voragine;

10 e come spenta la furia briaca
ritrova ora il giardino il somnesso alito
che ti cullò, riversa sull'amaca,
tra gli alberi, ne' tuoi voli senz'ali.

15 Ahimè, non mai due volte configura
il tempo in egual modo i grani! E scampo
n'è: ché, se accada, insieme alla natura
la nostra fiaba brucerà in un lampo.

20 Sgorgo che non s'addoppia, - ed or fa vivo
un gruppo di abitati che distesi
allo sguardo sul fianco d'un declivo
si parano di gale e di palvesi.

Il mondo esiste... Uno stupore arresta
il cuore che ai vaganti incubi cede,
messaggeri del vespero: e non crede
che gli uomini affamati hanno una festa.

VARIANTI

18 *un gruppo di abitati] un gruppo di villini Sol¹*

PARAFRASI

I STROFA

La folata di vento che sollevò il sapore salato del mare verso i sentieri a spirale che salgono lungo le valli, ti investì, ti arruffò i capelli corti che sono un groviglio contro un cielo senza sole;

1. *amaro aroma*: allitterazione che forma anagramma, con ulteriore paronomasia con *mare* successivo; l'immagine dipinta traccia i contorni delle onde che si infrangono sugli scogli.
2. *alle spirali delle valli*: si rappresenta il tipico paesaggio ligure delle Cinque Terre, con il mare ai piedi delle colline.
3. *ti investì*: riferito alla donna non ancora citata, ma annunciata dalla presenza di una *chioma*, nello stesso verso. *chioma*: hapax negli *Ossi*; è la *chioma* femminile coperta dal *velo* del componimento successivo (*Fuscello*, 16); della capigliatura riccia di Annetta vi è testimonianza anche in *Incontro*, 42-44: «quasi anelli / alle dita non foglie mi si attorcono / ma capelli».

II STROFA

la raffica di vento che fece aderire la veste al tuo corpo e ti modellò per un attimo a sua immagine, come ora che sei lontana, a queste pietre che il monte fa sporgere verso lo strapiombo del mare;

5. *la raffica che t'incollò*: cfr. incipit *la folata che alzò*, ripete il modulo sintattico «sostantivo + frase relativa»⁵¹.
6. *ti modulò*: le vesti che aderiscono al corpo mostrandone meglio le forme è elemento sensuale della rappresentazione di Anna.
7. *te lontana*: inciso al centro del verso in consonanza e paronomasia con il vicino *tornata* che sottolinea la trasformazione di lei.
- 7-8. *a queste / pietre che sporge il monte alla voragine*: l'immagine del luogo, che ricorda le molte «alte ripe» dantesche, identifica la costa di Monterosso, «centro dell'epifania arlettiana»⁵². In ARVIGO 2005, 769, si parla di «squarcio dantesco»; cfr. in particolare *Inf.* XI, 1-5: «In su l'estremità d'un'alta ripa / che facevan gran pietre rotte in cerchio, / venimmo sopra più crudele stipa; / e quivi, per l'orribile soperchio / del puzzo che 'l profondo abisso gitta [...]».

⁵¹ SANGUINETI 1970, 27.

⁵² ARVIGO 2001, 73.

paesaggio viene raffigurato in modo più definito ne *La casa dei doganieri*, 1-2: «la casa dei doganieri / sul rialzo a strapiombo sulla scogliera»: altro elemento di contatto tra i componimenti che conferma il nuovo stile di Montale, che sta aprendosi alla futura raccolta *Le occasioni*; *voragine* è hapax montaliano.

III STROFA

E come, una volta cessata la furia da ubriaco del vento, il giardino ritrova ora la brezza leggera che un tempo ti cullò, distesa sull'amaca, tra gli alberi, immersa nei tuoi voli immaginari.

9. *furia briaca*: influenza corazziniana, *Il fanale* 30-31: «Non forse nell'orror notturno di una turba briaca»; *briaca*, hapax montaliano, è forma aferetica tipica del toscano.

10. *ora*: deittico temporale che segna il passaggio tra passato e presente.

11. *amaca*: è hapax negli *Ossi*.

12. *voli senz'ali*: espressione ossimorica che descrive il volo dei pensieri e dell'immaginazione di Annetta.

IV STROFA

Ahimè, il tempo non dispone mai i grani di sabbia della clessidra allo stesso modo! E questo è per noi una salvezza: perché se dovesse accadere che il tempo si disponesse sempre allo stesso modo, la nostra vita finirebbe subito insieme al mondo che ci circonda.

14. *grani*: hapax montaliano; l'immagine sottolinea l'irripetibilità del tempo. Logica associazione allo scorrere del tempo è il legame con i grani della sabbia della clessidra; per altri i *grani* sono da associare alle perle del rosario, forse con ricordo di Govoni, *Per un mazzo di rose conventuali*, 26: «tra i grani de l'incenso e dei rosari».

16. *fiaba*: intesa come la vita stessa, per il suo carattere di irrealtà cfr. «Mediterraneo» VI, 13-15: «Oh la favola onde s'esprime / la nostra vita, repente / si cangerà nella cupa storia che non si racconta!»; per MENGALDO 1957, 55 rinvia alla «favola bella» de *La pioggia del pineto* 29, in cui però il termine si rivolge all'amore e non alla vita, cfr. anche *Parabola*, 14: «la sua favola breve già compiuta». Per ARVIGO 2001, 74-75 la vita intesa come favola è immagine di tradizione classica, e infatti rimanda a Petrarca *RVF*, CCLIV, 13:

«la mia favola breve è già compiuta», ripresa a sua volta da Cicerone, *De senectute*, XVIII, 64: «fabula aetatis», e da Seneca, *Epistulae*, LXXVII, 20: «Quomodo fabula, sic vita»; per LORENZINI 1982, 864 è una definizione cara al romanticismo: «Tutto è favola. La favola è, per così dire, il canone della poesia».

V STROFA

Il tempo è come un'acqua che sgorga e non è mai la stessa – ed ora rende vivo un gruppo di case distese sul fianco di una collina che si addobbano di drappi e di bandiere.

17. *sgorgo*: ogni attimo del tempo non è mai due volte uguale, come l'acqua che scorre non è mai uguale a se stessa; l'immagine fluviale del tempo, che in questo caso però non s'ingorga, ricorda «Mediterraneo» III, 6-7: «La ruota delle stagioni e il gocciare / del tempo inesorabile»; *Crisalide* 17-18: «Ecco precipita / il tempo, spare con risucchi rapidi / tra i sassi»; e *Delta* 5: «il tempo s'ingorga alle tue dighe». Lo *sgorgo* inteso come 'sorgente, zampillo' è frequente in Boine.

20. *di gale e di palvesi*: termini marinareschi che introducono il secondo lemma del titolo, sono quindi l'immagine della seconda parte, gnomica, della poesia; *gale* è hapax montaliano; *palvesi* è hapax negli *Ossi*. I due termini anticipano la *festa* dell'ultima quartina: i preparativi atti ad abbellire la città, tema che fa eco a *Il sabato del villaggio*, 7: «dimani, al dì di festa».

VI STROFA

Il mondo esiste... La meraviglia della scoperta ferma il cuore che aveva ceduto ai suoi incubi, vaganti come le nubi nel cielo, annunciatrici della sera: e il cuore non può credere che gli uomini, con la loro fame insoddisfatta, siano capaci di festeggiare.

21. *Il mondo esiste...*: il mondo continua la sua vita nonostante la perdita dell'amata, cfr. Leopardi, *Le ricordanze* 148-154: «Altro tempo. I giorni tuoi / furo, mio dolce amor. Passasti. Ad altri / il passar per la terra oggi è sortito, / e l'abitar questi odorati colli. / Ma rapida passasti; e come un sogno / fu la tua vita / ogni umano accidente». Importanti i puntini di sospensione, che assegnano un tono dolente e stupito dell'affermazione (cfr. infatti *stupore* subito dopo).

22. *vaganti incubi*: si vedano i « malevoli spiriti che veleggiano a stormi», in *Arremba su la strinata proda* 4, e gli «spiriti nemici che la convulsa terra / sorvolano a sciame», in *Agave sullo scoglio* II, 19-20; ARVIGO 2001, 76 nota inoltre una chiara marca simbolista, in particolare da Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *Le crépuscule du matin*, 3-4: «C'était l'heure où l'essaim des rêves malfaisants / tord sur leurs oreillers les burns adolescents»; e in *Spleen*, *Quand le ciel bas et lourd*, 15: «esprits errants et sans patrie». La chiusura cupa del componimento aleggia l'incombere della morte, cfr. 23 *messaggeri del vespero*.

24. *gli uomini affamati hanno una festa*: di fronte ai dubbi sull'esistenza del mondo, Montale si meraviglia che gli uomini possano fare festa; *affamati* è hapax negli *Ossi*. *festa*: la festa a cui si riferisce Montale potrebbe essere la fiera di un paese della riviera ligure che cade il 20 settembre, in cui «non mancava mai una regata a remi»⁵³; ma secondo De Caro è possibile anche un'intertestualità con *El Dorado* di Eduardo Posada, in particolare la chiusura del secondo capitolo del racconto⁵⁴.

⁵³ *La regata*, in MONTALE 1995, 25.

⁵⁴ DE CARO 2007, 87: «Montale, che lo cita a proposito di *Costa San Giorgio*, fa però riferimento alla traduzione francese *El dorado (L'homme doré)*, Liège, 1925». Si riporta di seguito la traduzione della chiusa del capitolo citata dallo stesso De Caro: «[Zoratama, l'eroina del racconto] Si era molto interessata alla festa religiosa [dell'uomo d'oro] e, arrivata la sera, seduta su masso, coperta soltanto del suo leggero "chircate" che, agitato dal vento, disegnava le sue forme virginee, mentre la sua immaginazione si perdeva in strane fantasticherie, restava pensosa a guardare il sole che scendeva laggiù, verso i campi che si stendevano fino all'orizzonte...».

Fuscello teso dal muro

All'interno del componimento si scorgono alcune immagini metaforiche, in particolare il *fuscello* è una meridiana naturale, simbolo del tempo che si ripete, un tempo scandito, circolare e monotono, che torna sempre uguale tutti i giorni, tedioso in senso etimologico ('che dà noia'); interessante notare come questo sia uno tra gli emblemi creati per Anna. Altra immagine simbolica è il *trealberi*: la nave, leggera che non lascia segno sull'acqua, simbolo di libertà, è infatti luminosa (v. 26 *brilla*), porta con sé qualcosa di arcano. L'immagine della nave è un'immagine positiva ed è resa possibile grazie alla messa a tacere del meccanismo della meridiana naturale creata dal fuscello, bloccata da un *velo*, che rappresenta la terza immagine allegorica: durante la notte il fuscello ha strappato (come avesse portato a termine intenzionalmente tale azione) un velo a qualcuno, che è passato a fianco a lui. Ormai coperto dal velo, il fuscello non può più proiettare l'ombra dell'ora e si ferma quindi il meccanismo inarrestabile del passare del tempo; tale «scansione ossessiva del tempo uguale ha, come spesso accade, forma circolare: è la ruota l'immagine angosciata che la dice, destinata ad acquistare una carica sempre più drammatica nella parola poetica montaliana, da *Casa sul mare*, 4-5 ("Ora i minuti sono eguali e fissi / come i giri di ruota della pompa") e *Incontro*, 16-17 ("mani scarne, cavalli in fila, ruote / stridule: vite no"), alle *Occasioni*, *Notizie dall'Amiata* III, 6-7 ("Una ruota di mola, un vecchio tronco, / confini ultimi al mondo") e a *Eastbourne*, 27-28 ("un carosello che travolge / tutto dentro il suo giro")»⁵⁵.

Il velo adombra una presenza femminile: per definizione il velo copre e secondo la tradizione lirica è un copricapo femminile, fin da Petrarca (Madrigale 52, *RVF*); essendo dunque sintomo di una presenza femminile, il velo potrebbe ricondurre ad Annetta: «è il velo del fantasma di Arletta»⁵⁶. L'ipotesi è avvalorata dal fatto che il componimento precedente, *Vento e bandiere*, è evidentemente dedicato ad una donna, verosimilmente Anna degli Uberti, e che i componimenti sono stati creati, studiati e pubblicati insieme. L'immagine immateriale di Anna, fanciulla morta nella mente del poeta, si può ben inserire in questa prospettiva in quanto, in tutta la raccolta (*Incontro*, ad esempio), è una figura legata al tempo, in particolare al ricordo, ossia legata a un tempo che si ferma, un tempo che interrompe il suo scorrere, di cui è simbolo il fuscello e morendo nell'immaginario poetico montaliano lei si è sottratta dallo scorrere del tempo.⁵⁷ È questa interruzione che permette l'avvento di un miracolo: la visione del *trealberi*. La nave è l'idea di miracolo e leggerezza esistenziale: «Per chiarire la funzione del battello l'accostamento più persuasivo è però con una pagina della *Gaia scienza* di Nietzsche: "Ed ecco che d'un tratto, come partorito dal nulla appare dinanzi alla porta di questo labirinto d'inferno [...] un grande veliero che scivola via tacito come un fantasma. Che bellezza

⁵⁵ ARVIGO 2001, 78.

⁵⁶ DE CARO 2007, 91.

⁵⁷ Si veda DE CARO 2007, 90-92.

spettrale! Con quale incantesimo mi avvince! [aleggia la dimensione del mistero e del miracolo] Come? Tutta la pace e il silenzio del mondo si dono imbarcati qui? In questo tacito luogo è assisa forse la mia felicità, il mio io più felice, un mio secondo io eternato? Non essere morto, e tuttavia tuttavia non essere nemmeno più in vita? Come uno spettrale, placido, contemplante, scivolante fluttuante essere intermedio? Simile al vascello che con le sue vele bianche, al pari di un'immensa farfalla, trascorre sul cupo mare! Sì! Trascorre *sopra* l'esistenza"»⁵⁸. Se per Nietzsche il miracolo è il vascello con le sue immense ali di farfalla, in Montale il miracolo è nell'interruzione della scansione temporale che permette il miraggio, l'apparizione del *trealberi*: magica e misteriosa apparizione, dunque, possibilità di una vita senza tempo, senza costrizioni e senza *noja*; come se la fermata improvvisa del tempo portasse con sé un miracolo inaspettato, carico di qualcosa che potrebbe avvenire. Oltre a quella di Nietzsche, corre alla mente un'altra nave nell'immaginario poetico: il *vasello* dantesco, che come il *trealberi* compare in un'atmosfera eterea e non lascia solchi nel mare – «snelletto e leggero / tanto che l'acqua nulla ne 'nghiotte»⁵⁹. L'immagine della nave in lontananza a largo nel mare, come punto all'orizzonte, è simbolo di libertà, una luce che ritorna in tutti gli *Ossi*: in *Crisalide* avrà nuovamente la valenza di miracolo salvifico ai vv. 42-43: «E il flutto che si scopre oltre le sbarre / come ci parla a volte di salvezza»; e ancora ai vv. 53-57: «nel meriggio afoso / spunta la barca di salvezza, è giunta: / vedila che sciaborda tra le secche / [...] e là ci attende»; in *La casa dei Doganieri* è un miraggio di qualcosa che potrebbe succedere, fuori dalla contingenza dello scorrere del tempo che si è fermato, permesso da una presenza femminile, che, appunto, ne *La casa dei Doganieri* è Annetta.

Il componimento è diviso in due strofe di quattordici e tredici versi rispettivamente: costituito «da una originale alternanza di novenari (tredici occorrenze, concentrate in gran parte nelle due serie ai vv. 7-11 e 22-27) e di ottonari (undici occorrenze)»⁶⁰. La prima strofa, infatti, è composta soprattutto da ottonari e novenari: due ottonari iniziali (1-2) e tre ottonari finali (12-14); un senario sdrucchiolo al v. 6, che potrebbe interpretarsi anche come un settenario se si considera *e alleghi* con dialefe; un endecasillabo (3); un settenario (4). La seconda strofa è composta solo da ottonari e novenari, con maggioranza di quest'ultimi: un novenario al v. 14 e altri sei novenari finali ai vv. 22-27 (misura di verso cara a Pascoli). La scelta metrica dei novenari e degli ottonari «garantisce una continuità quasi ipnotica»⁶¹, che si contrappone però a effetti di spaesamento e di oscillazione temporale (paragonabile «ai giri di ruota della pompa in *Casa sul mare*»⁶²) dovuti sia all'accostamento di versi parisillabi e imparisillabi sia alle continue spezzature create dai forti *enjambements* (dal punto di

⁵⁸ ARVIGO 2001, 80.

⁵⁹ DANTE, *Pg* II, 41-42.

⁶⁰ CATALDI, D'AMELY 2018, 52.

⁶¹ ARVIGO 2001, 80.

⁶² *Ivi*, 81.

vista metrico utilizzati anche per superare la brevità dei versi): 2-3, «l'indice d'una / meridiana»; 3-4, «la carriera / del sole»; 7-8, «d'accesi / riflessi»; 13-14, «con l'infittita / sua cupola»; 18-19, «pende / dalla tua cima»; 21-22, «si scopre / del mare»; 22-23, «trealberi carico / di ciurma»; 23-24, «reclina / il bordo». Mentre la prima strofa è ambientata al tramonto, quando ancora il fuscello meridiana è in funzione, la seconda è ambientata al mattino, quando il fuscello è coperto; in mezzo alle due strofe c'è lo spazio di una notte, allusa nello stacco interstrofico, uno spazio fisico e grafico che indica uno spazio temporale (non è ancora però l'ellissi strofica tipicamente utilizzata più avanti nelle *Occasioni*, in particolare nel mottetto *Addii fischi nel buio*).

Non sono presenti rime fitte. In fine di verso 10 *volta* : 14 *dissolta*; 11 *smarrita* : 13 *infittita*; 18 *pende* : 19 *risplende*; una rima interna 2 *d'una* : 5 *in una*, interessante perché formata da un articolo indeterminativo, espediente già pascoliano usato da Montale due volte in *Arsenio* (21 e 57, anche in quel caso in posizione di forte *enjambement*) e acquisito probabilmente dopo gli *Ossi* del '25.

Fuscello teso dal muro
sì come l'indice d'una
meridiana che scande la carriera
del sole e la mia, breve;
5 in una additi i crepuscoli
e alleghi sul tonaco
che imbeve la luce d'accesi
riflessi – e t'attedia la ruota
che in ombra sul piano dispieghi,
10 t'è noja infinita la volta
che stacca da te una smarrita
sembianza come di fumo
e grava con l'infittita
sua cupola mai dissolta.

15 Ma tu non adombri stamane
più il tuo sostegno ed un velo
che nella notte hai strappato
a un'orda invisibile pende
dalla tua cima e risplende
20 ai primi raggi. Laggiù,
dove la piana si scopre
del mare, un trealberi carico
di ciurma e di preda reclina
il bordo a uno spiro, e via scivola.
25 Chi è in alto e s'affaccia s'avvede
che brilla la tolda e il timone
nell'acqua non scava una traccia.

VARIANTI

9 *sul piano*] *su piano* Ein

PARAFRASI

I STROFA

O rametto che sporgi da un muro, come un'asta di una meridiana che misura il movimento rapido del sole e della mia vita, breve; in uno di questi movimenti indichi il tramonto e ti fondi sull'intonaco che la luce del sole pervade di luminosi riflessi – e ti dà noia il cerchio del tempo che disegni con la tua ombra sulla superficie del muro, ti provoca una noia infinita la volta del cielo che proietta su di te una traccia inconsistente come se fosse di fumo e pesa con la sua volta fitta di presenze (stellari), che non si dileguano mai.

1. *Fuscello*: vocativo. Termine già utilizzato da Sbarbaro in *Pianissimo*, 11: «com'irrita il fuscello la lumaca».

2. *indice*: l'ago della meridiana è antropomorfizzato, cfr. 5 *tu fuscello...additi*.

3. *una / meridiana*: in forte *enjambement*; il termine è probabilmente ripreso da Govoni, *Sul Palatino*, 10: «grava il silenzio nela meridiana»; e nella raccolta *Armonia in grigio et in silenzio*, 13: «la meridiana è l'aria d'un orpello». *scande*: forma arcaica per 'scandisce'. *carriera*: termine utilizzato soprattutto per l'andamento del cavallo.

4. *in una*: sottinteso *carriera* 3; CATALDI, D'AMELY 2018, 53: 'al tempo stesso', in senso temporale.

5. *additi i crepuscoli*: legame implicito con *Vento e bandiere*, cfr. 23 *vespero*. Richiamando la figura arlettiana si confà *l'additare* personificato, che ritornerà anche in *Dora Markus* 1, 4-6: «Con un segno / della mano additavi / all'altra sponda», ma sempre in derivazione dalla chiusura cimiteriale leopardiana di *A Silvia*, 61-63: «Tu, misera, cadesti: e con la mano / la fredda morte ed una tomba ignuda / mostravi di lontano».

6. *allegghi*: lett. 'ti leghi', 'ti fondi'; hapax nell'opera montaliana, «*Allegghi* è verbo di uso mal decifrabile; influenzato forse anche dal ligure 'aligà'('legare'). Montale intende 'ti leghi, sei unito'» (CATALDI, D'AMELY 2018, 53). *Tonaco*: anch'esso hapax.

8. *t'attedia*: termine leopardiano, di impronta esistenziale: cfr. *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, 112: «ma più perché giammai tedio non provi», e 132: «me, s'io giaccio in riposo, il tedio assale?». Viene ripreso al v. 10 *t'è noia infinita*, che ricorda chiaramente la «noia immortale» di Leopardi (*Al conte Carlo Pepoli*, 72); ma si può notare anche un richiamo baudelairiano, *Au Lecteur*, 31-37: «Dans la ménagerie infâme de nos vices, // il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde! [...] C'est l'Ennui!» [Del nostro infame serraglio di vizi, // uno è ancora più brutto, più cattivo, più immondo! [...] è la Noia!; BAUDELAIRE 2014, 7].

9. *dispieghi*: lavoro infinitamente ripetitivo del disegnare il passare del tempo, lavoro che si ripete ogni giorno; anche qui legami con il tema dell'inquietudine dei *Canti* di Leopardi, *Ultimo canto di Saffo*, 32: «Degl'inchinati salici dispiega»; ancor più valenza con legame tematico in *Amore e Morte*, 109: «che tu le penne al mio pregar dispieghi», e anche in *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale*, 29: «che reina bellezza di dispiega».

12. *sembianza*: il segno dell'ombra del ramoscello che, proiettato sul muro, segna lo scandire del tempo, come una meridiana; cfr. Leopardi, *Il sogno*, 10: «degli infelici è la sembianza [...]».

13. *infittita*: riferito a *cupola*, inteso come cielo ricco di stelle; hapax in funzione aggettivale.

14. *mai dissolta*: il cielo è visto, secondo un'immagine simbolista, come destino incombente, soffocante.

II STROFA

Ma tu questa mattina non fai più ombra sul muro che ti sostiene, cioè il muro, e un velo, che hai strappato durante la notte a un gruppo di persone sconosciute, pende dalla tua cima e intercetta i primi raggi del sole. Laggiù, dove si vede la distesa del mare, ecco che un veliero a tre alberi, carico di equipaggio e di bottino, reclina il fianco sotto un alito di vento e scivola via. Chi è in alto nelle case che danno sul mare e si affaccia alle finestre può vedere che la coperta brilla di luce e il timone non lascia alcuna traccia sull'acqua.

15. *Ma*: avversativo che implica un cambiamento. È sott. *fuscello*.

stamane: ellissi strofica di una notte (vedi *crepuscoli*, 5).

adombri: richiama nuovamente Leopardi, *Il sogno*, 5: «e più soave le pupille adombra».

16. *velo*: CATALDI, D'AMELY 2018, 54 osservano che per alcuni «abbigliava una misteriosa passante; oppure, secondo altri – Bonora –, una ragnatela resa brillante dalla rugiada della notte. Nel primo caso l'*orda invisibile* (18) è un gruppo umano passato nella notte, di cui non si sa nulla; nel secondo è la popolazione di ragni (tuttavia animali notoriamente solitari, e per la ragnatela dei quali suonerebbe improprio il verbo *strappare*)».

18. *orda invisibile*: *orda* è termine già in *Caffè a Rapallo*, 33: «L'orda passò col rumore».

19. *risplende*: il velo è un elemento non previsto che interrompe idealmente lo scandire del tempo, e questa infrazione permette il miracolo.

21-22. *la piana si scopre / del mare*: richiamo al paesaggio delle Cinque Terre.

23. *trealberi*: vedi sintagma in lontano bisticcio con *tra gli alberi* di *Vento e bandiere* (12), comunque segnale di connessione intertestuale. Interessante notare come il termine, insieme a *orda*, sia stato utilizzato solo da Montale tra i poeti novecenteschi e che sia di fatto un hapax (utilizzato solo tra le «Poesie disperse», in *Ventaglio per S. F.*, 4: «di un trealberi giunto dal reo Norte»).

23. *di ciurma e di preda*: aggettivi connotativi di una nave piratesca, quindi favolosa. *Ciurma* è utilizzato anche nelle *Occasioni*, *Cave d'autunno*, 8: «la ciurma luminosa che ci saccheggia».

26. *brilla*: la luce presenta i contorni della nave indefiniti, rendendola così ancor più favolosa, un miraggio. *la tolda e il timone*: altri due hapax, qui all'interno dello stesso verso.

«MERIGGI E OMBRE»

La quarta ed ultima parte della raccolta *Ossi di seppia* è «Meriggi e ombre» (soltanto «Meriggi» in Gob⁶³). Nell'edizione definitiva compare divisa in tre sottosezioni indicate da numeri romani; di queste la prima contiene: *Fine dell'infanzia, L'agave sullo scoglio, Vasca, Egloga, Flussi* e *Clivo*, collocabili tra il 1922 e il 1924; la seconda unicamente *Arsenio*, risalente al 1927 e presente da Rib e nelle edizioni successive; la terza: *Crisalide, Marezzo, Casa sul mare, I morti, Delta, Incontro*, di cui i primi tre componimenti appartenenti a Gob e allo stesso arco temporale della prima sezione, mentre gli ultimi tre inserirsi negli *Ossi* a partire dall'edizione Rib, scritti intorno al '26, come *Altri Versi*. L'arco cronologico a cui appartengono le poesie di quest'ultima sezione risulta dunque più ampio rispetto alle altre sezioni degli *Ossi*: 1922-1927. Si noti, poi, come nella prima redazione di Gob, sia nel titolo sia nei componimenti, veniva rappresentato visivamente il sole abbagliante del *meriggio*, appunto, poi contrastato dalle ombre create, nuovamente, dal titolo e dai testi aggiunti, introducendo il tema della morte ed esplicitamente la compresenza dei vivi accanto ai morti. BLASUCCI 1996, 192 nota che quest'ultima sezione degli *Ossi* possiede alcuni caratteri comuni, che si differenziano dal resto del volume: l'ampiezza dello sviluppo testuale, la prevalenza metrica degli endecasillabi, la suddivisione per lasse (fatta eccezione per *Flussi, Scirocco* e *Tramontana*), e la centralità di un'immagine-metafora desumibile dal testo o già suggerita nel titolo; considerando ciò, e da altri elementi desumibile dall'analisi delle poesie qui riportate, si può affermare che la sezione di «Meriggi e ombre» costituisce un ponte stilistico-tematico tra gli *Ossi* e le *Occasioni*.

II

Arsenio

Pubblicata nella rivista «Solaria» nel giugno del 1927 con dedica «a G.B. Angioletti», compare successivamente negli *Ossi* dell'edizione Rib: è l'ultima poesia composta in ordine cronologico prima della seconda edizione⁶⁴.

La sua posizione centrale e isolata nella sezione «Meriggi e ombre» ne sottolinea l'eccezionalità: situandolo in questa sede «Montale ha probabilmente voluto conferirgli un ruolo introduttivo rispetto ai componimenti dell'ultima parte e, al

⁶³ In Gob, la sezione presentava una dedica a Sergio Solmi, poi eliminata come le altre dediche dall'edizione Car in poi; cfr. *Novità strutturali*.

⁶⁴ *Arsenio* inoltre viene tradotta in inglese da Mario Praz e pubblicata nel 1928 in «Criterion», rivista di T.S. Eliot.

tempo stesso, una funzione riepilogativa della tematica espressa nelle liriche precedenti»⁶⁵.

Le prime quattro strofe presentano un carattere narrativo e naturalistico, in cui si descrive una località balneare sulla quale si sta per scatenare un temporale, e in questo paesaggio si inserisce il contrasto fra lo scenario quotidiano balneare e la vicenda personale di un personaggio: Arsenio, che vive con tormento la vita della stagione balneare. L'arrivo del temporale, annunciato con segni «d'un'altra orbita», è per il protagonista segno premonitore di una possibile salvezza, che però non avverrà. Già in altri luoghi degli *Ossi* la salvezza è presagita come 'miracolo laico', e in *Arsenio* essa coincide con la percezione che finalmente il mondo ultraterreno possa rivelarsi, in modo da permettere all'alter ego di Montale di risolvere le sue contraddizioni. La promessa della Natura viene smentita e non mantenuta (si veda l'eco leopardiana in «vita strozzata»⁶⁶), giungendo così alla consapevolezza della fragilità mortale e dell'insensatezza della vita dell'uomo moderno. La novità dunque non si evince dai temi di inadeguatezza dell'io poetico, dell'immobilità e dell'attesa, ma bensì dalla presenza di un personaggio che se ne fa carico.

Il protagonista è dotato di nome proprio, Arsenio, che, come accennato precedentemente, è alter ego e proiezione del poeta: come lui è prigioniero dell'atonìa ed afflitto da «un delirio di immobilità». Il richiamo al poeta è altresì a livello grafico-fonetico: il nome scelto riproduce la parte finale del nome *Eugenio*, e la parte iniziale richiama il nome di *Arletta*, affermando così la natura autobiografica del personaggio. A sottolineare tale ipotesi vi è un richiamo ulteriore in *Arsenio*, che potrebbe far riferimento all'*Ars poetica* oraziana identificando il personaggio in un poeta. Tra le varie ipotesi proposte si ricorda quella di CHIAPPINI 1998, 256 secondo cui potrebbe esserci un legame con Arsenio Lupin, denotando una valenza autoironica che però poco si confà all'atmosfera del componimento. Più plausibile è l'ipotesi legata all'etimo del nome, il quale deriva dal greco Ἀρσένιος, basato su ἄρσεν: 'virile, forte', carattere esattamente opposto a quello del poeta, sottolineandone l'aspetto antifrastico (più che autoironico) del nome. Nella quarta lettera a Irma Brandeis, Eugenio si firmerà «Arsenio (not weary)»⁶⁷, ovvero non affaticato carattere che per definizione è assoggettato al nome 'Arsenio', ma negato a Montale: il nome rinvia, quindi per antifrasi, ad un personaggio malato, accidioso, incapace di comunicare e di prendere una decisione. Arsenio, «"viaggiato" [...] dalla propria orbita o onda antica; viaggiante mai»⁶⁸ è, dunque, il primo ritratto montaliano dell'inetto sul modello⁶⁹ sia dell'archetipico Amleto sia della letteratura

⁶⁵ SCAFFAI 2002, 57.

⁶⁶ LONARDI 1980, 114.

⁶⁷ BETTARINI 2006, 36.

⁶⁸ RAMAT 1986, 45. *Ivi* cfr. parallelismi e rinvii tra la figura di Arsenio e Gerti, in *Carnevale di Gerti*.

⁶⁹ «È poi probabile che Montale sia rimasto colpito anche da modelli meno noti: Grignani (1992) ricorda Armand protagonista dell'omonimo romanzo di Emmanuel Bove, segnalato dal poeta sulle pagine del "Convegno" proprio nell'anno in cui esce *Arsenio*; e certo anche l'Adolphe di Constant e il

del Novecento. Tra i modelli primonovecenteschi è probabile la corrispondenza – mantenendo peculiari differenze – con Gozzano Totò Merumeni, personaggio non adatto alla vita; Svevo Zenò Cosini l'inetto per eccellenza, così come Mattia Pascal; e ancora Leopold Bloom di Joyce. Lo stato d'animo dell'io lirico «esemplifica una condizione di mancanza e di incompletezza che tende piuttosto a un delirio improduttivo e senza privilegio, [Arsenio] ricerca dentro il suo guscio un significato che non sembra esistere»⁷⁰: il personaggio presentato da Montale si configura come un anti-eroe, o meglio un anti-superuomo, inteso in contrapposizione alla poetica dannunziana⁷¹.

Sullo sdoppiamento del personaggio e la proiezione del soggetto lirico, Montale ricorda in una lettera a Guarnieri del 4 marzo 1975: «Arsenio fu scritta in forse 10 minuti, nella stanza d'affitto di una levatrice a Firenze. Fu scritta da un tale che si chiamava come me, ma non ero io»⁷²; sembra quasi che la poesia sia stata scritta in uno stato di *trance*. Nello stesso luogo Montale aggiunge un parallelismo tra una tempesta reale e una «in un cranio», probabilmente riferendosi a quella che imperversava nel suo animo: questo tipo di questo meccanismo, un fatto esterno che ne condiziona uno interiore, sarà tipico delle *Occasioni*.

Interessante poi, come nota SCAFFAI 2002, 57-60, la complementarità romanzesca di *Arsenio* e *Incontro*, quest'ultima intitolata *Arletta* in prima redazione⁷³: «l'affinità onomastica, secondo i canoni della tradizione letteraria, contribuisce a mettere in relazione le due figure, l'una evidentemente concepita, almeno sulle prime, come *pendant* dell'altra»⁷⁴. Vi si riscontrano infatti alcuni richiami puntali:

Barhabooth di Larband sono almeno in parte figure 'montaliane'. [...]. L'accidia è, petrarchescamente, il "paralizzante, orrendo sentimento del non-valore di ogni cosa"» (ARVIGO 2001, 197-98).

⁷⁰ *Ivi*, 198.

⁷¹ Sul rapporto di *Arsenio* con d'Annunzio (e Pascoli), si veda la seguente osservazione di GUGLIELMI 1998, 375: «La parola di Montale è una parola della molteplicità, secondo la linea inaugurata da Pascoli, una linea quindi analitica, non sintetica, non classica. Ma gli oggetti concreti non sono assunti in un'atmosfera rarefatta, innalzati a simboli del poetico a spese del reale. Sono oggetti, per così dire, pesanti. Né Montale cita qui [in *Arsenio*] altri poeti. Se li riprende – e c'è una memoria di D'Annunzio e di Pascoli in questa terza strofe -, li riprende piegandoli alla propria intenzione, sviluppandoli secondo una propria direzione di senso».

⁷² *SM*, 1125.

⁷³ Si ricorda che *Incontro* è pubblicata per la prima volta ne «Il Convegno», a. VII, nn. 11-12, novembre-dicembre 1926, con il titolo di *Arletta*; una volta inserita in *Rib* prenderà il titolo attuale.

⁷⁴ SCAFFAI 2002, 57; si veda in particolare la nota 75 in cui ricorda Bettarini che cita Ami e Amile, Pamino e Tamina, ma in particolare la congruenza freudiana nel nome fra Amelia e Emilio in *Senilità*. È «significativo il riscontro sveviano, avvalorato dal fatto che Montale nel biennio 1926-1927 aveva appena scoperto lo scrittore triestino (il primo scritto di Montale su Svevo, intitolato *Omaggio a Svevo*, risale al 1925 ed è ora leggibile in *SM*, I, 75). Non è da escludere che sulla scelta dei nomi allitteranti in -a- abbia influito la suggestione della *Coscienza di Zenò* o di *Una vita*: i protagonisti di quest'ultimo romanzo si chiamano Annetta, come la fanciulla montaliana, e Alfonso».

Arsenio

1 i turbini sollevano la polvere
58-59 e il vento / la porta con la cenere
degli astri

3 cavalli incappucciati

5 vetri luccicanti

45-46 tra i vimini e le stuoie / grondanti

48 tremi di vita e ti protendi

54 la ghiacciata moltitudine di morti (eco
dantesca)

Incontro

3-4 urta il vento forano / co' suoi vortici
caldi

21 incappati

23 vetrine

26-27 cortine / dei bambù mormoranti

41-42 A lei tendo al mano, e farsi mia /
un'altra vita sento

15-17 visi emunti, / mani scarne, cavalli
in fila, ruote / stridule (eco dantesca)

Essendo già presenti dei richiami lessicali e tematici tra le due poesie, è probabile che per Montale risultasse pedante anche la consonanza onomastica, e soprattutto una connessione così evidente rischiava sia di portare il lettore a leggere un breve canzoniere arlettiano, sia di sottolineare ulteriormente una frattura tematico-narrativa, già di fatto esistente, tra il primo e il secondo tritico della terza parte di «Meriggi e ombre». In *I morti*, *Delta*, *Incontro* «sono presenti immagini di morte e di assenza che non si trovano in *Crisalide*, *Marezzo* e *Casa sul mare*, nelle quali, anzi, alla figura femminile viene augurato un futuro di salvezza e realizzazione»⁷⁵; la presenza del tema della morte nel tritico finale della sezione, inoltre, ricorda un'altra raccolta di poesie: *Les Fleurs du mal* che si conclude con una sezione, anch'essa di sei componimenti, intitolata appunto *La Mort*⁷⁶.

La poesia è composta da cinque strofe, per un totale di cinquantotto versi: un settenario (9), due quinari (5 e 11), un decasillabo (47), e i restanti cinquantaquattro versi endecasillabi, di cui dodici sdruciolli (tra cui è presente un raro endecasillabo tronco al v. 23), garantendo l'uniformità metrica e ritmica insieme ai numerosi accenti di 4^a/6^a e 6^a/8^a. A rime piuttosto rare e rade, si sostituiscono le numerose rime

⁷⁵ SCAFFAI 2002, 59.

⁷⁶ Cfr. BAUDELAIRE 2014, 210-225. Va ricordata inoltre l'eco di Whitman, *Foglie d'erba*, che tende la sua conclusione verso la morte e l'esaurimento: *Canti d'addio* (WHITMAN 2016, 190-220), ma soprattutto l'eco leopardiana: «Caduto l'inganno estremo», la poesia leopardiana nella sua ultima fase 'napoletana' si volge alla considerazione di quegli 'universali' materialistici, quali la morte, la vecchiezza, la natura creatrice-distruitrice, rimasti finora sullo sfondo delle singole situazioni liriche legate alla storia del soggetto poetico» (BLASUCCI 1996, 209).

Per l'influenza di Baudelaire e Browning in Montale e relativo riconoscimento dell'autore stesso nella poesia metafisica si ricordi *Dialogo con Montale sulla poesia*: «Se per poesia si intende quella di estrazione mallarmeana io non appartengo a quella corrente. Non è che io la respinga a priori, solo me ne dichiaro estraneo. C'è stata però, a partire da Baudelaire e da un certo Browning, e talora dalla loro confluenza, una corrente di poesia non realistica, non romantica e nemmeno strettamente decadente che molto dall'ingrosso si può dire metafisica. Io sono nato in quel solco», in *SM*, 1604.

interne insieme alle assonanze e consonanze. Troviamo le rime 18 *inciampi*: 20 *scampi* 26 *lamiera* : 29 *sera*; 13 *prezioso* : 33 *silenzioso*; 34 *notte* : 50 *ringhiotte*; 42 *rade* : 44 *strade*; 53 *sola* : 55 *parola*; e altre quasi-rime 2 *spiazzi* : 4 *innanzi*; 14 *tromba* : 15 *vagabonda*; 48 *protendi* : 49 *lamenti*. Come rime interne si notano 7 *giorno* : 8 *piovorno*; 10 *strette* : 11 *castagnette* (in consonanza con 8 scatti); 16 *vorticante* : 19 *istante*; 22 *immoto* : *noto*; 36 *dondolanti* : 46 *grondanti* (in lontano richiamo con il terzo participio 5 *luccicanti*); 37 *tiene* : 39 *acetilene* (in rilievo nel capoverso); 51 *ancora* : 55 *sfiora* : 57 *ora*. Si osservano poi alcune pseudo-rime paronomastiche come 25 *rotola* : 28 *Canicola*; e due rime ipermetre 22 *noto* : 25 *rotola*, 52 *portico*: 54 *morti*. Particolare in fine l'utilizzo dell'articolo indeterminativo *una* in posizione di rima ai vv. 21 e 51 posto in rilievo con *enjambement*: è espediente già usato da Pascoli, come nota MENGALDO 2008, 52. Per quanto riguarda le consonanze si sottolinea al v.14 *tromba* e *piombo* con *nembo* al v. 15, e in eco più distante con *rombo* al v. 33 e con *ombra* al v. 37, per le assonanze *sfiora* : *parola* del v. 55. Tra gli effetti più suggestivi acquisiscono rilievo l'allitterazione nei vv. 1–5 e 10–11 sulla doppia consonante geminata, in presenza di due *enjambements* al v. 2 e al v. 4, che insieme creano il ritmo cadenzato anticipando la pioggia e i lampi del v. 8, e circolarmente l'altra forte allitterazione negli ultimi due versi finali (58–59) sul nesso *str* e le singole consonanti che lo compongono, rimarcando così la chiusura difficile e apocalittica del componimento.

I turbini sollevano la polvere
sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazz
deserti, ove i cavalli incappucciati
annusano la terra, fermi innanzi
5 ai vetri luccicanti degli alberghi.
Sul corso, in faccia al mare, tu discendi
in questo giorno
or pioverno ora acceso, in cui par scatti
a sconvolgere l'ore
10 uguali, strette in trama, un ritornello
di castagnette.

È il segno d'un'altra orbita: tu seguilo.
Discendi all'orizzonte che sovrasta
una tromba di piombo, alta sui gorgi,
15 più d'essi vagabonda: salso nembo
vorticante, soffiato dal ribelle
elemento alle nubi; fa che il passo
su la ghiaia ti scricchioli e t'inciampi
il viluppo delle alghe: quell'istante
20 è forse, molto atteso, che ti scampi
dal finire il tuo viaggio, anello d'una
catena, immoto andare, oh troppo noto
delirio, Arsenio, d'immobilità...

Ascolta tra i palmizi il getto tremulo
25 dei violini, spento quando rotola
il tuono con fremer di lamiera
percossa; la tempesta è dolce quando
sgorga bianca la stella di Canicola
nel cielo azzurro e lunge par la sera
30 ch'è prossima: se il fulmine la incide
dirama come un albero prezioso
entro la luce che s'arrosa: e il timpano
degli tzigani è il rombo silenzioso.

Discendi in mezzo al buio che precipita
35 e muta il mezzogiorno in una notte
di globi accesi, dondolanti a riva, -
e fuori, dove un'ombra sola tiene

mare e cielo, dai gozzi sparsi palpita
l'acetilene -

finché goccia trepido
40 il cielo, fuma il suolo che s'abbevera,
tutto d'accanto ti sciaborda, sbattono
le tende molli, un fruscio immenso rade
la terra, giù s'afflosciano stridendo
le lanterne di carta sulle strade.

45 Così sperso tra i vimini e le stuoie
grondanti, giunco tu che le radici
con sé trascina, viscide, non mai
svelte, tremi di vita e ti protendi
a un vuoto risonante di lamenti
50 soffocati, la tesa ti ringhiotte
dell'onda antica che ti volge; e ancora
tutto che ti riprende, strada portico
mura specchi ti figge in una sola
ghiacciata moltitudine di morti,
55 e se un gesto ti sfiora, una parola
ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,
nell'ora che si scioglie, il cenno d'una
vita strozzata per te sorta, e il vento
la porta con la cenere degli astri.

VARIANTI

25 *spento quando]* *scomparso quando* Sol²

37 *e fuori,]* *e lunge,* Sol²

PARAFRASI

I STROFA

I repentini colpi di vento sollevano la polvere, a mulinelli, sui tetti e sugli spiazzi deserti, dove i cavalli incappucciati annusano la terra, fermi davanti ai vetri luccicanti degli alberghi. Tu stai scendendo il corso verso il mare in questo giorno a tratti piovoso a tratti illuminato, nel quale sembra scattare a sconvolgerne le ore monotone, intrecciate fra loro, un suono ripetuto di nacchere.

1. *I turbini*: primo indizio di un temporale in arrivo; cfr. l'avvio dannunziano in *Alcyone, Ditirambo* I, 302-303: «Il vento turbina, / suscita polvere in vortici». Come nota BONORA 1982, 189: «I segni dell'imminente temporale sono fissati immediatamente, e non c'è particolare nell'esordio della prima stanza che non risponda a una situazione schiettamente naturalistica».

2. *mulinelli*: il termine ritorna in *Occasioni, Sotto la pioggia*, 16 (ma in senso metaforico): «di là dal mulinello della sorte».

3. *cavalli incappucciati*: hapax montaliano, cfr. *Incontro*, 21: «uomini incappati».

5. *vetri luccicanti*: rimando a *Caffè a Rapallo*, 2-5; ARVIGO 2001, 199 nota la citazione da *Les Fleurs du mal, L'irreparable*, 26-27: «L'Espérance qui brille aux carreaux de l'Auberge / est soufflée, est morte à jamais» [La Speranza che ai vetri della Locanda brilla / è spenta ormai, non ha più vita!; BAUDELAIRE 2014, 89], e *ivi*, 30: «Le Diable a tout éteint aux carreaux de l'Augerge» [Nella Locanda il Diavolo ha spento ormai le luci!; BAUDELAIRE 2014, 91].

6. *Sul corso, in faccia al mare*: in *Incontro* la vita è associata a un procedere lungo una strada verso una foce simile a quella del torrente, così anche in *Debole sistro al vento*, 15 la vita è descritta mentre «discende alla sua foce»; qui il corso conduce verso il mare. *tu discendi*: pronome di seconda persona seguito dall'imperativo rivolto ad Arsenio, che si ripete al v. 12 *tu seguilo*.

8. *piovorno*: aggettivo dantesco cfr. *Pg.* xxv, 91: «piorno»; già in Carducci, *Miramar*, 2: «lo ciel pioverno». *acceso*: illuminato probabilmente dai lampi del temporale imminente.

9-10. *l'ore / uguali, strette in trama*: il forte *enjambement* sottolinea la meccanicità dell'esistenza, già in *Quasi una fantasia*, 9: «giostre d'ore troppo uguali».

11. *castagnette*: correlativo oggettivo di un tuono che si sente *di lontano*, un rombo di tuoni che si avvicina, quello che CONTINI 1974¹, 9 definisce «l'istante

privilegiato». Il suono di castagnette – strumento simile alle nacchere – è l'oggetto quotidiano in cui Montale ravvisa un indizio di salvezza, di cui BLASUCCI 2002, 58 sottolinea la comparsa «dal "girasole che si schiude" del quarto dei *Sarcofaghi* [...], dalla "farfalla" di *Vecchi versi* al "topo bianco / avorio" di *Dora Markus I*». Per BONORA 1982, 145 questo *ritornello* non può essere materializzabile bensì «suggerito dallo scrosciare della pioggia sulle foglie; gli improvvisi scroci di pioggia sono come un accompagnamento musicale all'apparizione del personaggio». CATALDI, D'AMELY 2018, 206 chiosano *castagnette* con 'castagnole', ovvero 'petardi', ma improbabile poiché il termine 'petardi' è attestato dal 1941 in poi.

II STROFA

È il segnale di una diversa dimensione: tu seguilo. Scendi verso l'orizzonte che una tromba marina color grigio scuro sovrasta, alta sulle acque vorticosose del mare, più mobile delle onde stesse: è una nuvola roteante piena di salsedine, sollevata dal vento ribelle fino al cielo; fa che il passo ti porti verso la ghiaia che scricchiola e che ti intrichi tra i grovigli delle alghe: è forse arrivato quell'istante, tanto atteso, che ti libera dalla necessità di finire il tuo viaggio, anello di un'unica catena, procedere immobile, oh delirio della non azione troppo noto a te, Arsenio.

12. *È il segno d'un'altra orbita*: il temporale, insieme alla *ghiaia* e le *alghe* (cfr. v. 18), è «simbolo dell'*altra orbita*» (BARBERI SQUAROTTI 1980, 260), un'altra dimensione in cui Arsenio/Eugenio potrebbe finalmente salvarsi, una dimensione esistenziale altra rispetto a quella de *l'ore uguali* dei falsi vivi.

tu seguilo: imperativo che esorta Arsenio a seguire questo segnale che forse potrebbe portare ad un miracolo.

14. *tromba di piombo*: una tromba marina color piombo; immagine già presente altrove in Montale, cfr. *Corno inglese*, 12-13: «tromba / di schiume intorte».

16. *vorticante*: hapax montaliano.

18. *scricchioli*: ricorda i «tremuli scricchi» di *Merigiare pallido e assorto*, 11.

20. *viaggio*: inteso come il cammino della vita su cui incombe la necessità della fine. Si palesa qui l'idea del suicidio inteso come conclusione e anticipata e volontaria di una vita monotona.

20-21 *anello / d'una catena*: cfr. *I limoni*, 27: «anello che non tiene», e anche *ivi*, 37: «ma l'illusione manca», il miracolo non avviene, come non avviene in *Arsenio* a causa dell'atavica ed esistenziale indecisione del personaggio.

22. *immoto andare*: formula ossimorica che, insieme a *delirio...d'immobilità* (23), allude alla condizione di vita-morte in cui si trova Arsenio/Eugenio.

III STROFA

Ascolta fra le palme il suono vibrante dei violini, spento dal suono del tuono quando precipita con un rumore che sembra quello di una lamiera percossa; la tempesta è dolce quando spunta nel cielo azzurro la luminosa stella della Canicola e la sera, pur vicina, sembra ancora lontana: se il fulmine si proietta sul cielo serale, forma dei rami simili a quelli di un albero prezioso, entro la luce del tramonto che sta diventando rosea: e il tamburo degli zingari si sovrappone al tuono, che non si sente.

24. *palmizi*: hapax montaliano che conferma l'ambientazione rivierasca della lirica. *getto tremulo*: come nota BORGHELLO 1999, 22-23 sono termini ossimorici, che richiamano la tecnica del 'colpo d'arco gettato', consistente nel far rimbalzare l'archetto sulle corde dello strumento così da creare una sequenza rapida di note ribattute, che richiamano il rumore della pioggia che cade.

26. *fremere di lamiera*: si rimanda a l'immagine mitologica del rumore prodotto dal carro di Giove; rinvio a *Corno inglese*, 2: «-ricorda un forte scotere di lame-».

28. *Canicola*: è Sirio, la stella più luminosa della costellazione del Cane Maggiore, che sorge e tramonta con il sole dal 24 luglio al 26 agosto, periodo detto appunto 'della canicola', ovvero la piena estate.

sgorga: come sottolinea MENGALDO 1975, 38 è termine di netta eco dannunziana (si veda in *Alcyone, Fiera d'agosto*, 1-2: «Espero sgorga, e tremola sul lento / vapor che fuma dalla Val di Magra»; *Ditirambo I*, 71-73: «letto di strage, / come flutto ancor caldo / sgorgato da una ecatombe»).

29. *lunge par la sera*: sia perché illuminata dalla luce di questa stella, sia perché si è in estate e i giorni sono più lunghi e il tempo pare non scorrere.

32-33. *Timpano / degli tzigani*: Montale inserisce un altro elemento musicale. Il timpano è uno strumento a percussione utilizzato anche tra i suonatori di queste orchestre tzigane.

rombo silenzioso: ossimoro che ricorda *Minstrels*, 11: «Musica senza rumore». Il tuono che ai vv. 24-27 aveva coperto il *getto tremulo dei violini*, ora viene a sua volta coperto dal suono dei tamburi degli zingari. BARBERI SQUAROTTI 1980, 260 nota che questo è il primo segno che non ci sarà la distruzione del mondo vacuo in cui vive-non vive Arsenio.

IV STROFA

Discendi in mezzo al buio che scende rapido a causa del temporale e cambia rapidamente il giorno in una notte in cui sfere luminose dondolano sulla riva, mentre al largo, dove un'ombra sola unisce il mare e il cielo, dalle barche da pesca sparse sul mare appaiono e scompaiono le lampade all'acetilene – quand'ecco che il cielo carico di tensione comincia a gocciolare, il suolo fuma e assorbe l'acqua che cade, tutto accanto a te si agita, sbattono le tende bagnate, il rumore continuo del vento sfiora la terra, e cadono sulla strada sfrigolando le lanterne di carta.

36. *globi accesi*: sono i lampioncini sferici di carta accesi lungo la riva, i quali identificano il mondo degli umani inetti, che si contrappongono alle luci all'acetilene dei *gozzi sparsi*, 38, luci dell' *altra orbita*, forse segnali di una possibilità di salvezza come notano CATALDI, D'AMELY 2018, 209; cfr. altra imbarcazione viatrice di una luce di salvezza dell'oltre vita in *La casa dei doganieri*, 18: «la luce della petroliera».

38-39. - *finché*: lo spezzarsi del verso indica lo scatenarsi del temporale, sottolineato ulteriormente dall'accumulazione di *enjambements* presenti in questi ultimi sei versi in chiusura di strofa: *trepido // il cielo* (39-40); *sbattono // le tende* (41-42); *rade // la terra* (42-43); *stridendo // le lanterne* (43-44).

39. *acetilene*: hapax montaliano; già in Palazzeschi, *Quando cambiai castello*, 95: «Dolci ambienti, bagno, acetilene». Come per il fischio del rimorchiatore in *Delta*, «la poesia di Montale riesce ad aderire alla realtà oggettuale, soprattutto meccanica e tecnologica: non quella avanguardistica e frenetica dei futuristi, ma quella anonima e trita che popola la quotidianità dell'uomo novecentesco», nota BLASUCCI 2002, 61.

41. *sciaborda*: lett. 'sbatte' ovvero 'a causa del vento e della pioggia, con richiamo allo «sciabordare delle lavandare» di Pascoli (*Lavandare*, 5), cioè al rumore dei panni inzuppati d'acqua sbattuti dalle lavandaie. Il verbo segna il legame lessicale del nuovo componimento inserito nella raccolta del '28 con il successivo trittico *Crisalide-Marezzo-Casa sul mare*; si veda infatti *Crisalide*, 54-55: «spunta la barca di salvezza, è giunta: / vedila che sciaborda tra le secche»; *Marezzo*, 17: «Nel guscio esiguo che sciaborda».

42. *le tende*: saranno verosimilmente quelle dei locali lungo la costa.

43-44. *giù s'afflosciano stridendo / le lanterne di carta sulle strade*: metaforicamente, sono caduti i falsi conforti dell'uomo.

V STROFA

Così sperso tra i vimini e le stuoie grondanti d'acqua, tu simile a un giunco che trascina con sé le radici, viscido di pioggia, ma non mai strappate, tremi per l'attaccamento alla vita e ti protendi verso un vuoto in cui risuonano lamenti soffocati, ma torna a inghiottirti l'onda ben nota che da sempre ti muove; ed ecco che tutto si riappropria di te, strada, portico, mura, specchi, ti inchiodano in un'unica agghiacciante e fredda selva di morti, e se un gesto ti sfiora, una parola ti arriva vicino quasi per caso, queste cose sono forse, Arsenio, nell'ora in cui il cielo si sgombra dalle nuvole, l'annuncio di una vita infelice nata proprio per te, e il vento la porta via con la cenere delle stelle.

45. *tra i vimini e le stuoie*: hapax montaliano.

46. *giunco*: l'immagine della metamorfosi uomo-pianta è già in *Agave sullo scoglio*, 15-17: «ora son io / l'agave che s'abbraccia al crepaccio / dello scoglio» e in *Incontro*, 25-26: «i sargassi / umani fluttuanti», *ivi*, 43-45: «e quasi anelli / alle dita non foglie mi si attorcono / ma capelli». Si ricordi la suggestione dantesca dell'episodio di Pier della Vigna, *Inf.* XIII, nella valle dei suicidi, ulteriore indizio per avvalorare l'ipotesi della volontà suicida presente nella prima strofa.

46-47. *che le radici / con sé trascina*: secondo BARBERI SQUAROTTI 1980, 261 le radici dell'uomo-pianta non sono mai del tutto sradicate perché è incapace di liberarsi dal meccanismo sociale e dal determinismo delle cose.

48-49. *ti protendi / a vuoto*: un vuoto probabilmente occupato dai morti; cfr. *Dora Markus II*, 1-4: «Ormai nella tua Carinzia / di mirti fioriti e di stagni, / china sul bordo sorvegli / la carpa che timida abbocca».

49-50. *lamenti / soffocati*: segni di dolore – sottolineati dall'*enjambement* – della disperata condizione dei morti, come nell'*Inferno* dantesco. Cfr. inoltre, in contrapposizione, il «lamento indomabile e selvaggio» in Baudelaire, *L'homme et la mer*, 8.

50. *la tesa ti ringhiotte*: la monotonia quotidiana cattura di nuovo la vita di Arsenio, che non è stato capace di cogliere l'occasione del temporale estivo, assunto da Montale simbolicamente come estrema possibilità di liberazione dal meccanismo di un'esistenza vuota; *tesa* lett. 'ala, falda del cappello', ovvero la parte più alta (qui delle onde).

51. *l'onda antica che ti volge*: ARVIGO 2001, 198 nota l'eco dantesca *Inf.* IX, 74 «schiuma antica».

52. *che*: pleonastico, ma metricamente ineccepibile.

52-53. *strada portico / mura specchi*: elementi cittadini in accumulazione asindetica che sottolineano l'inevitabile riavvicinarsi a un locale pubblico, alla società, a quei legami non mai sradicati.

54. *ghiacciata moltitudine di morti*: gli uomini vivi vengono paragonati ai traditori danteschi conficcati ne *la ghiaccia* del Cocito (Dante, *Inf.* xxxii, 35: «ombre dolenti nella ghiaccia»): tutta l'immagine descrive emblematicamente la 'vita' dei morti più reale della 'non-vita' dei vivi. Più marginale il richiamo di CATALDI, D'AMELY 2018, 210, i quali ricordano che la «rappresentazione della vita sociale cittadina [...], quale insieme di morti, è anche in *The Waste Land* di Eliot».

58. *vita strozzata*: cfr. *Spesso il male di vivere*, 2 «rivo strozzato»; rilevante inoltre ai vv. 58-59 la forte allitterazione sulle *s*, *t*, e *r*. *vento*: è lo stesso vento dell'*incipit*, ma mentre quello portava con sé segnali di speranza per una vita in un'altra dimensione, questo porta via con sé ogni speranza.

59. *cenere degli astri*: finale apocalittico che richiama un'immagine della poesia cosmica foscoliana, leopardiana e in particolare, come osserva ARVIGO 2001, 199, Mallarmé, *Igitur* IV, 5: «les cendres des astres»: questo conferma il riferimento a qualcuno che *non c'è*, morto o assente. Tale presenza/assenza ricorda la figura di Annetta/Arletta, forse lei potrebbe dare un segno da quel *vuoto* ad Arsenio, il quale da vivo è come morto, mentre lei Arletta da morta sembra più viva di Arsenio. Il componimento con questa conclusione tragica segna una novità negli *Ossi*, aprendo la raccolta alla poesia introspettiva propria de *Le occasioni* e *La Bufera*.

I morti

Il componimento, appartenente al gruppo di liriche non presente in Gob, aggiunto quindi in Rib, compare per la prima volta in rivista su «Il Convegno», a. VII, n. 11-12, novembre-dicembre 1926: *I morti*, *Delta* e *Arletta* (già *La foce*; poi, da Rib, col definitivo titolo di *Incontro*).

La lirica è composta da due strofe. Nella prima (1-27) parlano i morti, a quei vivi non-vivi (già in *Arsenio* si mostrava la compresenza dei vivi/non-vivi e dei morti/più vivi dei non-vivi); costretti a sostare di fronte alla riva che un tempo frequentavano da vivi, il loro punto di vista è espresso in un paesaggio marino incupito, teatro del tormento dei morti «che non trovano pace nella sepoltura ma continuano a essere imprigionati dai ricordi del mondo e si mescolano, inavvertiti, alle azioni dei vivi»⁷⁷. Nella seconda strofa (28-37) – ricca di hapax – parla il poeta, la voce dell'io lirico è di un vivo rispetto ai morti che hanno parlato precedentemente. Questa seconda strofa è articolata in tre tempi attraverso l'espedito grafico di spezzare il verso da uno scalino e riprenderlo alla riga successiva (v. 18 e v. 27 espedito già utilizzato in *Arsenio*, per lo scatenarsi del temporale, 38-39). Secondo CATALDI, D'AMELY 2018, 203 e BONORA 1982, 175 la seconda strofa inizia dopo lo scalino del v. 27; secondo ARVIGO 2001, 214 e DE CARO 2007, 95 il cambio dalla voce dei morti a quella del poeta è dal v. 7 in poi, infatti la suddividono in tre momenti: una fase descrittiva (8-18), una fase di commento (19-27), e una terza fase in cui il poeta sottolinea la vicinanza tra i vivi e i morti (28-37). DE CARO 2007, 97 inoltre sottolinea che in questa seconda strofa, ai vv. 18-27 la parola passa nuovamente ai morti, rendendo così la lirica un'alternanza dialogativa tra poeta e morti.

Montale si concentra sulla condizione di vuoto e sulla condanna infernale attraverso una riflessione filosofica che deve a un'importante precedente poetico: *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, nelle *Operette Morali* di Leopardi. All'inizio di questo dialogo c'è una poesia intitolata *Coro dei morti*, in cui sono i morti che parlano: ad essi è concesso di parlare con i vivi per un quarto d'ora alla mezzanotte. LONARDI 1980, 35 nota che Montale si pone in una posizione antifrastica rispetto a Leopardi⁷⁸, e che bisognerebbe ricercare il legame in realtà con *The Dubliners* di Joyce e *Les révélations de la mort* di Šestov. Inoltre BONORA 1980, 42 suggerisce un collegamento con *La servante au grand coeur* di Baudelaire, così che tali collaborazioni intertestuali «non possono che andare verso il rafforzamento di una 'poesia di cose' che parla del dolore dei morti - e dei vivi»⁷⁹.

⁷⁷ CATALDI, D'AMELY 2018, 235.

⁷⁸ ARVIGO 2001, 214: «Lo *status* dei trapassati ("larve rimorse dai ricordi umani"), si pone un aperto contrasto con la "confusa ricordanza" senza "tema" delle mummie di Ruysch. I morti di Montale sono degli autentici *revenants*, epigoni della tradizione romantico-sepolcrale passati a esprimere un sovrasenso drammatico ormai tutto novecentesco».

⁷⁹ ARVIGO 2001, 215.

Anche i morti, come i vivi, hanno un ricordo labile (20-22: «turbina / quanto in noi rassegnato a' suoi confini / risté un giorno»), ma essi non sono veramente morti così come i vivi non sono veramente vivi e questo ricordo confuso unisce gli uni e gli altri. La forza del ricordo è legata alla presenza di Annetta/Arletta, che è soprattutto rimorso (33, «larve rimorse dai ricordi umani»); infatti collocazione, data (1926) e alcuni elementi tematici suggeriscono il legame con la donna, così da comporre il trittico dedicato proprio ad Anna degli Uberti (*I morti, Delta, Incontro*), che succede al trittico per Paola Nicoli (*Crisalide, Marezzo, Casa sul mare*).

In questa poesia ritorna il tema del mare⁸⁰ inteso come regno dei morti, e non più la riviera ligure, luogo di speranza del 'primo Montale': i morti 'vivono' nel mare e il loro punto di vista è quello di chi dal mare guarda verso la terra in cui risiedono i vivi, è un punto di vista rovesciato rispetto a quello che hanno i vivi guardando il mare.

Come notato precedentemente, la lirica è composta da due strofe. Se si considera la divisione di ARVIGO - DE CARO, la prima strofa è di sette versi tutti endecasillabi; la seconda strofa è di 30 versi, interrotta dai due scalini (18 e 27), per la maggior parte endecasillabi, intercalati da quattro settenari (12, 24, 33 e 37, quest'ultimo sdrucchiolo), da un quinario (13) e da un decasillabo (27). I sette endecasillabi della prima strofa sono tutti in rima fra di loro: 1 *opposta* : 4 *costa* (in quasi rima con 5 *nostra*); 2 *spumeggia* : 6 *verdeggia*; 3 *Quivi* : 7 *vivi*; si nota in tutta la strofa la forte allitterazione del modulo *v + vocale*: *riva vi leva - Quivi - verdeggia - videro - vivi*; e in fine la ripresa quasi in anafora di *un dî*, 4 e *ai dî*, 7. La tensione tragica dello stile conferisce alla lirica un andamento cantilenante, come sottolinea ARVIGO 2001, 217, allo scopo di riprendere quel *coro di morti* leopardiano. Rima rare invece nella seconda strofa: 10 *appende* : 12 *discende*, 13 *sguardo* : 14 *tardo*, 18b *trascini* : 21 *confini*, e unica rima interna 29 *tragge* : 32 *spiagge*.

⁸⁰ DE CARO 2007, 98: «Mare e Foce: vita che sempre ricomincia e vita che finisce, sempre assieme. Se si deve anettere un significato all'allocatione del forzato *happy ending* di *Rivere*, gli *Ossi di seppia* premettono al congedo marino una ripetizione fluviale, *Delta* e *Incontro* (cioè *La foce*, oltre che *Arletta*): due poesie, quindi, che hanno per tema lo sbocco del mare di un corso d'acqua, insistentemente allusivo di una tragica fine della vita, e dunque in totale disarmonia con l'euforico slancio di speranza dell'ultima poesia che il poeta, sin dal '27, giudicava con severità ("una trombonata giovanile")». Per il finale imperfetto di *Rivere* cfr. anche SCAFFAI 2002, 67-72.

Il mare che si frange sull'opposta
riva vi leva un nembo che spumeggia
finché la piana lo riassorbe. Quivi
gettammo un dì su la ferrigna costa,
5 ansante più del pelago la nostra
speranza! - e il gorgo sterile verdeggia
come ai dì che ci videro fra i vivi.

Or che aquilone spiana il groppo torbido
delle salse correnti e le rivolge
10 d'onde trassero, attorno alcuno appende
ai rami cedui reti dilunganti
sul viale che discende
oltre lo sguardo;
reti stinte che asciugano il tocco tardo
15 e freddo della luce; e sopra queste
denso il cristallo dell'azzurro palpebra
e precipita a un arco d'orizzonte
flagellato.

Più d'alga che trascini
il ribollito che a noi si scopre, muove
20 tale sosta la nostra vita: turbina
quanto in noi rassegnato a' suoi confini
risté un giorno; tra i fili che congiungono
un ramo all'altro si dibatte il cuore
come la gallinella
25 di mare che s'insacca tra le maglie;
e immobili e vaganti ci ritiene
una fissità gelida.

Così
forse anche ai morti è tolto ogni riposo
nelle zolle: una forza indi li tragge
30 spietata più del vivere, ed attorno,
larve rimorse dai ricordi umani,
li volge fino a queste spiagge, fiati
senza materia o voce
35 traditi dalla tenebra; ed i mozzi
loro voli ci sfiorano pur ora
da noi divisi appena e nel crivello
del mare si sommergono...

VARIANTI

2 *vi leva un nembo] disegna un rigo* Conv¹ Rib

6 *il gorgo sterile] il gorgo florido* Conv¹

8 *il groppo torbido] il groppo rabido* Conv¹ Rib

17 *a un arco d'orizzonte] al segno dell'ocaso* Conv¹ Rib

20 *turbina] vortica* Conv¹

22 *tra i fili] e tra i fili* Conv¹ Rib

34 *traditi dalla tenebra] cui tradiva la tenebra* Conv¹ Rib

PARAFRASI

I STROFA

Il mare che si rompe sulla riva opposta e solleva su di essa una nube di spruzzi finché la spiaggia non la riassorbe. Lì un giorno sulla costa infernale abbiamo affidato la nostra speranza, trepidante più del mare! – e il mare che non produce vita continua a essere vivo come nei giorni che ci videro in vita.

1-2. *opposta / riva*: l'*enjambement* apre il punto di vista dei morti, i quali osservano la costa dal mare. Questa *riva* è analoga a quella della *Casa sul mare*, 8-9: «il viaggio finisce a questa spiaggia / che tentano gli assidui e lenti flussi». Oltre questo richiamo della *spiaggia* CATALDI, D'AMELY 2018, 235 notano che l'epilogo di separazione e di perdita che segna *Casa sul mare* sottolinea un elemento di continuità tra il ciclo per la Nicoli e quello per Arletta.

4. *un dì*: quando i morti erano ancora vivi. *ferrigna costa*: *ferrigna* è hapax montaliano; cfr. Dante, *Inf.* XVIII, 2: «tutto di pietra di color ferrigno» e Leopardi, *Ultimo canto di Saffo*, 44: «il ferrigno mio stame». Eco dantesca (*Pg.* VII) che richiama la *riva* come se fosse luogo di ritrovo di chi non è più in vita; le anime montaliane però non si dirigeranno verso il monte purgatoriale, ma si disperderanno senza meta nei flutti del mare.

5. *pelago*: termine aulico, in hapax, già dantesco e leopardiano, *Dal greco di Simonide*, 43.

6. *speranza*: illusioni di vita. *gorgo sterile verdeggia*: per *gorgo* si veda in particolare *Vento e bandiere*, 7-8 «voragine». Si noti l'implicito ossimoro tra l'aggettivo e il verbo *sterile verdeggia*; cfr. *Pg.* III, 135: «mentre che la speranza fa fior del verde». Prima redazione in *Conv*¹ «gorgo florido»; DE CARO 2007, 96 osserva l'aspro capovolgimento semantico nelle varianti: «Nella prima variante, il "gorgo" giovanile di speranza e di vita, più tumultuoso del mare, è "florido", *fiorisce* ancora, come una volta (di un "mare florido e vorace" si parla già in *Fine dell'infanzia* [v. 81]): il *fiore* della speranza è ancor verde, per i vivi, non per noi che siamo morti. Nella seconda e definitiva variante ("sterile"), invece, Montale divarica tragicamente la propria concezione escatologica da quella di Dante. La voragine marina fiorisce inutilmente, di alghe o di spuma che sia. I morti testimoniano che la speranza (la vita) è illusione, non ha fondamento ontoteologico ed anzi introduce al nulla della disperazione».

7. *ci videro*: dalla serie di connotazioni dantesche e dalla particella pronominale *ci* si identifica il punto di vista di chi parla: i morti.

II STROFA

Ora che il vento di tramontana, risolve l'intrico scuro delle nuvole portate dalle correnti marine e le respinge da dove erano arrivate, da qualche parte qualcuno appende ai rami spogli delle reti da pesca che si allungano verso il viale che discende oltre lo sguardo; reti usurate che asciuga la luce fredda e tarda; e al di sopra di queste il cielo azzurro terso come un cristallo tremola e precipita alla curva dell'orizzonte colpito dalle onde.

8. *Or*: attualizzatole temporale che si contrappone a *un dì*, 4 e *ai dì*, 7.

aquilone: omografo inteso come 'vento di tramontana', che spira da Nord, quindi connota l'inverno (correlativo oggettivo della morte), è già in Sbarbaro, *Scarsa lingua di terra che orla il mare*, 83-85: «Fossi pino / abbrancato al tuo tufo, cui nel crine / passa la mano ruvida aquilone».

11. *rami*: ritorna il tema della ramificazione e come già in *Delta*, il diramarsi delle acque del mare; in *Arsenio*, il diramarsi del lampo e delle vene e dei nervi in *Debole sistro al vento*. Il diramarsi manifesta «l'impossibilità di spiegare in maniera univoca, lineare e definitiva la vita. Più che inconfondibile, la realtà è esposta a mille inattesi percorsi del caso. [...] Se il mare è la tomba, il delta (la foce) è l'estremo svolgersi dell'intricato destino verso la morte» (DE CARO 2007, 99).
reti dilunganti: cfr. *reti stinte*, 14.

14-15. *tocco tardo / e freddo*: i due aggettivi indicano la luce del sole che sta per tramontare; cfr. Pascoli, in *Myrica*, *Novembre*, 11-12: «È l'estate, / fredda, dei morti».

16. *palpebra*: come verbo utilizzato solo da Montale infatti è probabile che risenta del ligure 'parpelà' = 'batter ciglio'; vb. palpebrare lett. 'aprire e chiudere le palpebre': nell'uso traslato è per indicare il pulsare del cielo: 'risplendere a tratti'; cfr. *Le occasioni*, in *Vecchi versi*, 6: «palpebrare».

III STROFA

Tale sosta agita la nostra vita più di quanto non faccia il movimento del mare, che ci si mostra, con le alghe: muove in noi quel ricordo che, abbandonato ai suoi confini, un giorno si fermò con la morte; tra i fili delle reti da pesca che congiungono da un ramo all'altro si dibatte il cuore come la gallinella di mare che si intrappola tra le maglie della rete; eppure vaganti ci tiene una fissità gelida.

18a-18b. Prima rottura di verso che segna un momento di sosta (*tale sosta*, 20), riconducibile alla condizione né di vita né di morte in cui si trovano i morti, che come nel limbo dantesco possiedono ancora un barlume di esistenza.

20. *turbina*: cfr. *ribollio*, 19. L'hapax negli *Ossi* è ripreso anche nelle *Occasioni*, in *Dora Markus I*, 20: «turbina e non appare». Interessante come le due liriche si richiamino a livello lessicale ma si riscontrano rinvii anche ad altri componimenti degli *Ossi*.

Da *Dora Markus I*, 1-8:

Fu dove il ponte di legno
mette a porto Corsini sul mare
alto
e rari uomini,
quasi immoti, affondano
o salpano le reti. Con un segno
della mano additavi
all'altra sponda

Ai vv. 4-5 «gli uomini, / quasi immoti» che affondano richiamano i morti *immobili e vaganti*, 26 che si sommergeranno in chiusura della lirica; inoltre si ricordino anche l'«immoto andare» di *Arsenio*, 22. Mentre, al v. 6, le «reti» rinviano alle *reti dilunganti*, 11 e le *reti stinte*, 14. «Con un segno / della mano additavi / all'altra sponda», 6-8, combina l'eco a *Incontro*, 43-45: «e quasi anelli / alle dita non foglie mi si attorcono / ma capelli», insieme all'*opposta riva*, 1-2.

21. *quanto in noi*: è il ricordo che i morti hanno di quando erano in vita, come i vivi hanno un ricordo dei morti quando erano vivi: una sorta di parallelismo reciproco.

22. *i fili*: cfr. *rami cedui* e *reti dilunganti*, 11; *reti stinte*, 14; *ramo*, 23; *maglie*, 25 sono tutti legami interni alla vita, legami tra vivi e morti come in *La casa dei Doganieri*, 11: «un filo s'addipana», e in *Stanze*, 21-22: «réggera / di fili».

23. *il cuore*: il cuore dei morti è come imprigionato dal ricordo che le reti evocano.

24. *gallinella / di mare*: 'cappone' della famiglia delle triglie; hapax montaliano.

25. *insacca*: hapax montaliano da confrontare con *ribollio*, 19 e *turbina*, 20.

26. *immobili e vaganti*: appellativi in ossimoro rivolti ai morti, che ricordano un'altra formula ossimorica: *Arsenio*, 22: «immoto andare», in cui si allude alla condizione di vita-morte in cui si trova Arsenio/Eugenio. Tale formula «esprime tanto la fissità dei morti, la loro mancanza del moto di vivere, quanto

l'impossibilità della pace e della stabilità», come notano CATALDI, D'AMELY 2018, 238.

27a. *fissità gelida*: immagine che ricorda il Cocito dantesco; cfr. *Arsenio*, 53-54: «una sola/ghiacciata moltitudine di morti».

IV STROFA

Dunque forse perfino ai morti è negato ogni riposo sottoterra: li strappa da lì una forza più spietata della vita, e li volge fino a queste spiagge, come spiriti tormentati dai ricordi di quando erano vivi, fiati senza corpo o voce trasportati dalle tenebre; e i loro voli spezzati ci sfiorano anche adesso appena divisi da noi e si affondano nella superficie del mare...

27b-28. *Così / forse*: si introduce la riflessione dell'io poetico sottolineata dal consueto *forse* montaliano.

29. *zolle*: il termine conferisce la nota cimiteriale. Si veda Leopardi, *All'Italia*, 129: «questi sassi e queste zolle» e Corazzini, *Trittico*, 24 «spesse zolle di terra, tra le croci».

31. *larve rimorse*: si noti l'allitterazione sulla *r* (*larve rimorse ricordi*) che sottolinea la difficoltà e il dolore del ricordo, che porta i morti a continuare ad avere una parvenza di anima che li trascina *sull'opposta riva*; cfr. Leopardi, *Bruto minore*, 17: «inquiete larve»; DE CARO 2007, 97 nota un richiamo agli spiriti torturati dal ricordo in *Pg.* III, 7: «El mi pareva da se stesso rimorso».

32-33. *fiati / senza materia o voce*: latinismo da 'flatus vocis'; cfr. *Dora Markus II*, 31-36: «resiste, la voce non muta, / Ravenna è lontana, distilla / veleno una fede feroce. / Che vuole da te? Non si cede / voce, leggenda o destino... / Ma è tardi, sempre più tardi».

34-35. *i mozzi / loro voli*: cfr. *Crisalide*, 38: «monche esistenze»; ma soprattutto *Vento e bandiere*, 12 «voli senz'ali», così come Arletta ricordava distesa sull'amaca, qui i ricordi stentati dei morti *volano* verso i vivi.

36. *crivello*: hapax montaliano; è il diaframma che crea l'immagine dei vivi separati dalla rete del pescatore – in parte e momentaneamente – dai morti. Vi è una comunicazione, difficilmente effettuabile, tra i due mondi: la vita viene ricordata dai morti, come gli uomini viventi ricordano i morti.

36-37. *nel crivello / del mare si sommergono...*: il mare è raffigurato come luogo-tomba. Si veda il suo più esplicito richiamo in *Incontro*, 46: «Oh sommersa!»; si ricordi, poi, con accezione più nostalgica e drammatica,

Marezzo, 63-64: «Così sommersi / in un gorgo» e *Crisalide*, 15-16: «una risacca di memorie giunge al vostro cuore e quasi lo sommerge». L'immagine è ripresa da quella dantesca (*Inf.* XX, 3) e quella leopardiana (*L'infinito* (15), anche se «il naufragar m'è dolce in questo mare» nel caso leopardiano possiede accezione positiva, che manca all'inabissarsi dei morti in Montale). Curioso notare come ci sia un possibile altro richiamo a Leopardi, più prossimo all'interpretazione montaliana: *Inno ai patriarchi, o de' principii del genere umano*, 47-70: «E tu dall'etra infesto e dal mugghiante / su i nubiferi gioghi equoreo flutto / scampi l'iniquo germe, o tu cui prima / dall'aer cieco e da' natanti poggi / segno arrecò d'instaurata spene / la candida colomba, e delle antiche / nubi l'occiduo Sol naufrago uscendo, / l'atro polo di vaga iri dipinse. / Riede alla terra, e il crudo affetto e gli empi / studi rinnova e le seguaci ambasce / la riparata gente. Agl'inaccessi / regni del mar vendicatore illude / profana destra, e la sciagura e il pianto / a novi liti e nove stelle insegna». Infine, si nota un eventuale lontano ricordo del rapporto uomo-mare di Baudelaire in *L'uomo e il mare (L'homme et la mer)*:

Il mare, se sei libero, ti sarà sempre caro!
È il tuo specchio; la tua anima contempli
Nell'infinito svolgersi dell'onda;
né il tuo cuore è un abisso meno amaro.

Con voluttà t'immergi dentro la tua figura,
con gli occhi l'afferri, con le braccia, e il tuo cuore
del rumore di sé si libera se ascolta
quel lamento indomabile e selvaggio.

Entrambi tenebrosi, e discreti: nessuno
In fondo ai tuoi abissi, uomo, è disceso mai,
nessuno, mare, conosce gli intimi tuoi tesori,
perché gelosamente li tenete segreti!

Pure, senza rimorso né pietà
dai secoli dei secoli vi combattete, tanto
vi stanno dentro il cuore carneficina e morte,
o lottatori eterni, o fratelli implacabili!

Delta

Il componimento si trova in un manoscritto in pulito, privo di data, appartenente al gruppo di liriche non presente in Gob, aggiunto quindi in Rib; la sua stesura è indicabile ad un'altezza piuttosto tarda – tra la fine del '25 e l'inizio del '26 – poiché compare per la prima volta in rivista su «Il Convegno», a. VII, n. 11-12, novembre-dicembre 1926: *I morti*, *Delta* e *Arletta* (già *La foce*; poi, da Rib, col definitivo titolo di *Incontro*) componendo il trittico dedicato ad Anna degli Uberti.

Quando il tempo s'ingorga alle sue dighe. L'immagine del tempo è espressa in immagini fluviali riprese fin dal titolo, *Delta*, che indica la foce del fiume, il luogo in cui il fiume sfocia nel mare: si può supporre quindi che il fiume rappresenti lo scorrere del tempo e nel momento in cui eccezionalmente il 'fiume-tempo' si ferma, perché *ingorgato* alle dighe prima che incontri il mare, sia più facile che subentri il ricordo, visto come una fermata del tempo (già in *Marezzo* il rallentare del tempo aveva permesso il miracolo della visione del *trealberi*). In *Delta* il tema del ricordo è legato ad un *tu* misterioso rivolto a una donna altrettanto misteriosa: non è chiaro se lei esista o se sia mai esistita, risulta essere un *tu* presente più nell'inconscio che nella coscienza vera e propria del poeta, quasi una memoria del subconscio che si presenta alla memoria dell'io in via eccezionale, solo in casi singolari. Il contesto legato a questo *tu* sembra portare verso il regno dei morti: il delta del fiume è il punto in cui lo scorrere della vita, lo scorrere del tempo fisico, sfocia nel mare, luogo in cui termina il suo corso, e, per antonomasia montaliana, luogo e regno dei morti. Ci troviamo presso uno degli spazi topici degli *Ossi*, ovvero la foce del fiume: «sede di una possibile rivelazione, ma anche [...] *locus asper* in cui la natura prende l'aspetto infernale di una 'trista riviera' che 'infebbra, torba, e scroscia'»⁸¹. Già nella lirica precedente, *I morti*, il mare possedeva tutte le connotazioni del regno dei morti: «il mare che si frange sull'opposta / riva», 1-2; «la ferrigna costa», 4; «il ribollio», 19; il crivello del mare in cui si sommergono «i mozzi / loro [dei morti] voli», 34-35, tutto riconduce alla realtà infera del mare, che in *Delta* vede sfociare il fiume della vita proprio in quel mare di morte. Ed è in questa cornice in cui la figura di Arletta si presenta: una creatura non più in vita, anzi a tratti quasi demoniaca, fantasma dell'oltre e custode della memoria che (non) comunica con il poeta attraverso un «messaggio muto», quello stesso «dumb discourse» degli spiriti della aria che seducono Alonso nella *Tempesta* shakespeariana⁸².

L'atmosfera quasi infernale è avvalorata dal richiamo letterario di alcuni echi danteschi, i quali in queste ultime poesie, in particolare in *Delta* e in *Incontro*, si fanno più numerosi: al v. 8 «l'oscura regione ove scendevi» detto della memoria in

⁸¹ ARVIGO 2001, 217.

⁸² W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, atto III, scena III: «I cannot too much muse / Such shapes, such gesture, and such sound, expressing – / although they want the use of tongue – a kind / of excellent dumb discourse».

generale e della memoria della donna *sommersa* (cfr. *Incontro*, 46) in particolare, l'«oscura regione» potrebbe essere una descrizione del buio infernale in cui si scende, come scese Dante nell'Inferno; al v. 15 «la riviera che infebbra, torba, e scrocia», che ribolle di un'acqua torbida, sembra richiamare i fiumi infernali: l'Acheronte dantesco, il Bulicame che ribolle (già citato in *Flussi*, 35) e la cascata assordante del Flegetonte (già in *Casa sul mare*, 10-15); al v. 20 «le brume» sono uno dei segnali premonitori della presenza di lei, venivano già citate ne *Il canneto rispunta i suoi cimelli*, 12, ma è proprio dal «pre-testo di *Delta*»⁸³, uno dei primi testi degli *Ossi* in cui si può intravedere la presenza della donna, che provengono quei segnali di lei che la riconducono a «la bruma», alla nebbia, alla caligine infernale, caratteristiche incontrate più volte da Dante nel viaggio della prima cantica («la nebbia folta» *Inf.* IX, 6).

Un altro autore importante dell'ispirazione montaliana per questi versi, insieme a Dante, è Leopardi: l'immagine di questa donna, della cui esistenza non si ha certezza, possiede delle caratteristiche simili alla figura femminile presentata in *Alla sua donna* (*Canti* XVIII), lirica infatti inviata «alla donna che non si trova»⁸⁴, ovvero un'idea di donna. Ai vv. 13-14: «se forma esisti o ubbia nella fumea / d'un sogno», Montale riprende *Alla sua donna*, 45-47: «Se dell'eterne idee / l'una sei tu, cui di sensibil forma», e anche ai vv. 1-5: «Cara beltà che amore / lunge m'ispiri o nascondendo il viso, / fuor se nel sonno il core / ombra diva mi scuoti / sdegni l'eterno senno esser vestita». L'indeterminatezza della presenza femminile potrebbe ricondurre anche a una visione: questa donna ideale potrebbe non essere mai esistita secondo Leopardi. Vi sono anche richiami all'interno della stessa opera: *In limine*, 12: «fantasma che ti salva»; *Incontro*, 13-14: «Tu dispari / qual sei venuta, e nulla so di te». Al v. 12 si identifica la donna come viatico, «che mi sostiene sulla via», così come in *Alla sua donna* (18-19), Leopardi si riferisce all'apparizione come «Te viatrice in questo arido suolo / io mi pensai»; ma in questo verso ritorna anche il richiamo alla caratteristica infernale de «l'oscura regione», e proprio la «traccia demoniaca»⁸⁵ all'interno degli *Ossi*, come nota Tiziana Arvigo, si può riscontrare, anche se in modo non organico, già nei «malevoli spiriti» di *Arremba su la strinata proda* (4) e nei «vaganti incubi» di *Vento e bandiere* (22).

Altra ripresa, preponderante nella chiusa della lirica, che si conclude con «il fischio del rimorchiatore» (19), è quella di Pascoli, *Myricae*, *Il bacio del morto*, 24-30: «Chi sei? Trema ancora la porta. / Certo eri di quelli che amai, / ma forse non so che sei morta... // Né so come un'ombra d'arcano, / tra l'umida nebbia leggiera, / io senta in quel lungo lontano // saluto di vaporiera», luogo in cui ritorna l'immagine del *fischio/saluto* nella *bruma/nebbia*, a sigillo della presenza di Annetta/Arletta che,

⁸³ ARVIGO 2001, 218.

⁸⁴ G. LEOPARDI, *Annotazioni alle dieci canzoni stampate in Bologna nel 1824*. Opere, I, a cura di M. A. Rigoni, Milano, Mondadori, 1987, 164.

⁸⁵ RAMAT 1976, 212.

oltre a presentarsi in un campo visivo mai limpido, sempre adombrato dalla nebbia, è legata a dei suoni, tra cui il fischio.

Il canneto rispunta i suoi cimelli rappresenta un importante ipotesto di *Delta*, che, raccogliendo i segnali tipici del mondo montaliano degli inizi (il canneto, l'orto, il mare), presenta una natura anti-idillica predisposta ad accogliere la presenza/assenza della figura femminile dai tratti demoniaci. Oltre al livello tematico, si riscontrano dei rinvii anche a livello lessicale tra *Il canneto* e *Delta*, rispettivamente: 5 *un'ora vacua* (l'ora d'attesa) - 17-18 *ore / bigie*; 6 *il mare che s'ingrigia* - 16 *la marea*; 7 *un albero di nuvole sull'acqua* (la tromba marina; cfr. *Corno Inglese*), *divaga / dirupa, spare* (11-12) - 15 *la riviera che infebbra, torba, e scroscia*; 8 *cinigia* (cenere ancora calda con faville accese che crea l'immagine infernale), 12 *bruma* - 13 *ubbia nella fumea*, 20 *brume*; 9-11 *Assente [...]* / *sei lontana* - 4 *presenza soffocata*, 11-12 *messaggio / muto*, 14 *un sogno*.

Anche rispetto a *Minstrels* si può notare un richiamo: nelle *ore / bigie*, 17-18. La riflessione sull'inquietudine esistenziale, rappresentata nel correlativo delle «ore vuote», 5 (e poi «biade», 15), risente dell'eco a «l'ore monotone e insidiose» di Govoni⁸⁶, ma anche, e soprattutto, a *Le mie ore* di Palazzeschi⁸⁷. Il tema delle ore cariche del nulla e della «noja»⁸⁸ compare qui per la prima volta, avviando gli *Ossi* al motivo dell'*ennui* baudelairiana, i cui richiami si riscontrano in molti dei componimenti del volume:

- giostre d'ore troppo uguali: *Quasi una fantasia*, 9;
- quest'ora di disagio: *Non rifugiarti nell'ombra*, 14;
- Ore perplesse: *O rabido ventare di scirocco*, 8;
- un'ora [...] vacua: *Il canneto rispunta i suoi cimelli*, 5;
- un'ora fallita: *Egloga*, 18;
- l'ore / uguali: *Arsenio*, 9 - 10;
- nell'ora che torpe: *Casa sul mare*, 18.

Questo componimento non solo è ponte tematico con l'antecedente *Il canneto*, ma anche con l'intera successiva raccolta delle *Occasioni*: *Delta* «è a rigore la prima lirica d'un Montale esplicito, pienamente caratterizzato»⁸⁹ e permette quindi a Montale l'ormai maturo processo di «autoidentificazione perfetta dei suoi motivi: ogni sua lirica consisterà, da allora, nella definizione d'un fantasma che abbia la possibilità di liberare un mondo nascosto. Poiché s'è rinunciato a qualsiasi [...] "futuro", il fantasma liberatore potrà anche presentarsi, metaforicamente, come

⁸⁶ GOVONI, «Le fiale», *Noia*, 5.

⁸⁷ PALAZZESCHI, *Le mie ore*: 6-7, «in colpi secchi uguali»; 12, «ore sole»; 20, «ore grigie, ore nere».

⁸⁸ Cfr. *Fuscello teso dal muro*, 10: «t'è noja infinita».

⁸⁹ CONTINI 1947, 104.

"ricordo"»⁹⁰. La poesia aprirebbe la strada al nuovo Montale: benché non sia stata ancora elaborata «una sua demonologia, come avverrà poi con *L'angelo nero* e altri testi della maturità, il trittico costituito dal gruppo del "Convegno" 1926 si iscrive necessariamente sotto il segno di uno stimolo nuovo»⁹¹, lo spazio chiuso degli *Ossi* inizia ad aprirsi grazie alla presenza femminile che «sancisce l'urgenza dell'interrogazione metafisica, certo, anzi la sua stessa presenza - nel caso di Paola/Crisalide - o assenza - nel caso di Anna/Arletta - imponendo una nuova prospettiva spaziale»⁹² indirizzata verso le *Occasioni*.

La lirica è composta da quattro strofe, rispettivamente di quattro-sei-sei-quattro versi, per un totale di venti versi: sedici endecasillabi, tre settenari e l'ultimo verso è un novenario, anche se si può "stirare" come endecasillabo inserendo due dieresi eccezionali tra *brume-approda* e *approda-al*.

Si trovano poi numerose rime: la prima e la quarta strofa sono strutturate su due coppie di rime alternate ABAB; le due strofe centrali hanno simile schema: nella seconda strofa 5 *dighe* e 8 *scendevi* sono irrelati, mentre 6 *immensa* : 9 *riaddensa* e 7 *palese* : 10 *cinabrese* rivelano il seguente schema rimico: irrelato / -ensa / -ese; irrelato / -ensa / -ese, concentrando l'attenzione sulle parole chiave dei versi irrelati; nella terza ritorna lo schema: 11 *messaggio* e 14 *alimenta* sono irrelati, mentre 12 *via* : 15 *scroscia* – rima imperfetta, e in rima interna con *ubbia* del verso seguente – e 13 *fumea* : 16 *marea*.

⁹⁰ *Ivi*, 89-90.

⁹¹ ARVIGO 2001, 219.

⁹² ARVIGO 2005, 767.

La vita che si rompe nei travasi
secreti a te ho legata:
quella che si dibatte in sé e par quasi
non ti sappia, presenza soffocata.

5 Quando il tempo s'ingorga alle sue dighe
la tua vicenda accordi alla sua immensa,
ed affiori, memoria, più palese
dall'oscura regione ove scendevi,
come ora, al dopopioggia, si riaddensa
10 il verde ai rami, ai muri il cinabrese.

Tutto ignoro di te fuor del messaggio
muto che mi sostenta sulla via:
se forma esisti o ubbia nella fumea
d'un sogno t'alimenta
15 la riviera che infebbra, torba, e scroscia
incontro alla marea.

Nulla di te nel vacillar dell'ore
bige o squarciate da un vampo di solfo
fuori che il fischio del rimorchiatore
20 che dalle brume approda al golfo.

VARIANTI

Ms Solmi

5 *il tempo s'ingorga] il tempo s'infrange*

7 *ed affiori, memoria,] e tu affiori, memoria,* con a margine la variante alternativa preceduta dall'indicazione «o:» *ed affiori*

10 *ai rami, ai muri] ai rami e ai muri*

15 *la riviera che infebbra] la fiumana che infebbra*

PARAFRASI

I STROFA

La vita che si agita nei sommovimenti inconsci ho legato a te: quella vita che si dibatte in se stessa e sembra quasi che non ti conosca, o presenza repressa.

1-2. *travasi / secreti*: primo forte *enjambement* tra sostantivo e aggettivo.

2. *a te*: è il *tu* riferito alla donna assente, collegata alla vita del subconscio e alla memoria, che viene evocata con segnali misteriosi e vaghi; tale tema è raccolto anche in *Incontro*, e nel suo «pre-testo»⁹³ *Il canneto rispunta i suoi cimelli*, ma soprattutto nel canzoniere d'amore delle *Occasioni*.

4. *presenza soffocata*: 'tu' implicito rivolto alla donna «sommersa» (*Incontro*, 46). RAMAT 1986, 81 sottolinea come tale *presenza soffocata* sia, ambigualmente, definizione che compete sia alla *vita che rompe nei travasi / secreti*, sia «all'esistenza di un *tu* che s'impone alla radice della più numerosa tipologia femminile raccolta di qui a poco nelle *Occasioni*».

II STROFA

Quando il tempo sembra fermare il suo corso come un fiume di fronte a una diga allora, o memoria, armonizzi la tua vicenda con quella infinita del tempo, e riemergi più chiara da quella regione oscura nella quale eri seppellita, così come ora, dopo la pioggia, il verde torna ad essere ancora più vivido sui rami e il rosso sui muri delle case.

5. *s'ingorga*: prima redazione *s'infrange*, corrisponde a *si rompe* del v. 1, così come la metafora dei travasi sta a quella delle dighe, in linea con l'interpretazione storicistica di Bergson. Altri luoghi in cui le acque ingorgate indicano il mondo bloccato del paesaggio montaliano si riscontrano in *A vortice s'abbatte*, 8-9: «acque / che s'ingorgano»; e in *Vento e bandiere*, 17: «sgorgo che non s'addoppia». *dighe*: all'interno degli *Ossi* ricorre l'immagine del *gorgo/diga*:

- *Spesso il male di vivere ho incontrato*, 2: «il rivo strozzato che gorgoglia»;

- *Flussi*, 43: «gorghi dell'acquiccia insaponata»;

- *I morti*, 6: «il gorgo sterile», aggettivo rilevante poiché introduce il carattere di un mare non solo più minaccioso, non solo più che inghiotte, ma anche che imprigiona; e infatti, a suggellare il tritico finale, in *Incontro* il torrente sarà «sterile / d'acque» (10-11).

⁹³ ARVIGO 2001, 218.

7. *ed affiori*: prima redazione e *tu affiori memoria più palese*, con rima interna *tu-più*.

8. *oscura regione ove scendevi*: il luogo oscuro in cui discende *la sommersa* rimanda all'immagine della memoria legata alla carrucola che scende nelle oscurità del pozzo in *Cigola la carrucola nel pozzo*.

9. *dopopioggia*: hapax negli *Ossi* nonché sostantivo composto di neoconiazione montaliana, come accadrà a «dopopalio» in *Nel '38*, 2. Vi è forse un'eco di 'dopo la tempesta' di *Vento e bandiere*, 9: «e come spenta la furia briaca».

9-10. *si riaddensa il verde ai rami, ai muri il cinabrese*: frase strutturata in chiasmo in cui i correlativi oggettivi del rinverdire del mondo intorno al poeta ridanno colore anche alle immagini interiori della memoria; quest'immagine del mondo che riacquista vigore nel *dopopioggia*, mentre la fanciulla riaffiora dall'«oscura regione», è un elemento utile «a confermare l'affinità di Arletta con la deità mitologica [...]: finissima reinterpretazione del mito stagionale di Proserpina» (ARVIGO 2001, 220).

10. *cinabrese*: hapax montaliano.

III STROFA

Io non conosco nulla di te fuorché questo messaggio che arriva senza parole e mi fa da viatico lungo la strada della vita: non so se tu esisti come forma reale o se sei un'allucinazione nella nebbia di un sogno, in ogni caso ti dà consistenza memoriale il fiume che si agita, si intorbida, e si rovescia rumorosamente verso il mare.

11. *Tutto ignoro di te*: elemento ribaltato nell'ultima strofa, *Nulla di te* (17).

11-12. *messaggio / muto*: secondo forte *enjambement* tra sostantivo e aggettivo. Il poeta percepisce un contatto con la donna, ma questo *messaggio* può possedere molteplice valenza: potrebbe essere uno sguardo, un segnale dell'inconscio, o un segnale del regno dei morti, è in ogni caso un messaggio senza parole che unisce i due amanti.

13-14. *se forma esisti o ubbia nella fumea / d'un sogno*: è il *fantasma* che richiama un altro fantasma, quello leopardiano di *Alla sua donna*, due figure femminili indistinte, che in Montale si identifica come una presenza solo pensata, arrivata dall'inconscio alla coscienza durante un sogno.

15. *riviera*: è il lemma che più si collega al titolo, *Delta*. Prima redazione *fiumana* – già in *Ho sostato talvolta nelle grotte*, 23-24: «fiumara / del vivere» – che ricorda soprattutto Verga, mentre *riviera* ha una maggiore aderenza al

lessico dantesco, essendo in questo caso simbolo del tempo fermato dal delta del fiume, momento in cui la memoria riaffiora più intensa.

infebbra, torba, e scrocia: verbi in climax di eco dantesca (*Inf.* III, 78) che rivela la natura demoniaca e infernale dell'ispiratrice:

- *infebbra*: hapax montaliano usato in senso figurato a indicare come dice BONORA, 1982, 112: «quel non so che di febbrile che c'è nella violenza del fiume alla sua foce»;

- *torba*: hapax montaliano usato in qualità di verbo 'intorbidare'; cfr. *Fine dell'infanzia*, 91: «torbato mare»; e Dante, *Inf.* IX, 64: «le torbide onde»;

- *scrocia*: richiama lo scroscio dantesco in *Inf.* XVII, 119: «un orribile scroscio».

16. *incontro alla marea*: anche in *Debole sistro al vento*, 15, la vita è descritta mentre «discende alla sua foce», così come in *Flussi*, 39: «tutto scorre nella gran discesa», e in *Incontro*, 12 appare una «foce di umani atti consunti».

IV STROFA

Non mi giunge nulla di te in questo oscillare delle ore grigie o improvvisamente illuminate da una fiammata di zolfo, salvo che il fischio del rimorchiatore che dalle nebbie del mare arriva in porto.

17. *Nulla di te*: cfr. v. 11, *Tutto ignoro di te*; nella strofa finale viene rovesciato e al contempo ribadito l'attacco (*Tutto - Nulla*).

17-18. *ore / bigie*: terzo forte *enjambement* tra sostantivo e aggettivo. Ultimo riferimento all'ora del tedio esistenziale degli *Ossi*.

18. *un vampo di solfo*: *solfo* è in grafia ottocentesca; potrebbe trattarsi sia di un lampo del cielo, sia di un flash di una vecchia macchina fotografica.

19. *fischio del rimorchiatore*: il rumore del fischio presagisce l'amata che si fa presenza cosciente nel poeta come ricordo, ma il suono giunge dalle *brume*, e quest'ultime sono la caratteristica essenziale delle apparizioni – o non apparizioni – di Annetta. Il suono, arriva alla coscienza del poeta e alla sua memoria, anticipando i «barlumi di luce» delle *Occasioni* che, eternizzando l'istante, permettono al poeta di percepire la presenza della donna ispiratrice.

Quest'ultima immagine marina completa la lunga serie di imbarcazioni all'interno degli *Ossi*:

- navicelle: *Epigramma*, 2;

- trealberi: *Fuscello teso dal muro*, 22;

- le navi di cartone: *Arremba su la strinata proda*, 2;

- la barca in panna: *ivi*, 11;
- la tua flotta: *ivi*, 12;
- barche in rada: *Sul muro grafito*, 12;
- i barchetti sul filo / del mare a vele colme: *Fine dell'infanzia*, 103-104;
- la flottiglia / di carta: *Flussi*, 14-15;
- i piccoli sciabecchi: *ivi*, 42;
- le barche dell'alba: *Clivo*, 9;
- gozzi: *Arsenio*, 37;
- golette: *Crisalide*, 47;
- la barca di salvezza: *ivi*, 54;
- la barca (si sbilancia): *Marezzo*, 1.

20. *golfo*: hapax negli *Ossi*; rimanda a *dighe*, 5.

Incontro

Del componimento si possiede una redazione manoscritta su due fogli, in *recto* e *verso*, datata «14-16 agosto '926»⁹⁴, in cui il componimento compare con il titolo *La foce*; successivamente il titolo verrà cambiato in *Arletta* per la sua apparizione in rivista su «Il Convegno», novembre-dicembre 1926, insieme a *I morti* e *Delta* componendo un trittico dedicato a Anna degli Uberti; definitivamente, sarà poi edito in Rib, con il titolo di *Incontro*.

In una lettera a Solmi datata 4 novembre 1926, Montale affermava che il cambiamento del titolo da Ms '26 (*La foce*) alla pubblicazione in rivista (*Arletta*) era dovuto a una preoccupazione di omogeneità della raccolta⁹⁵, in quanto troppo vicino a *Delta*. Inoltre, la foce reale a cui si ispira *Incontro* non è più quella di Monterosso, ma quella del torrente Bisagno a Genova; è lo stesso Montale a comunicare il riferimento nel *Diario del '71 e del '72*, in una lirica intitolata *Annetta*:

Perdona Annetta se dove tu sei
(non certo tra di noi, i sedicenti
vivi) poco ti giunge il mio ricordo.
Le tue apparizioni furono per molti anni
5 rare e imprevedute, non certo da te volute.
Anche i luoghi (la rupe dei doganieri,
la foce del Bisagno dove ti trasformasti in Dafne)
non avevano senso senza di te.

Oltre al consueto emendamento delle dediche, è possibile che la presenza del titolo *Arletta* vicino alla lirica *Arsenio* avrebbe potuto «rimarcare la connessione tra le due liriche» così rischiando «di oscurare le innovazioni tematico-formali di *Arsenio*; inoltre, una connessione troppo palese tra *Arsenio* e la futura *Incontro* avrebbe prodotto un'incongruenza sul piano tematico-narrativo, aggravando la frattura già di fatto esistente tra il primo e il secondo trittico della terza parte di *Meriggi e ombre*: se *Incontro* avesse mantenuto il titolo *Arletta* il lettore sarebbe stato indotto a leggere in tutta la terza parte di *Meriggi e ombre* un piccolo canzoniere dedicato a quell'ispiratrice. L'evoluzione tematica della raccolta sarebbe stata sacrificata»⁹⁶.

L'ultima redazione del titolo, in Rib, è *Incontro*, a rimarcare appunto l'incontro che avviene nella stessa poesia, nella v strofe: un contatto surreale tra l'io poetico e la donna che è personificata da una pianta accanto alla porta di un'osteria.

⁹⁴ Da qui in poi indicato con Ms '26.

⁹⁵ OV, 892: «Correzioni a quella mia lirica ne ho fatte solo alla 1^a e alla 4^a strofa che più ne avevano bisogno. Dimmi come potrò fare per dare una maggiore unità. Se ti pare che potrei fondere due strofe in una, eliminare versi (in fondo non è necessario che ogni strofa ne abbia 9) etc...».

⁹⁶ SCAFFAI 2002, 58.

Oltre al titolo verranno fatti da Montale numerosi emendamenti all'interno dello stesso componimento; si notano infatti consistenti varianti presenti tra il testo di Ms '26 rispetto a quello definitivo in Rib⁹⁷.

Da Ms '26, *La foce*, 3-9:

che acre il vento [soffio] forano
corre coi caldi vortici e dispare,
5 tristezza cara al soffio [vento] che si estenua -
ed a questo librato sulla rada
dove l'ultima voce il giorno esala,
viaggia una squilla, o alta si fletto un'ala
di cormorano.

Da Rib, *Incontro*, 3-9:

che urta il vento forano
co' suoi vortici caldi, e spare; cara
5 tristezza al soffio che si estenua: e a questo,
sospinta sulla rada
dove l'ultime voci il giorno esala
viaggia una nebbia, alta si flette un'ala
di cormorano.

Se in Ms '26 il vento forano era «acre», quindi 'fastidioso', in Rib il vento che «corre» è emendato in «il vento che urta», e il verbo 'urtare' dovrebbe in qualche modo comprendere anche l'*acre* eliminato. Al v. 6 di Ms '26 «librato» diventa in Rib «sospinta sulla rada», più avanti «l'ultima voce» viene corretto in «l'ultime voci», nuovamente un singolare che diventa plurale; e infine la «squilla», d'opaca eco leopardiana, che rintocca l'ora serale, quindi un segnale sonoro viene trasformato in un segnale visivo, la «nebbia», immagine forse più consona alla figura di Arletta.

Da Ms '26, *La foce*, 19-27:

Vado sulle carraje di rappresa
20 mota senza uno scarto
simile a un incappato di corteo:
la spenta volta sul sobborgo tesa
o da riflessi accesa di calura,
rinserra i lenti passi
25 miei, sommerge i sargassi

⁹⁷ Le varianti di Ms '26 sono quelle indicate nella lettera a Sergio Solmi datata «Monterosso 4-IX-1926» [=Var].

umani fluttuanti
coi bambù delle stole, mormoranti

Da Rib, *Incontro*, 19-27:

Si va sulla carraia di rappresa
20 mota senza uno scarto,
simili ad incappati di corteo,
sotto la volta infranta ch'è discesa
quasi a specchio delle vetrine,
in un'aura che avvolge i nostri passi
25 fitta e uguaglia i sargassi
umani fluttuanti alle cortine
dei bambù mormoranti.

Come per il v. 7, Montale gioca molto sui passaggi da singolari a plurali, sui singolari collettivi o sui plurali che possono avere valore di singolare, e infatti al v. 19 sostituisce al plurale «sulle carraie» il singolare «sulla carraia»; viceversa si passa da un singolare «a un incappato» a un plurale «ad incappati». Nella prima redazione si parla di «sobborgo», quindi è più chiaro il riferimento alla periferia di città, Genova; in Rib viene eliminato. Si possono scorgere però altri elementi che richiamano il paesaggio cittadino, come ad esempio le «vetrine» (23), tipici negozi di città. In Ms '26 «rinserra i lenti passi / miei», evidenziato dall'*enjambement* molto sottolineato, diventa «avvolge i nostri passi», in cui: *avvolge* anziché «rinserra», da 'rinserrare, chiudere, imprigionare', indica un'azione meno forte; «nostri» anziché «miei» - si ha nuovamente una modifica da singolare a plurale -, in cui *nostri* è da intendersi non come 'i miei - del poeta - e i tuoi - della donna -', ma i *nostri* come uomini, come persone viventi. Infine, a proposito del v. 27 della redazione primitiva «coi bambù delle stole», Montale scrive a Solmi: «Sai come potrei chiamare quei rideaux [= 'serrande'] di bambù che hanno certi ingessi di parrucchieri, farmacie, ecc.? *Stole e tende* non mi pare giusto»⁹⁸.

Da Ms '26, *La foce*, 28-36:

Se mi lasci anche tu, tristezza, sola
presenza viva in questo nembo, pare
[...]
e dall'una trabocco all'altra via
nell'attesa profonda

⁹⁸ SM, 122. Il problema si pone a Montale anche in *Arsenio*, 45: «Così sperso tra i vimini e le stuoie», e in quel caso il poeta sottolinea: «quelle *stuoie* e quei *vimini* erano appunto all'entrata dei negozi, le serrande» (SM, 520).

35 di chi non sa temere,
a fiore d'onda.

Da Rib, *Incontro*, 28-36:

Se mi lasci anche tu, tristezza, solo
presagio vivo in questo nembo, sembra
[...]
e cado inerte nell'attesa spenta
di chi non sa temere
35 su questa proda che ha sorpresa l'onda
lenta, che non appare.

Quelli appena confrontati risultano essere i passi più modificati e complessi (in cui si notano i maggiori rimandi a Var). Nella proposta fatta a Solmi si trova essenzialmente la nuova redazione che sarà poi in Rib. La redazione primitiva «presenza viva» viene sostituita da «presagio», in quest'ultimo caso il termine è più rivolto al futuro, mentre «presenza» è più legato al presente.

Da Ms '26, *La foce*, 41-45:

Alzo la mano e sento farsi mia
un'altra vita, invaso, ingombro d'una
forma che mi fu tolta; e quasi anelli
le foglie tra le dita mi si attorcono
45 di pallidi capelli.

Da Rib, *Incontro*, 41-45:

A lei tendo la mano, e farsi mia
un'altra vita sento, ingombro d'una
forma che mi fu tolta; e quasi anelli
alle dita non foglie mi si attorcono
45 ma capelli.

Si noti che «invaso» (42) viene eliminato perché avvertito come doppione del precedente «ingombro»; interessante come ai vv. 44-45 l'apparizione della donna, come pianta, sia molto più forte in redazione definitiva poiché sottolineata dalla negazione «ma» in incipit di verso.

Da Ms '26, *La foce*, 46-52:

Poi ristò solo... Oh Arletta! tu dispari
[...]

Da Rib, *Incontro*, 41-45:

Poi più nulla. Oh sommersa!: tu dispari
[...]

In questo passo si trova uno dei più importanti emendamenti: la cancellazione di «Arletta» e la sua sostituzione con «sommersa», con l'accezione montaliana di 'naufragata, colei che è stata presa dal mare' e quindi abita il mare come defunta, poiché il mare ha valore di 'regno dei morti'. Arletta quindi è viva nel mondo reale, ma «sommersa» nella *fictio poetica*⁹⁹.

Come nota BONORA 1980, 190, sin dalla prima strofa si incontrano segnali di tipo elegiaco, se non addirittura crepuscolare. Tutta la prima strofe, ad esempio, è attraversata dai segnali della fine, si vede come nel lessico: *abbandonare, spare, si estenua, ultime, esala*. Il registro elegiaco è ben evidente nel primo verso: «Tu non m'abbandonare mia tristezza», in cui *mia tristezza* è vocativo, come in Gozzano, dai *Colloqui, L'ultima infedeltà*, 1: «Dolce tristezza, pur t'aveva seco»: qui l'ultima infedeltà è proprio della tristezza che ha abbandonato il poeta. La triplice ripetizione della voce *tristezza*, che ai vv. 4-5 è definita *cara* («cara // tristezza») marcando questo aspetto della tristezza attraverso l'*enjambement*, sottolinea l'importanza del sentimento per Montale, sia perché come tale testimonia che il suo cuore è vivo (cfr. *Corno Inglese*, 16-18: «suonasse te pure stasera [...] cuore»); sia perché questa tristezza finisce per coincidere con il sentimento che lo lega all'amata. Quel «Tu mia tristezza» potrebbe anche nascondere un sottointeso *tu mia donna, mia amata*, e infatti «*Incontro* non può che essere la "canzone della tristezza", in cui il poeta conduce a completamento l'immagine arlettiana chiarendone la funzione di silenziosa accompagnatrice delle anime e prima "divinità in incognito" del suo mondo poetico»¹⁰⁰.

Dopo la prima strofa elegiaca, tra la seconda e la terza strofa avviene un passaggio a un linguaggio più espressionistico, un tono molto più rilevato con una scelta lessicale piuttosto aspra: si passa da un paesaggio naturale a un paesaggio cittadino, periferico, ovvero quello di Genova, della foce del Bisagno. Si crea un paesaggio quasi demoniaco che, ancora più che in *Delta*, crea «un'atmosfera brumosa e della fantasia mitica legata all'archetipo ctonio della trasformazione e dello sprofondamento»¹⁰¹.

⁹⁹ SM, 1510: «Nella *Casa dei doganieri* e in *Incontro* c'è la donna che chiamerò 4. Morì giovane e non ci fu nulla tra noi».

¹⁰⁰ ARVIGO 2001, 221.

¹⁰¹ GRIGNANI 1998, 18-19.

La periferia di Genova viene descritta come una città di morti e non di vivi: per Montale – come si è sottolineato nelle analisi di *I morti* e *Delta* – i morti sono più vivi degli umani in vita.

La città acquisisce tratti infernali danteschi: tratti tipici del Montale delle *Occasioni*, i quali creano un nuovo ambiente poetico che prepara a *Il balcone*, *Vecchi versi*, *La casa dei doganieri* e *Stanze*. Come osserva JACOMUZZI 1979, 218, il poeta annuncia l'incupimento del paesaggio marino già in *Arsenio*, ma è soprattutto nella triade arlettiana (*I morti*, *Delta*, *Incontro*) che si è passati dall'ora del meriggio alle «ombre». *Incontro* è infatti un testo in cui Montale stesso vuole sottolineare il passaggio a «un'altra orbita» (*Arsenio*, 12) della sua poesia, e come osserva ARVIGO 2001, 221 ne rivendicherà l'importanza in una lettera del 19 giugno 1933 a Contini: «...vorrei che certi sviluppi della mia parabola (da *Incontro* a *Arsenio*, su fino alla plaquette dell'*Antico fattore*) rimasti un poco impliciti nel Suo lavoro fossero un giorno chiariti da un critico come Lei – al quale già tanto devo»¹⁰².

La quarta strofa è il punto di più profondo abbattimento del poeta, alleviato però da alcuni segnali di speranza che provengono dall'incontro con lei, che avverrà nella strofa successiva, in cui la donna è chiamata *misera fronda*, albero infelice, novella Dafne. Si è di fronte all'immagine rovesciata del mito ovidiano di Apollo e Dafne, secondo cui la ninfa Dafne è inseguita dal dio Apollo desideroso di possederla; fuggendo dal dio la ninfa chiede al padre Peleo – il fiume che scorre vicino a loro – di aiutarla: il padre ottiene che la figlia sia trasformata in alloro¹⁰³. Nel caso di *Incontro*, si trova l'immagine della donna amata tramutata in pianta e del poeta che la tocca, ma più che sentire le foglie, percepisce «capelli». Il rovesciamento del mito consiste proprio in questo elemento: Apollo cerca di toccare i capelli di Dafne, ma incontrerà le foglie d'alloro, mentre la figura dell'io poetico montaliano tocca una pianta e percepisce invece i capelli dell'amata.

Nella sesta strofa, avvenuto l'incontro, la donna sparisce repentinamente come si era presentata nella strofa precedente, e Montale le chiede di essere aiutato: è la situazione opposta rispetto a quella presente nei rapporti/incontri precedenti tra l'autore e le donne amate, in cui era il poeta ad aiutare la donna (ad esempio per Paola Nicoli in *Casa sul mare*, 31: «Ti dono anche l'avara mia speranza»). Qui invece è lui che chiede a lei – Anna –, che evidentemente non c'è più, di poter essere aiutato nell'affrontare l'ultima parte della sua vita e soprattutto nell'affrontare la morte. Una morte da incontrare *senza viltà*: il poeta chiede alla donna di scendere nel mare, inteso come aldilà e quindi tra i morti, coraggiosamente.

Nel componimento si incontra una profusione di lessico e di immagini dantesche:

¹⁰² SM, 1210.

¹⁰³ Cfr. OVIDIO, *Dafne*, libro I, 443-83, in *Metamorfosi*, con un saggio di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 2009, pp. 26-30.

- come detto, «la foce allato del torrente», 10 identifica la foce del Bisagno; più avanti però si dirà «ma più foce», 12, una precisazione con cui Montale afferma la natura reale della foce, ma anche sottolinea un'altra accezione del termine: è il luogo di ritrovo per gli umani che hanno parvenza di ombre. Tale interpretazione di «foce», legata alla presenza di uomini morti raccolti sulla riva, riconduce a *Pg.* II, 101: «dove l'acqua di Tevero s'insala», luogo in cui le anime prima di essere raccolte sul «vasello snelletto» dell'angelo nocchiere arrivano alla foce del fiume Tevere;

- al v. 21, Montale parla di uomini «simili a incappati di corteo», ovvero persone che in fila, indossando dei mantelli con cappuccio, camminano tutte nella stessa direzione. «Incappati» è un termine coniato con riferimento al canto XXIII dell'*Inf.* (in particolare al v. 61: «egli avean cappe con cappucci bassi» e al v. 147: «incarcerati»), ovvero il canto degli ipocriti: i dannati devono subire la pena di camminare in corteo, trascinandosi addosso una pesante veste di piombo. Poiché si sta parlando di abitanti di una città è possibile anche un'implicita denuncia dell'ipocrisia collettiva (si veda, infatti, la rima esposta 51 *città* : 54 *viltà*), sottolineata dalla prima accezione spregiativa, assunta dalla metafora uomo-pianta: gli «incappati di corteo» diventano «sargassi / umani» (25-26), che «si indentificano in viscide alghe marine, vegetazioni immobili e mortifere»¹⁰⁴;

- si notano, poi, importanti echi dal canto v dell'*Inf.* Nell'espressione «una forma che mi fu tolta», 42-43 si riscontra un esatto calco delle parole di Francesca: «la bella persona / che mi fu tolta», 101-102. Altro chiaro riferimento dantesco di questo canto si rivela al v. 52, «nell'aria persa», a modello del v. 89 dantesco: «per l'aere perso»; *perso* dunque è da intendere come colore rosso scuro, quasi nero. Come spiega Dante nel *Convivio*: «Lo perso è un colore misto di purpureo e di nero»¹⁰⁵, dunque *perso* deriva da 'persiano', colore usato per la tintura delle stoffe e dei tappeti; e Montale scrive, in prima redazione, «nell'aria pèrsa», con l'accento acuto proprio per sottolineare che non si intende participio di 'perdere', ma appunto *persa* nel senso dantesco;

- in fine, in rapporto a questi riferimenti danteschi, l'incontro di Montale con Annetta/Arletta è in parte sovrapponibile a quello di Dante con Francesca: Francesca è un'ombra appartenente ormai al regno dei morti, come Arletta, che è una *sommersa*; è Francesca che scatena la pietà di Dante, in *Incontro* la *pietas* del poeta diventa la *tristezza* verso la donna: sentimento differente ma analogo alla *pietas* provata da Dante.

Il paesaggio infernale, i numerosi richiami danteschi, il cambiamento di prospettiva («prega per me», 49), il legame con il tema della morte e le immagini funebri conducono ad una chiusura degli *Ossi* del '28 «più pessimistica rispetto a quella

¹⁰⁴ ARVIGO 2001, 223.

¹⁰⁵ DANTE 1989, *Convivio*, trattato IV, cap. XX, 2.

degli *Ossi* del '25, che offriva ancora una speranza costruttiva»¹⁰⁶. Considerando di fatto *Incontro* come ultima poesia degli *Ossi*, in quanto *Riviere* è un recupero di una poesia molto giovanile, risalente al 1920, da un punto di vista stilistico-compositivo e dal tono essa è nettamente differente rispetto alle ultime poesie di «Meriggi e ombre».¹⁰⁷

Sei strofe, ciascuna di nove versi. Nella lettera scritta a Solmi, 4 novembre 1926, Montale afferma: «Sto cercando un'unità anche esteriore per questa poesia e l'ho trovata nell'elemento che tutte le strofe abbiano lo stesso tipo di versi, se tu mi suggerisci qualcos'altro io posso anche derogare la norma del nove»¹⁰⁸. Perché nove versi per ogni strofa se non per una sorta di ulteriore implicito omaggio a Dante, per il quale il 9 è il 3x3, il numero perfetto. A tal proposito, ARVIGO 2001, 223 si riferisce ad Arletta parlando di «divinità in incognito»: 3² sarebbe anche il numero di Arletta.

Per la maggior parte composta da endecasillabi, con un corredo minore di dieci settenari; due quaternari che come nota ARVIGO 2001, 226 isolano due sintagmi fondamentali *sulla strada*, 2 e *ma capelli*, 45; tre quinari ai vv. 9, 14, 32; un novenario al v. 23. Molte rime esposte 2 *strada* : 6 *rada*, rima ricca; 3 *forano* : 9 *cormorano*, rima fra parole rare; 7 *esala* : 8 *ala*, rima inclusiva; 11 *calcine* : 14 *confine*; 12 *consunti* : 15 *emunti*; 23 *vetrine* : 26 *cortine*; 24 *passi* : 25 *sargassi*; 30 *effonda* : 31 *onda*, rima inclusiva; 32 *scoccare* : 36 *appare*; 40 *osteria* : 41 *mia*; 43 *anelli* : 45 *capelli*; 46 *dispari* : 48 *rari*; 47 *te* : 49 *me*; 51 *città* : 54 *viltà*; 52 *brulichio* : 53 *io*. Alcune rime interne: 1 *abbandonare* : 4 *spare*; rima anche grammaticale con participio 26 *fluttuanti* : 27 *mormoranti* (e più distante 13 *tramontanti*); 27 *bambù* : 28 *tu*; 31 *sfere* : 34 *temere*. Ripetizioni significative: *tristezza* 1, 5, 28 (in rima interna tautologica 1 : 5); *foce* 10, 12; *nulla* 46, 47; e infine la triplice ripresa allitterante del nesso *ch'io* 50, e per due volte al v. 53. Oltre alle numerose assonanze, consonanze e allitterazioni in tutta la lirica, sia sui suoni aspri che sottolineano la durezza della condizione umana (*s – r – t*), sia sui suoni che richiamano la fluidità del vento e dell'acqua (*f – l – v*), si sottolineano gli effetti fonosimbolici tra la parola che conclude la prima strofa - *cormorano* - e la parola che conclude la terza strofa - *mormoranti*.

¹⁰⁶ SCAFFAI 2002, 60; che a questo proposito sottolinea il dissenso con «il giudizio che vede in *Incontro* una poesia dal finale sostanzialmente positivo (come ad esempio, SCARPATI 1997, p. 32: "Alla salvezza invocata per altri e pacata, secondo la lezione di Schopenhauer, con la negazione di sé, si sostituisce la salvezza che viene da altri o da un Altro"» (*ivi*).

¹⁰⁷ A tal proposito cfr. SCAFFAI 2002, 67-72.

¹⁰⁸ SM, 120.

Tu non m'abbandonare mia tristezza
sulla strada
che urta il vento forano
co' suoi vortici caldi, e spare; cara
5 tristezza al soffio che si estenua: e a questo,
sospinta sulla rada
dove l'ultime voci il giorno esala
viaggia una nebbia, alta si flette un'ala
di cormorano.

10 La foce è allato del torrente, sterile
d'acque, vivo di pietre e di calcine;
ma più foce di umani atti consunti,
d'impallidite vite tramontanti
oltre il confine
15 che a cerchio ci rinchiude: visi emunti,
mani scarne, cavalli in fila, ruote
stridule: vite no: vegetazioni
dell'altro mare che sovrasta il flutto.

Si va sulla carraia di rappresa
20 mota senza uno scarto,
simili ad incappati di corteo,
sotto la volta infranta ch'è discesa
quasi a specchio delle vetrine,
in un'aura che avvolge i nostri passi
25 fitta e uguaglia i sargassi
umani fluttuanti alle cortine
dei bambù mormoranti.

Se mi lasci anche tu, tristezza, solo
presagio vivo in questo nembo, sembra
30 che attorno mi si effonda
un ronzio qual di sfere quando un'ora
sta per scoccare;
e cado inerte nell'attesa spenta
di chi non sa temere
35 su questa proda che ha sorpresa l'onda
lenta, che non appare.

Forse riavrò un aspetto: nella luce
radente un moto mi conduce accanto

40 a una misera fronda che in un vaso
s'alleva s'una porta di osteria.
A lei tendo la mano, e farsi mia
un'altra vita sento, ingombro d'una
forma che mi fu tolta; e quasi anelli
alle dita non foglie mi si attorcono
45 ma capelli.

Poi più nulla. Oh sommersa!: tu dispari
qual sei venuta, e nulla so di te.
La tua vita è ancor tua: tra i guizzi rari
dal giorno sparsa già. Prega per me
50 allora ch'io discenda altro cammino
che una via di città,
nell'aria persa, innanzi al brulichio
dei vivi; ch'io ti senta accanto; ch'io
scenda senza viltà.

VARIANTI¹⁰⁹

In Var:

3. *il vento forano] il soffio forano*

5. *al soffio che si estenua: e a questo,] al vento che s'estenua: e a questo*

6. *sospinta dalla rada] librata sulla rada* con la variante marginale in forma interrogativa, preceduta dall'indicazione «o» *sospinta?*

22-25 sotto la volta infranta ch'è discesa / quasi a specchio delle vetrine, / in un'aura che avvolge i nostri passi] sul sobborgo tesa / o da riflessi accesa / di calura, rinserra i lenti passi

*33-35 e cado inerte nell'attesa spenta / di chi non sa temere / su questa proda che ha sorpresa l'onda] e inerte cado / in un'attesa spenta / su questa *proda* *fossa* *valle* ch'è soppressa l'onda* con i termini tra asterischi ad indicare tre varianti alternative

¹⁰⁹ Come avvertito alla nota 5, si riportano qui solo le varianti indicate nella lettera a Sergio Solmi datata «Monterosso 4-IX-1926» [= Var].

PARAFRASI

I STROFA

Tu non mi abbandonare, mia tristezza, sulla strada che il vento che viene dal mare aperto colpisce con i suoi vortici caldi, e scompare; cara tristezza al soffio del vento che si sta esaurendo: e insieme al vento si muove una nebbia sospinta sull'insenatura del mare dove il giorno emette le ultime voci, e in alto si piegano le ali di un cormorano.

1. *Tu*: inizio consueto di molte poesie di Montale che però qui ha effetto straniante, in quanto non è un *tu* rivolto a un'altra persona, ma è rivolto a se stesso, alla propria tristezza personificata. *tristezza*: termine ripetuto tre volte, 1 – 5 – 28, che possiede un'accezione meno negativa rispetto alla «noja infinita» in *Fuscello teso dal muro* (10), o del tedio leopardiano, in quanto testimone che il cuore del poeta è ancora capace di sentire.

2. *sulla strada*: l'isolamento del sostantivo nel quaternario ne sottolinea il valore metaforico, è il cammino della vita.

3. *vento forano*: hapax montaliano anche sinonimo di vitalità, variante rara e letteraria di *foraneo*, lett. 'che è fuori dalla città', un vento che spira dal largo, che proviene dal mare, e in questo caso da sud quindi identificabile nello Scirocco, che è appunto un vento caldo. Il termine è usato similmente da D'Annunzio, in *Alcyone, Fiera d'agosto*, 10: «vento diforano».

4. *vortici caldi*: si veda *Arsenio*, 16: «vorticante», e «Mediterraneo» I, 1: «A vortice s'abbatte». *cara*: l'aggettivo molto sottolineato dall'*enjambement* con *tristezza*, è il sentimento che permette di percepire la vita che ancora c'è nell'io lirico, è *cara*, perché legata alla presenza di lei.

7. *l'ultime voci il giorno esala*: metonimia, sono le persone che stanno esaurendo le loro conversazioni, perché sta finendo il giorno. Si raffigura un paesaggio di fine giornata.

8. *nebbia*: insieme al *vento* viaggia una *nebbia*, immagine forse più appropriata rispetto alla prima redazione «viaggia una squilla», cioè arrivano dei suoni di campana, in riferimento alla campana che annuncia la sera. *ala*: per 'ali' è metonimia; per *un'ala / di cormorano* si veda Pascoli, *Temporale*, in *Myrica*, 7: «un'ala di gabbiano» (sulla stessa rima).

9. *cormorano*: il termine richiama la presenza di qualcosa di misterioso, legato probabilmente a presenze di un altro mondo. Si veda Montale in *Fuori di Casa, Storie naturali*: «Il cormorano parla di solitudine»¹¹⁰. Quindi qui il *cormorano*

¹¹⁰ *Storie naturali*, in MONTALE 1995, 55-57.

per Montale è una sorta di correlativo oggettivo della solitudine, del poeta ma anche della donna.

II STROFA

La foce si trova accanto al torrente, privo di acque, ricco di pietre e calcinacci; ma è più di una foce reale, è luogo di ritrovo di esseri umani esauriti, di vite impallidite che si spengono oltre l'orizzonte che ci rinchiude: visi smunti, mani magre, cavalli in fila, ruote stridenti; vite non-vite, vegetazioni dell'altro mare che sta sopra il mare.

10. *La foce*: qui compare il termine che dava il titolo al componimento in Ms '26, ripetuto al v. 12. Cfr. *Delta*, 5: «il tempo s'ingorga alle sue dighe»; in *Debole sistro al vento*, 15 la vita viene descritta mentre «discende alla sua foce».

10-11. *torrente, sterile d'acque / vivo di pietre*: è una costruzione in antitesi, anche a livello formale; cfr. *I morti*, 6: «il gorgo sterile».

12. *umani atti consunti*: *consunti* è hapax negli *Ossi*; lett. 'logori'; cfr. *In limine*, 13-14: «gli atti / scancellati».

13-14. *oltre il confine / che a cerchio ci richiude*: perifrasi per indicare l'orizzonte, confine terreno; eco dell'orizzonte leopardiano, *Infinito*, 2-3: «che da tanta parte / dell'ultimo orizzonte il guardo esclude».

16-17. *ruote / stridule*: richiamo sonoro che rimanda a una possibile apparizione di Arletta. I vv. 15-17 sono la descrizione di un sobborgo di città, una città di vivi-morti, paesaggio diverso da quello solito degli *Ossi*. Il suono stridulo è anche indizio della presenza della donna, infatti si ricordi «il fischio del rimorchiatore» in *Delta*, 19. Le immagini dei *visi emunit*, / *mani scarne*, *cavalli in fila*, *ruote / stridule*: *vita no* anticipano la «ghiacciata moltitudine di morti» di *Arsenio*, 54.

18. *l'altro mare*: è il mare della vita che sta sopra al mare reale, il mare della vita è un'immagine perfettamente analoga al mare dell'oltretomba, l'uno abitato da morti e l'altro da quasi-morti; cfr. *altro cammino*, 50.

III STROFA

Si cammina sulla strada di fango indurito senza una deviazione, simili a gente incappucciata in processione, sotto il cielo che è sceso, aprendosi, quasi a fare da specchio alle vetrine dei negozi, in un'aria densa che avvolge i nostri passi ed

eguaglia le alghe umane ondeggianti alle tende dei bambù che risuonano muovendosi.

21. *incappati di corteo*: cfr. *Arsenio*, 3 :«cavalli incappucciati», ma soprattutto l'immagine rimanda alla bolgia degli ipocriti nell' *Inferno* dantesco, canto XXIII, 58-66:

Là giù trovammo una gente dipinta
che giva intorno assai con lenti passi,
piangendo e nel sembiante stanca e vinta.

Elli avean cappe con cappucci bassi
dinanzi a li occhi, fatte de la taglia
che in Clugnì per li monaci fassi.

Di fuor dorate son, sì ch'elli abbaglia;
ma dentro tutte piombo, e gravi tanto,
che Federigo le mettea di paglia.

23. *vetrine*: il sintagma identifica il paesaggio cittadino; cfr. *Arsenio*, 5: «vetri luccicanti».

24-25. *aura [...] fitta*: cfr. *aria persa*, 52.

25-26. *i sargassi / umani*: *sargassi* è hapax montaliano; il forte *enjambement* rafforza il drammatico avvicendamento uomo-pianta: gli uomini sono accomunati a enormi masse di alghe galleggianti.

26-27. *cortine / dei bambù mormoranti*: la variante più antica in Ms '26 «coi bambù delle stole, mormoranti», vede dei contatti lessicali con *Arsenio*, 45-46: «Così sperso tra i vimini e le stuoie / grondanti».

IV STROFA

Se mi lasci anche tu, tristezza, unico segnale di vita in questo banco di nubi, sembra che si diffonda intorno a me un rumore come delle lancette di un orologio nel momento in cui sta per scoccare un'ora; e resto immobile nell'attesa senza speranza di chi non ha paura su questa riva che l'onda lenta, che non si vede, ha raggiunto di sorpresa.

28. *tristezza*: in vocativo è appunto chiamata a non abbandonare il poeta, in quanto speranza di poter ancora 'sentire la vita'.

29. *nembo*: nuvola minacciosa in accordo con il paesaggio cupo degli ultimi componimenti, che sottolinea il senso d'attesa di un 'miracolo', come accadeva in *Arsenio*, 15-16: «salso nembo / vorticante».

31. *sferre*: per CATALDI, D'AMELY 2018, 248 potrebbero essere sia le lancette di grandi orologi, sia i corpi celesti (in questo secondo caso, meno convincente, con riferimento all'opinione già pitagorica che dal loro ruotare provenga un suono).

35-36. *l'onda / lenta, che non appare*: CATALDI, D'AMELY 2018, 249 interpretano in due modi possibili: si potrebbe alludere all'avvicinamento dell'autentico incontro della strofe successiva, oppure viene rilanciata l'idea (come già al v. 18) di un *altro mare* che si è formato inavvertitamente mutando gli uomini in alghe. Il primo caso risulta meglio connesso allo sviluppo della vicenda, la seconda spiegazione invece lo è ai campi semantici complessivi del testo.

V STROFA

Forse riavrò di nuovo un volto: nella luce obliqua del tramonto un movimento casuale mi porta vicino a una misera pianta che viene coltivata in un vaso accanto alla porta di un'osteria. Verso di lei tendo la mano, e sento che la vita di un altro diventa mia, nuovamente riempito da un'identità che mi era stata tolta; e come se fossero anelli, alle dita mi si attorcigliano non foglie ma capelli.

37. *aspetto*: il poeta afferma così che avrà di nuovo un'identità vera e umana, non nascosta sotto una cappa o ridotta ad un'alga come tutti gli altri.

37-38. *luce / radente*: in *enjambement*; interessante eco da Eliot notata da DE ROGATIS 2002, 157, in *Canto di Simeone*, 2: «The winter sun creeps by the snow hills» tradotto da Montale in: «e il sole d'inverno rade i colli nevicati».

41. *A lei tendo la mano*: questa è la strofa dell'incontro, in cui si evince che il rapporto uomo-natura assume tinte antisimboliche e soprattutto antidannunziane. Si veda l'immagine dell'io poetico/*Arsenio* che si protende verso la donna/vita che era già in *Arsenio*, 48: «tremi di vita e ti protendi»; per la raffigurazione, cfr. Dante, *Inf.* XIII; inoltre, come già notato nell'introduzione al componimento, si è di fronte al rovesciamento del mito ovidiano di Apollo e Dafne, invece felicemente evocato da D'Annunzio ne *La pioggia nel pineto* e *L'oleandro*.

43. *forma che mi fu tolta*: cfr. *Inf.* v, 100-102: «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende / prese costui de la bella persona / che mi fu tolta; e 'l modo ancor

m'offende». Montale si riferisce alla donna amata in termini di 'forma' già in *Delta*, 13: «se forma esisti». *quasi anelli*: simboleggiano il legame sentimentale con questa ragazza-pianta.

44. *attorcono*: verbo di forma rara, è infatti hapax negli *Ossi*, ma usato ancora nelle *Occasioni*, in *Bassa marea*, 14: «solo il tuo ricordo / s'attorce e si difende».

VI STROFA

Poi più nulla. Oh sommersa!: sparisci con la stessa velocità con cui sei arrivata e non so più nulla di te. La tua vita è di nuovo soltanto tua: ormai sei dispersa tra i rari bagliori del giorno che sta finendo. Prega per me allorquando discenderò da un cammino diverso da quello di una via cittadina, nell'aria quasi nera, di fronte all'affannarsi agitato dei viventi; che io ti senta vicino; che io possa scendere senza vigliaccheria.

46. *Poi più nulla*: oltre a quel minimo contatto non c'è nient'altro; in prima redazione si riportava «Poi ristò solo» cioè 'torno a essere solo, come prima'.

Oh sommersa: prima redazione «Oh Arletta!», che sarebbe stata l'unica citazione negli *Ossi* di questa ragazza, nella realtà Annetta, poi nella mente del poeta e dell'uomo, una volta che i rapporti con lei si erano chiusi, diventata Arletta, morta anche dal punto di vista dell'identità. Il termine *sommersa* identifica Arletta con i morti sommersi nel mare (cfr. *I morti*, 37: «si sommergono»; *Marezzo*, 63-64: «sommersi / in un gorgo»).

46-47. *Tu dispari / qual sei venuta, e nulla so di te*: è la prima vera "apparizione" dell'ispiratrice, ma che subitamente scompare; cfr. *Delta*, 13-14: «se forma esisti o ubbia nella fumea / d'un sogno».

48. *La tua vita*: quella di Arletta è la vita di una defunta, quindi è quasi un ossimoro.

guizzi rari: 'guizzo' associato alla figura di Arletta è riscontrabile anche nelle *Occasioni*, in cui la donna è invocata con il nome *senhal* di «Aretusa» in *L'estate*, 5; come osserva DE CARO 2007, 66 questi *guizzi* si ripeteranno nelle rifrazioni, nelle accensioni e nei riverberi di molte poesie arlettiane nelle *Occasioni* (come *Vecchi versi*, *Eastbourne*, *Il Balcone*). Il termine *guizzi* può essere interpretato anche in senso esistenziale: la vita che dà barlumi, la vita che si può vivere soltanto in occasioni speciali

49. *dal giorno*: prima redazione in Ms '26 «del giorno»; è la preferenza per un preziosismo.

Prega per me: invocazione finale, con cui la prospettiva si rovescia rispetto alle poesie per Paola Nicoli – come in *Casa sul mare*, 31-33: «Ti dono anche l'avara mia speranza. / A' nuovi giorni, stanco, non so

crescerla: / l'offro in pegno al tuo fato, che ti scampi», e in *Crisalide*, 73-75: il patto ch'io vorrei / stringere col destino: di scontare / la vostra gioia con la mia condanna» – in cui era il poeta a pregare per la donna, ad offrirsi in sacrificio per lei; qui, invece, come accadrà nelle *Occasioni*, è il poeta che si rivolge ad Anna e la prega per i tre motivi successivamente introdotti dalla triplice anafora *ch'io*.

50. *altro cammino*: s'intenda un cammino diverso da quello della vita, la 'strada della morte', interpretazione avvalorata dal verbo *discenda* che richiama sia la discesa negli inferi danteschi (*nell'aria persa*, 52), sia, nella poetica montaliana, la discesa nel mare dei morti. Cfr. Leopardi, *Alla sua donna*, 14-16: «[...] allor che ignudo e solo / per novo calle a peregrina stanza / verrà lo spirito mio».

52. *persa*: redazione primitiva in Ms '26 «pérsa». Aggettivo dantesco (da *Inf.* v, 89: «per l'aer perso») che identifica il cammino infernale. *brulichio*: accezione negativa, che definisce gli uomini non-vivi come formiche umane; a tal proposito si veda Reborà, *Frammenti lirici*, XXXIV, 27: «brulicar delle forme», e Boine, *Frantumi*, 274: «[...] questo brulichio grigio come l'incerta vita».

54. *scenda*: come osserva JACOMUZZI 1979, 225, Arletta acquista i tratti di guida, attraverso l'orrore del male di vivere, tratti caratterizzanti poi per Clizia nelle *Occasioni*. Sebbene sia noto il «crepuscolo» di Arletta, letto da REBAY 1976, 82 come momento preparatorio della rinascita che avverrà nelle *Occasioni* sotto il segno della Beatrice, ARVIGO 2001, 224 considera i tre testi degli *Ossi* (*I morti*, *Delta*, *Incontro*) lontani dal tema del «barlume», dato che il corredo di *senhal* della fanciulla è affidato più che altro a particolari acustici, che hanno lo scopo di lasciare la "presenza assente" nell'indeterminato di una divinità sconosciuta, quasi una nuova Proserpina (già in *Delta*, 9-10).

senza viltà: litote, quindi coraggiosamente; *viltà* è hapax negli *Ossi*.

La casa dei doganieri e altri versi

La *plaquette*¹¹¹ del «Premio dell'Antico Fattore» viene pubblicata per la prima volta a Firenze nell'ottobre del 1932 presso l'editore Vallecchi, come anticipo di un futuro libro di poesie, che sarà pubblicato solo nel 1939 (*Le occasioni*). Contiene cinque poesie nell'ordine che segue: *La casa dei doganieri*, *Cave d'autunno*, *Vecchi versi*, *Stanze*, *Carnevale di Gerti*; i cinque componimenti saranno aggiunti alla raccolta delle *Occasioni* in diverso ordine: nella prima sezione verranno inseriti *Vecchi versi* [1°], *Cave d'autunno* [6°], *Carnevale di Gerti* [9°]; mentre nella quarta ed ultima prenderanno posto *La casa dei doganieri* [1°] e *Stanze* [3°], tra le quali si inserisce *Bassa marea*. Nelle *Occasioni* del '39 il titolo verrà corredato da un'indicazione temporale «1928-1939», anche se *Vecchi versi* e *Dora Markus I* risalgono al '26.

Vecchi versi

Componimento risalente al 1926; insieme a *Dora Markus I* individua le poesie più antiche delle *Occasioni*, collocandosi temporalmente poco prima di *Arsenio* (giugno '27) e vicino agli anni dei testi aggiunti a Rib. Pubblicata per la prima volta nella rivista «Solaria», a. IV, n. 2 del febbraio del 1929, la lirica è successivamente edita, con il titolo di *Ricordo delle Cinque Terre*, in «Il Giornale di Genova»¹¹², nel dicembre del 1931. Compare nella *plaquette* *La casa dei doganieri e altri versi* con il titolo definitivo di *Vecchi versi* nel '32 e infine è inserita nel volume *Le occasioni* «1928-1939».

La collocazione in apertura del volume fa da cerniera tra le due raccolte, degli *Ossi* e delle *Occasioni*. Il titolo è particolarmente significativo, a tal proposito, in quanto «l'aggettivo qualifica [...] la datazione piuttosto precoce del componimento (risalente al 1926), ma vuole anche sottolineare il punto di passaggio tra la prima e la seconda raccolta»¹¹³: l'ambientazione ligure rimanda agli *Ossi di seppia*, ma la sua descrizione è declinata sul tema della rievocazione del tempo perduto, tema ricorrente nelle *Occasioni*. Tra i vari elementi in comune con i componimenti aggiunti nel '28 agli *Ossi* spiccano significativi richiami al 'ciclo di Arletta', ricondotto dal paesaggio ancorato a una toponomastica ligure (ai vv. 9, 18, 41-42). ISELLA 1996, 9 nota sottili contatti con altri testi arlettiani, *Il balcone*, 8-9: «La vita che dà barlumi / è quella che sola tu scorgi».

Il verbo d'attacco «Ricordo» vorrebbe collocare subito l'evento in un'aura di memorabilità favolosa, ma la descrizione avviene con una tale «ansia nomenclatoria» che, come osserva CONTINI 1974, 36-37, la categoria del 'ricordo' finisce per valere

¹¹¹ *La casa dei doganieri e altri versi*, Firenze, Vallecchi, 1932 = Val.

¹¹² Indicato GdG da qui in avanti.

¹¹³ DE ROGATIS 2018, 13.

puramente da metafora. I *Vecchi versi* aprono con *ricordo* e chiudono con *e fu per sempre*: «il tempo non è più la ‘giostra d’ore troppo uguali’, temute negli *Ossi*, bensì sembra farsi ordine sicuro, giro del giorno, certezza che diventa, anche, riferimento storico; la memoria si fa creatrice e ‘cresce’ in sé le cose [...]. I muri antichi, d’altro canto, i lidi, la tartana, il segno del torrente, se per un tratto possono apparire quasi come ‘confini ultimi al mondo’ diventano punti di riferimento, si fanno ‘storici’ anch’essi perché umani, e il loro consumarsi non fa altro che confermare la forza vittoriosa del ricordo»¹¹⁴. Una particolare costruzione di diversi tempi verbali delinea il componimento: il presente (1, *ricordo* e 58, *discende*), in *incipit* e in *explicit*, incornicia l’occasione del ricordo; i perfetti e piuccheperfetti, insieme ai «passati remoti che trasferiscono per sempre l’aneddoto in un ordine simbolico e fatale»¹¹⁵, si inseriscono in una condizione di momentaneità, in contrapposizione alla continuità affidata alla fitta serie di imperfetti.

Nella scrupolosa descrizione del paesaggio (I lassa, 3-10; II lassa, 16-23; IV lassa, 41-44) l’endecasillabo sciolto «non è narrativo, ma definitorio, non ha svolgimento, ma pura continuità»¹¹⁶. Infatti, nel suo svilupparsi, il componimento si focalizza progressivamente sui particolari della natura turbata da un temporale imminente (cfr. *Vento e bandiere*, 9: «furia briaca»; *Arsenio*, 24-44), avvalendosi di una «strategia di rapporti tra ‘interno’ ed ‘esterno’ straordinariamente affini a quelli di un capitolo di *Jacob’s Room* della Woolf»¹¹⁷. Il valore interno-esterno in *La casa dei doganieri*, sottolineato da LUPERINI 2006 e MARCHESE 1977, è riscontrabile sin dalla prima lassa in cui la descrizione si focalizza sull’esterno: «l’azione si svolge in una sera di imminente diluvio, tra mare e roccia, nel paesaggio elementare e contratto delle Cinque Terre»¹¹⁸, descrivendo la natura minacciosa, la costa dilavata, il mare iroso. Nella seconda, invece, viene descritto l’interno di una stanza, che verosimilmente è identificabile in una stanza della casa di Monterosso della famiglia di Montale, in cui si trovano il poeta e sua madre, e la presenza materna crea un clima di dolce rifugio contrapposto alla tempesta esterna. La descrizione dell’esterno però prende di nuovo il sopravvento, continuando dettagliatamente: impetuoso nembo, oscurità del mare, le siepi che vengono sferzate dal vento; ma ecco che entra nella stanza *la farfalla*.

Sebbene l’*insetto orribile* sia ascrivibile al «campo onomasiologico del volo e precludendo, quindi, ad un simbolo di speranza», non è ancora identificabile nel *Visiting angel* dei Mottetti, ma connota il contatto tra l’esterno furioso e l’interno raccolto, e, come in Gozzano, «porta attraverso la finestra la presenza dell’*altro* in un interno di quotidianità domestica»¹¹⁹. Questa entrata inoltre, segnalata dal cambio

¹¹⁴ VALENTINI 1975, 50.

¹¹⁵ CONTINI 1974, 60.

¹¹⁶ BONFIGLIOLI 1958, 51.

¹¹⁷ MENGALDO 2008, xxvi.

¹¹⁸ BONFIGLIOLI 1958, 48.

¹¹⁹ *Ivi*, 47.

incipitario dei tempi verbali 25 *tremava* : 26 *penetrò*, avviene attraverso una finestra semiaperta, simbolo poeticamente connotato a simboleggiare il confine, il liminare. Si notano due ipotesti d'importante continuità tematica in cui compare la figura della farfalla: i *Canti di Castelvecchio* di Pascoli, *Passeri a sera*, 63-64: «Già le notturne grandi farfalle, / coi neri teschi, ronzano intorno»; e *Le farfalle* di Gozzano, in particolare *Macroglossa Stellatarum*, 6-13: «penetrò nella mia stanza tranquilla / la Macroglossa rapida. L'illuse / questa banda di sole, questa rosa / vermiglia che rallegra le mie carte. / Turbinò prigioniera visitando / le dipinte ghirlande del soffitto / rapida giù per le finestre aperte / si dileguò, come da corda cocca»; e *Acherontia Atropos*, 89-108: «La villa è immersa nella notte. Sole / spiccano le finestre nella stanza / fiorita dove la famiglia cena. / L'Acherontia s'appressa, esita, spia / numera i commensali ad uno ad uno, / sibila un nome, cozza contro i vetri / tre quattro volte come nocca ossuta. / La giovinetta più pallida sbalza / con un sussulto come ad un richiamo. / "Chi c'è?" Socchiude la finestra, esplora / il giardino invisibile, protende / il capo d'oro nella notte illune. / Chi c'è chi c'è?... "Non c'è nessuno, Mamma". Richiude i vetri, con un primo brivido / risiede a mensa, tra le sue sorelle. / Ma s'ode il garrito dei fanciulli / giubilanti per l'ospite improvvisa, / per l'ospite guizzata e non veduta. / Intorno al lume turbina ronzando / la cupa messaggera funeraria». Il confronto di BONFIGLIOLI 1958 mette in luce l'originalità montaliana rispetto a Pascoli, per cui il rovello delle «farfalle crepuscolari»¹²⁰ è per lui «volontà di superare i limiti sulla scala gigante degli anni-luce» (BONFIGLIOLI 1958, 39), e rispetto a Gozzano, per cui la figura della farfalla «non è solo allegorica o simbolica, ma insieme unicità di relazione e d'intreccio; perciò la sua forma è narrativa» (BONFIGLIOLI 1958, 44).

Nella III lassa si descrive la farfalla-mostro attraverso l'anafora di consonanti aspre e di numerose geminate (-tt-, -rr-, -cc-, -zz-, -ss-, -gg-), insieme agli *enjambements* che proprio qui vedono la loro massima concentrazione; e successivamente (IV lassa) se ne descrive il movimento: «batte e ribatte ciecamente con suoni mozzi e sordi contro gli oggetti quasi per provarne la sostanza reale e inerte», riproducendo «l'insensata entropia dell'esistenza, destinata a rovesciarsi infine nel suo opposto: l'immobilità e la morte»¹²¹. Dopo essere fuggita (IV lassa) dallo stesso *varco* dal quale era entrata, si presenta l'ostinazione della farfalla che «ritorna verso l'illusione di salvezza della lampada»¹²²: dalla V lassa in poi ha origine «lo scatto epifanico»¹²³ sottolineato dallo scalino metrico, introducendo così il tema della memoria e del ricordo.

¹²⁰ PASCOLI, *Il gelsomino notturno*, 5.

¹²¹ DE ROGATIS 2018, 14.

¹²² BONFIGLIOLI 1958, 52.

¹²³ DE ROGATIS 2018, 13.

Cinque lasse per un totale di 59 versi in cui solo tre variano la misura dell'endecasillabo: un doppio settenario (5) e due quadrisillabi (37 e 56). Diverse rime per lo più facili, tra cui: 1 *entrata* : 3 *dilavata*; 16 *impetuoso* : 18 *rugginoso*; 19 *mare* : 21 *gonfiare*; 56 *imbarcava* : 59 *scava*. Rime interne: 1 *era* : 2 *sera*; 14 *soldati* : 15 *sbandati*; 23 *cimata* : 25 *ragnata*; desinenziali 35 *dava* : 36 *tentava* : 37 *agghiacciava*; 38 *Batté* : 39 *ribatté*; quasi-rima 58 *torrente* : *discende*; alcune assonanze come 32 *insetto* : *becco*. Numerosi gli *enjambements* presenti, con particolare concentrazione nella terza strofa ad enfatizzare l'aspra e orribile descrizione dell'insetto: 5-6, 8-9, 20-21, 21-22, 22-23, 23-24, 32-33, 33-34, 34-35, 51-52.

Ricordo la farfalla ch'era entrata
dai vetri schiusi nella sera fumida
su la costa raccolta, dilavata
dal trascorrere iroso delle spume.
5 Muoveva tutta l'aria del crepuscolo a un fioco
occiduo palpebrare della traccia
che divide acqua e terra; ed il punto atono
del faro che baluginava sulla
roccia del Tino, cerula, tre volte
10 si dilatò e si spense in un altro oro.

Mia madre stava accanto a me seduta
presso il tavolo ingombro dalle carte
da giuoco alzate a due per volta come
attendamenti nani pei soldati
15 dei nipoti sbandati già dal sonno.
Si schiodava dall'alto impetuoso
un nembo d'aria diaccia, diluviava
sul nido di Corniglia rugginoso.
Poi fu l'oscurità piena, e dal mare
20 un rombo basso e assiduo come un lungo
regolato concerto, ed il gonfiare
d'un pallore ondulante oltre la siepe
cimata dei pitòsfori. Nel breve
vano della mia stanza, ove la lampada
25 tremava dentro una ragnata fucsia,
penetrò la farfalla, al paralume
giunse e le conterie che l'avvolgevano
segnando i muri di riflessi ombrati
eguali come fregi si sconvolsero
30 e sullo scialbo corse alle pareti
un fascio semovente di fili esili.

Era un insetto orribile dal becco
aguzzo, gli occhi avvolti come d'una
rossastra fotosfera, al dosso il teschio
35 umano; e attorno dava se una mano
tentava di ghermirlo un acre sibilo
che agghiacciava.

Batté più volte sordo sulla tavola,

PARAFRASI

ISTROFA

Ricordo la farfalla che era entrata dalle finestre socchiuse nella sera nebbiosa sull'insenatura rocciosa, corrosa dall'andirivieni violento delle onde. Tutta l'aria del crepuscolo convergeva verso un debole tramontante tremolio della linea dell'orizzonte che separa il mare e la terra; e la fase spenta del faro che lampeggiava a tratti sulla scogliera, azzurra, del Tino, tre volte si ampliò alla luce e si spense in un'altra luce dorata.

1. *Ricordo*: rilevante il verbo incipitario in contrapposizione con *La casa dei doganieri*: «Tu non ricordi» in triplice anafora (1, 10, 21). *la farfalla ch'era entrata*: termine chiave del componimento ripetuto tre volte (1, 26, 45) che, accresciuto dalla memoria, viene successivamente rielaborato in forma di pipistrello ne *Il pipistrello*, in *Prose e racconti*, 134: «Si udì un altro tonfo, più lieve, il cesto rotolò su se stesso spargendo intorno gusci d'uovo, cenere e fiammiferi spenti, e un'ombra sfrecciante si partì da quelle reliquie per raggiungere la conchiglia di alabastro nella quale luceva come una perla nell'ostrica la lampada del soffitto».
2. *vetri schiusi*: sineddoche per 'finestre'; cfr. *I limoni*, 43: «mal chiuso portone» e *Corno inglese*, 9: «mal chiuse porte».
3. *raccolta*: cfr. *Crisalide*, 69-70: «Sono mutati i segni della proda / dianzi raccolta come un dolce grembo».
- 3-4. *dilavata / dal trascorrere iroso delle spume*: cfr. *Fine dell'infanzia*, 1-4: «Rombando s'ingolfava / dentro l'arcuata ripa / un mare pulsante, sbarrato da solchi, / cresputo e fioccoso di spume».
5. *Muoveva tutta l'aria del crepuscolo a un fioco*: l'isolato alessandrino genera un effetto di calma che si prolunga nel verso successivo grazie all'*enjambement*; anche questo verso può essere interpretato come un verso endecasillabo (*Muoveva tutta l'aria del crepuscolo*), più un quaternario dialefico (*a un fioco*).
6. *palpebrare*: dal ligure 'parpelà' = 'batter ciglio'; vb. 'palpebrare' lett. 'aprire e chiudere le palpebre': nell'uso traslato è per indicare il pulsare della luce: 'risplendere a tratti'; cfr. *I morti*, 16: «il cristallo dell'azzurro palpebra».
8. *faro*: l'intermittenza è chiaro segno arlettiano. La segnalazione luminosa avviene *tre volte* (9), secondo DE ROGATIS 2018, 16: «tre lampi alternati a due eclissi di eguale durata e da un'altra di qualche frazione di secondo più lunga

("il punto atono" del v. 7)»; secondo ISELLA 1996, 10, invece, le tre accensioni sono i bagliori del cielo al tramonto, che si rifrangono sui vetri del faro.

9. *roccia del Tino*: indicazione puntuale dell'isoletta di fronte a La Spezia su cui si erge il *faro* (8), che rende sicura l'identificazione della Liguria, ribadita più avanti (cfr. *nido di Corniglia*, 18 e *porto / di Vernazza*, 41-42).

II STROFA

Mia madre stava seduta accanto a me vicino al tavolo occupato delle carte da gioco sollevate a due a due come minuscoli accampamenti di tende per i soldati dei nipoti, già confusi dal sonno. Si scatenava dall'alto una violenta tempesta d'aria ghiacciata, diluviava sul nido di roccia color ruggine di Corniglia. Poi venne un buio totale, e dal mare un suono profondo e continuo come un lungo concerto in piena regola, ed il lievitare d'un colore cereo ondeggiante oltre la siepe potata dei pittospori. Nel piccolo vano della mia stanza, in cui la luce della lampada tremava all'interno di un logoro paralume fucsia, entrò la farfalla, giunse al paralume e le perline di vetro che gli ornavano i bordi segnando i muri di ombre sfumate uguali a delle decorazioni si scompigliarono e sull'intonaco delle pareti si snodò un ammasso mobile di fili sottili.

12. *ingombro*: participio sincopato con valore aggettivale.

14. *soldati*: sono i soldatini di piombo con cui sono soliti giocare i bambini (*i nipoti*, 15).

16. *Si schiodava*: 'schiodarsi' per 'disserrarsi' è hapax montaliano.

impetuoso: ISELLA 1996, 11 nota che la dieresi suffissale era già in *Flussi*, 40: «e fiotta il fosso impetuoso tal che» (ma non in *Crisalide*, 12: «gioia fugace; viene a impetuose onde»).

18. *sul nido ... rugginoso*: l'iperbato conferisce enfasi alla scena del temporale che si sta scatenando. *nido di Corniglia*: seconda indicazione puntuale del paesaggio delle Cinque Terre, in questo caso la metafora del *nido* indica la posizione arroccata del paese.

22-23. *siepe / cimata*: l'*enjambement* suggerisce la presenza di un angolo di natura protetta curato dall'uomo, in cui secondo ISELLA 1996, 12 risalta, per contrasto, «l'ampio scenario sferzato dalla furia degli elementi (cfr. anche *nido*, 18)».

23. *pitòsfori*: dialettismo ligure per 'pittosporo', un «arbusto sempreverde e particolarmente resistente ai venti marini, con chioma compatta e numerosi fiori bianchi molto odorosi» (GDLI). Lo «sdrucchiolo sotto accento di sesta - pausa forte logica -» è seguito «dalla parola trisillaba che inizia una frase

prolungata con l'inarcatura del verso successivo secondo un modulo dannunziano» (MENGALDO 1975, 215). ISELLA 1996, 12 nota il ritorno del modulo in *Carnevale di Gerti*, 58: «disguidi del possibile. Ritorna» e in *Stanze*, 33: «ma sfioccata precipita. Voluta»; 35: «Tocchi il segno, travàlichì. Oh il ronziò».

25. *ragnata*: aggettivo a desinenza participiale da 'ragnarsi', lett. 'sfilacciarsi'; cfr. *Il canneto rispunta i suoi cimelli*, 1-2: «Il canneto rispunta i suoi cimelli / nella serenità che non si ragna».

30. *scialbo*: forma arcaica deverbale da 'scialbare', lett. 'dare il bianco ai muri' (GDLI), per estensione si intenda 'intonaco'.

III STROFA

Era un insetto orribile dal becco appuntito, gli occhi avvolti come da un alone luminoso rossastro, sul dorso il teschio umano; e se una mano tentava di agguantarlo diffondeva intorno uno spiacevole stridore che lasciava raggelati.

32. *Era un insetto orribile*: inizia qui l'espressionistica descrizione della farfalla notturna, una *Acherontia Atropos*; si ricordino i confronti intertestuali analizzati nell'introduzione al testo: *Canti di Castelvechio* di Pascoli, *Passeri a sera*, 63-64; *Le farfalle* di Gozzano, *Macroglossa Stellatarum*, 6-13 e *Acherontia Atropos*, 89-108.

35. *umano...mano*: quasi in epanadiplosi, ma si noti l'effetto anagrammatico *umano-una mano*.

37. *che agghiacciava*: primo dei due soli quaternari del componimento (cfr. 56) che «da una stanza all'altra rimano tra loro, ad enunciare per via strumentale l'assoluta identificazione dell'"insetto orribile ... / che agghiacciava" con la "tartana / che imbarcava tronchi di pino", come a dire l'accavallarsi di due livelli di memoria, tendente ad una virtuale ricomposizione» (BETTARINI 2009, 362).

IV STROFA

Batté più volte con un suono cupo sulla tavola, ribatté sui vetri delle finestre chiusi dal vento, e da sola ritrovò la strada per uscire all'aria aperta, si perse nelle tenebre. Dal porto di Vernazza le luci erano a tratti cancellate dall'aumentare delle onde, invisibili nel profondo della notte.

38. *Batté*: si noti, qui e nei versi successivi di tutta la quarta strofa, la fitta successione di parole tronche a indicare i movimenti parossistici della farfalla, *ribatté, sé, ritrovò* e (nella quinta strofa) *tornò, scrollò*; così come l'insistente serie fonosimbolica *-ta- -te- -to- -ti-* di *insetto, avvolti, fotosfera, teschio, attorno, tentava, batte, volte, tavola, ribatte, vento, tenebre, porto, tratti, scancellate, notte*.

39. *vetri*: si ripete la sineddoche del v. 2 per 'vetri delle finestre', i quali se prima erano *schiusi*, ora sono *chiusi dal vento*.

41-42. *Dal porto / di Vernazza*: terzo ed ultimo esplicito riferimento al paesaggio ligure (cfr. *roccia del Tino*, 9 e *nido di Corniglia*, 18).

43. *scancellate*: per 'cancellate'; cfr. *Godi se il vento ch'entra*, 14: «scancellati pel giuoco del futuro»; *Egloga*, 31: «n'è scancellato e involto»; *Punta del Mesco*, 12: «a tratti lo scancella. E tutto è uguale»; *Costa San Giorgio*, 16: «ne scancella lo sguardo».

V STROFA

Poi la farfalla tornò nella conchiglia che racchiudeva la lampada, scese sui giornali del tavolo, fece cadere le carte muovendo le ali come impazzita - e rimase fissata per sempre con tutte le cose che si racchiudono in un giro sicuro come il tempo di una giornata, e la memoria dentro di sé le accresce, sole cose vive di una vita che scomparve sotto terra: insieme con i volti familiari che oggi non più il sonno confonde ma altre preoccupazioni; insieme ai muri antichi, ai litorali, alla tartana che ogni mese caricava a bordo sulla riva tronchi di pino, alla traccia del torrente che scende ancora verso il mare e si scava la sua via.

45. *nicchio*: oggetto di forma simile a quella della conchiglia (GDLI); qui indica il luogo protetto tra il paralume e la lampada.

48a. *aliando*: gerundio dal vb. 'aliare' che BONFIGLIOLI 1958, 62 nota ricorrere frequentemente in Pascoli (cfr. ne *Il libro, I due fanciulli*, III, 1-3: «tra un errar di tuoni, tra un aliare come di chimere»; in *Canti di Castelvechio, In ritardo*, 31-34: «E fuori vedo due ombre, due voli, / due volastrucci nella sera mesta, / rimasti qui nel grigio autunno soli, / ch'aliano soli in mezzo alla tempesta») e in D'Annunzio (cfr. *La fiaccola sotto il moggio*, 12: «E veniva dai monti la frescura su la tovaglia, ed era intorno ai lumi un aliare di farfalle»).

48a-48b. *le carte* —: come per lo scatenarsi del temporale in *Arsenio* (39) l'interruzione sintattica e ritmica con l'espedito grafico del trattino indica «lo scarto epifanico e il sopraggiungere dell'occasione» (DE ROGATIS 2018, CII).

48b. *e fu per sempre*: «Questo *essere per sempre*, questo aldilà del passato [...] è dunque un *essere per consumarsi*» (BONFIGLIOLI 1959, 53).

50. *memoria*: torna l'importante tema del ricordo; già negli *Ossi*; ma anche nella *plaque* presa in esame come evidenziato al v. 1.

52. *vita che disparì sotterra*: BETTARINI 2008, 55 nota dal punto di vista figurativo un rinvio a *Notizie dall'Amiata*, 50-51: «la gora che s'interra / dolce nella sua chiusa di cemento». La metafora associa la fine di una fase della vita con la fine della vita delle persone care.

53. *volti familiari*: ripresa circolare dei *nipoti sbandati già dal sonno* (15), che oggi sono adulti e dispersi dalla vita (*un'altra noia*, 54).

54. *altra noia*: nel significato forte già dell'italiano antico: 'preoccupazione', quasi 'dolore'. Cfr. *Fuscello teso dal muro*, 10: «t'è noja infinita».

55. *ai muri antichi, ai lidi, alla tartana*: verso asindetico che indica «oggetti sotterranei, cresciuti dalla memoria, che evoca il finale, correggendo per conto suo l'errore del poeta [di allinearli su uno stesso piano] e distinguendo le due serie di memorie [di contro ai *pitòsfori* e alle *conterie*]» (CONTINI 1974, 72). Per *i muri antichi* si veda *La casa dei doganieri*, 6: «le vecchie mura»; mentre per i *lidi* si ricordi *Riviere*, 21-23: «[...] sulla rena / dei lidi era un risucchio ampio, un eguale / fremer di vite». Per la *tartana*, un tipo di veliero da pesca, cfr. la nota 19 al «fischio del rimorchiatore» in *Delta*, in cui si fa riferimento alla lunga serie di imbarcazioni all'interno degli *Ossi*.

58. *torrente, che discende*: ripresa dell'immagine ben nota negli *Ossi di seppia* della vita che va verso la morte (cfr. *Delta*, 15-16: «e scroscia / incontro alla marea»; in *Debole sistro al vento* (15), la vita è descritta mentre «discende alla sua foce»; *Flussi*, 39: «tutto scorre nella gran discesa»; in *Incontro* (12) appare una «foce di umani atti consunti»), associata in questo caso alla memoria di un tempo passato che scompare.

Cave d'autunno

Il componimento viene pubblicato nell'«Almanacco Letterario Bompiani» nel '32 e nello stesso anno nella *plaque* *La casa dei doganieri e altri versi*; verrà inserito nelle *Occasioni* «1928-1939».

In questo breve componimento, identificabile in un inquieto monologo interiore, viene descritto un paesaggio surreale: sullo sfondo ci sono delle cave di marmo a cielo aperto su cui si staglia e si riflette la fredda luce lunare, in un inquietante silenzio rotto solo dagli schianti delle pigne.

La prima strofa si presenta con il verso incipitario in connessione sintattica con il titolo, come apposizione del titolo, probabilmente allocutorio, e descrive con ritmo asindetico una natura costituita da fredde lastre di marmo circondate dalla luce lunare: l'asprezza del paesaggio naturale è consegnata ai versi dall'iterazione di suoni aspri e taglienti (-gn-, -gl-, -sch-, -st-, -r-), creando una gelida atmosfera, che solo il calore di una presenza umana potrà (forse) riscaldare e disciogliere. Il *gelo* del v. 5 può essere identificato letteralmente nel freddo invernale, o della luce lunare o ancora del marmo stesso, che è fredda pietra, ma può essere anche interpretato metaforicamente come il *gelo* interiore del poeta (pallida eco leopardiana, *Il risorgimento*, 11: «al mio cor gelato»).

La possibilità e la presenza del calore umano sono affidate alla seconda strofa, in cui si definisce la speranza che le nuvole a cumuli, illuminate dai raggi della luna, si disperderanno e che «i malevoli influssi celesti si allontaneranno»¹²⁴.

Due quartine di quattro versi lunghi e quattro brevi: due endecasillabi (2 e 5), un endecasillabo ipermetro (8), e un tredecasillabo (1), insieme a tre settenari (3, 4, 6) e un ottonario (7). Si nota un interessante intreccio rimico: rima baciata 2 *frastaglio* : 3 *abbaglio*; quasi-rima 4 *schegge* : 8 *saccheggia*; rima piana 6 *mano* : 7 *lontano*; rime interne 5 *ritornerà* : 6 *bontà imperfetta* e 5 *gelo* : 7 *cielo*.

Se ne riporta, di seguito, lo schema rimico:

A ¹³	D
B ¹²	e
b	e ⁸
c	C ¹²

¹²⁴ ISELLA 1996, 30.

Cave d'autunno

su cui discende la primavera lunare
e nimba di candore ogni frastaglio,
schianti di pigne, abbaglio
di reti stese e schegge,

5 ritornerà ritornerà sul gelo
la bontà d'una mano,
varcherà il cielo lontano
la ciurma luminosa che ci saccheggia.

PARAFRASI

I STROFA

[Cave d'autunno] su cui cala la luce della luna piena che circonda ogni profilo irregolare, cadute fragorose di pigne, riflessi abbaglianti delle reti [di sostegno] distese e schegge [di marmo].

1. *la primavera lunare*: secondo DE ROGATIS 2018, 37 definisce l'ossimoro di una stagione autunnale che però per ISELLA 1996, 31 è solo sommariamente suggerita. La primavera è canonicamente e poeticamente la stagione della rinascita alla vita: la relazione ossimorica, più che con un ambiente autunnale, evocato comunque dal titolo, sarà con l'ambiente stesso delle cave descritto senza vita.

2. *nimba*: dal verbo «nimbare», lett. 'aureolare', che deriva da «nimbo», lett. 'grande diffondimento di luce' (GDLI): «'contornare con un alone simile a quello di un' aureola'» (DE ROGATIS 2018, 37). *frastaglio*: da intendersi come le pareti frastagliate delle rocce marmoree intagliate; anche se ISELLA 1996, 31: «*frastaglio* vale, per la sua indeterminazione, 'frammento', 'detrito' (cfr. i "tetti ritagliati [=ritagli di tetti] tra le quinte / dei frondami ammassati" di *Tempi di Bellosguardo* I, 20-21)».

3. *schianti di pigne*: è probabile che si riferisca al rumore secco delle pigne che cadono a terra, amplificato dal vuoto delle cave di marmo, più che al rumore emesso alla rottura della pigna per espellere il pinolo maturo (ISELLA 1996, 31).

4. *reti stese*: fisiche reti di fili d'acciaio poste contro le pareti di marmo affinché non crollino, dato *l'abbaglio*, il luccichio prodotto dal rifrangersi del raggio della luna contro il filo metallico; meno probabile «un'ingannevole trama di ombre che ne simulano l'intreccio [immagini ramificate create dall'alternarsi della luce dei raggi lunari e le ombre al passaggio delle nuvole - *ciurma luminosa*, 8] o reti da pesca stese perché inoperose» (ISELLA 1996, 31).

II STROFA

ritornerà ritornerà sul gelo [di questa stagione] il calore di una mano, la massa di luce [fredda] che ci domina se ne andrà lontana nel cielo.

5. *ritornerà ritornerà*: epanalessi che esprime speranza, che si fa fiduciosa certezza ribadendosi nel secondo futuro *varcherà*.

6. *mano*: metafora per il calore di un sentimento umano che può 'disgelare' il cuore del poeta, «quel "gelo" che, dal paesaggio, si insinua nell'interiorità» (DE ROGATIS 2018, 37).

7-8. *il cielo lontano / la ciurma luminosa che ci saccheggia*: si accostano le nuvole minacciose in cielo a una ciurma di marinai; questa immagine metaforica sarà anche in *Bassa marea*, 17-18: «Una mandria lunare sopraggiunge / poi sui colli, invisibile, e li bruca». ISELLA 1996, 3 propone: «la ciurma delle ombre-luci degli effetti di luna varcherà il cielo, si allontanerà dopo averci saccheggiato», e ricorda come fonte di questa immagine un componimento latino del poeta metafisico seicentesco Richard Crashaw: «Hic grex velleris aurei / Grex pellucidus aetheris; / Qui noctis nigra pascua / Puris morsibus atterit» [Qui un gregge dal vello d'oro, il gregge fulgidissimo dell'etere che con puri morsi bruca i negri pascoli della notte]; tradotto e antologizzato da Mario Praz in *Secentismo e marinismo in Inghilterra* (1925), testo certamente conosciuto da Montale; «grex» è «mandria» in *Bassa marea*, qui è *ciurma*; l'immagine della ciurma è già in *Fuscello teso dal muro*, 22-23: «un trealberi carico / di ciurma».

Carnevale di Gerti

La lirica compare per la prima volta ne «Il Convegno», a. IX, n. 6, il 25 giugno 1928, ed è dunque coeva all'uscita di Rib, con le nuove aggiunte. Viene poi accolta ne *La casa dei doganieri e altri versi* nel '32, successivamente viene inserita nelle *Occasioni*.

È innegabile l'essenzialità della tesi continiana, secondo cui il primo Montale non sia esclusivamente formale, ma «sta molto più addietro, è in un minimo di tollerabilità del vivere»¹²⁵: ciò giustifica «il continuo ritorno e riadattamento di immagini tipiche entro il sistema poetico, parallelo ad una disponibilità metrico-stilistica»¹²⁶. ROMANO 2003 sottolinea, oltre alla coincidenza cronologica e a numerose spie lessicali che verranno indicate nella seguente analisi, altri due elementi fondamentali utili a provare il legame tra gli ultimi *Ossi* e le prime *Occasioni*: una notevole continuità metrica (già osservata da CONTINI 1974, 88) e un recupero di natura tematica. Per quanto riguarda il recupero tematico all'interno del componimento è evidente la volontà di autonomia della figura femminile, desiderio condiviso dall'io poetico (sempre dubitativamente sottolineato dalla presenza dei consueti *se e forse*), che già permeava i versi della seconda e, soprattutto, della terza sezione di «Meriggi e ombre»: oltre alla generale irrequietudine che caratterizza la figura femminile montaliana, a quest'altezza (cfr. *Dora Markus II*), si ravvisa in *Arsenio* e *Crisalide* il tema dell'evasione e della relativa delusione; in *Marezzo* la sospensione del tempo che potrebbe permettere il 'miracolo'; in *Casa sul mare* si augura alla figura femminile (Paola Nicoli) di sfuggire al proprio fato; e in fine ne *I morti* si radicalizza il tentativo di fuga dal mondo fenomenico. Nel secondo caso, si evince una ripresa del modulo metrico tra *Il carnevale*, l'ultima sezione di «Meriggi e ombre» e i primi componimenti delle *Occasioni*: costruzioni strofiche a base prevalentemente endecasillabica «con insistenza particolare nell'uso dello sdrucchiolo a fini di variazione ritmica, sia in fine di verso che all'interno»¹²⁷.

La lirica è dedicata a Gertruden Frankl, per gli amici Gerti: ebrea austriaca originaria di Graz (1902) trasferitasi a Trieste in seguito al matrimonio con un ingegnere triestino di nome Carlo Tolazzi. Rimase nella città di Trieste per tutta la sua vita (fino alla morte, nel 1989) e qui conobbe molte delle sue amicizie: Bobi Bazlen, Svevo, e tra gli altri anche Montale. ISELLA 1996, 38, nota che il personaggio di Gerti è ascrivibile non solo a *Il carnevale*, ma è in parte sovrapponibile a *Dora Markus II*¹²⁸, aggiunta nel '39, e viene rievocata più tardi in *Satura, Botta e risposta*

¹²⁵ CONTINI 1974¹, 15.

¹²⁶ ROMANO 2003, 11.

¹²⁷ *Ivi*, 12.

¹²⁸ Come suggerisce, d'altronde, una lettera di Montale a Silvio Guarnieri del 29 aprile 1964: «*Il carnevale di Gerti*: «delle tue prode lontane» [v. 52] possono anche essere le prode di Trieste dove Gerti viveva, ma lei era di Graz, Austria. È lei che occupa la parte II di *Dora Markus*. Io Dora non l'ho mai conosciuta; feci quel primo pezzo di poesia per invito di Bobi Bazlen che mi mandò le gambe di

II, 21-22: «un ricciolo / di Gerti» e nel *Quaderno di quattro anni, Dall'altra sponda*, 1-6: «Sebbene illetterata fu per noi / una piuma dell'aquila bicefala / questa Gerti che ormai si rifà viva / ogni morte di papa. / Un pezzo di cultura? Un'ascendenza / o solo fumo e cenere?».

La prima strofa è strutturata su un unico periodo di quindici versi articolati in tre protasi¹²⁹: periodo ipotetico della possibilità, ma così ripetutamente «condizionata (1 *Se...* 3 *se...* 9 *se...*), così assortamente dubbiosa nell'apodosi (12-13 *hai ritrovato / forse la strada*) da configurarsi piuttosto come del tipo dell'irrealità (cfr. 53-54 *Come tutto si fa strano e difficile, / come tutto è impossibile, tu dici*)»¹³⁰. Qui Gerti attraversa Firenze (una Firenze però deformata dalla memoria, come già accaduto per la tempesta di *Arsenio*) in carrozza e assiste a diversi momenti del carnevale che si sta festeggiando in città proprio in quel momento. Il percorso della carrozza è ostacolato dalla folla e questo crea delle soste nel viaggio (l'impigliarsi della ruota e l'impennarsi del cavallo), momenti che identificano gli «intoppi privilegiati»¹³¹ che permettono il 'miracolo laico', la possibilità di salvezza. Categorie di scarti, inciampi e intoppi nel fluire del tempo e nell'andare esistenziale che avevano già segnato gli *Ossi* di «Meriggi e ombre», e in particolare *Arsenio*, 17-21: «fa che il passo / su la ghiaia ti scricchioli e t'inciampi / il viluppo dell'alghe: quell'istante / è forse, molto atteso, che ti scampi / dal finire il tuo viaggio»; o anche *Marezzo*, in cui «la stortura nel corso / delle stelle» (50-51) avviene proprio mentre «il sole: s'arresta / nel suo giro» (9-10). Intoppi privilegiati che, se negli *Ossi* s'identificano con le metaforizzazioni del fluire del tempo-acqua (come ad esempio la ben nota e già citata immagine dei *gorghi*), nelle *Occasioni* si affermano nelle intermittenze luminose o sonore (di cui si aveva già avuto un esempio in *Delta*, 19: «il fischio del rimorchiatore»). L'interruzione e la successiva ripresa permettono a Gerti di entrare in un mondo immaginario, «entro una tremula / bolla d'aria e di luce» in cui si cristallizza l'immagine portante di tutto il componimento: il sortilegio del «piombo fuso» da lei fatto ai suoi amici nel capodanno passato¹³². Si noti come il

lei in fotografia. La «fede feroce» [*Dora M.* II, 30] coincide con il ritiro di Gerti in una Carinzia immaginaria. Non c'è la condanna di ogni fede, ma la constatazione che per lei tutto è finito e deve rassegnarsi al suo destino. Resta sempre uno jato tra la vita inesplora di Dora e la vita già vissuta di Gerti. La fusione delle due figure non è perfetta, a metà strada qualcosa è avvenuto che non viene detto e che io non so», GRECO 1980, 34. E ancora in NASCIMBENI 1969, 113: «Sempre nell'ambiente di Bobi avevo conosciuto Gerti: era 'asburgica' come Dora e si trovava in Toscana perché il marito era ufficiale di stanza a Lucca. Gerti è la vera protagonista della seconda parte della poesia. [...] Di lei e di Dora feci un unico fantasma».

¹²⁹ Le tre ipotetiche apparenti, 1: «*Se* la ruota s'impiglia nel groviglio», 3-4: «*se* ti nevicava / fra i capelli», 9: «*se* si sfolla la strada e ti conduce», secondo RAMAT 1986, 50 sono un richiamo strutturale ai tre imperativi esortativi di *Arsenio*, 13: «Discendi», 24: «Ascolta», 34: «Discendi».

¹³⁰ ISELLA 1996, 38.

¹³¹ ROMANO 2003, 20.

¹³² *SM*, 522 (lettera di Montale a Sergio Solmi, 2 gennaio 1928): «Spero che avrai buon anno: io con Bobi, Gerti (chiedere informazioni a Menassé) e i Marangoni. - A mezzanotte fusioni di piombi, liturgia, riti magici e libazioni ad honorem (anche per te)». In *OV*, 898: «Il giorno di capodanno, - a Firenze - avevamo estratto a sorte alcuni doni per gli amici triestini [cfr. vv. 25-26 e 30] e per gli stessi

componimento ricrei il mondo fiabesco di Gerti attraverso «le stelle filanti» 2, «i bimbi» 5, il paese degli «onagri» 20, «quadri di zucchero» 21, «il paese / che attorno si dilata» 43-44, le «bambole bionde» 46, ma anche attraverso elementi fonosimbolici notati da ISELLA1996, 43, quali l'insistenza sulle liquide ai vv. 1-4: «Se la ruota s'impiglia nel groviglio / delle stelle filanti ed il cavallo / s'impenna tra la calca, se ti nevica / fra i capelli e le mani un lungo brivido», più intense rispetto ai vv. 44-48, in cui la constatazione della realtà inizia a insinuarsi nella favola di Gerti: «Le grandi ali / screziate ti sfiorano, le logge / sospingono all'aperto esili bambole / bionde, vive, le pale dei mulini / rotano fisse sulle pozze garrule».

L'interruzione del movimento (1-3), la dissolvenza del mondo fisico (3-5) e l'attutimento dei suoni (7-8) sono elementi funzionali all'evasione del personaggio femminile, continuando elementi tematici essenziali negli *Ossi*; in particolare, ROMANO 2003, 20 nota un «rimando alla tematica della disgregazione del mondo fisico dovuta alla luce negli *Ossi*» in: *Gloria del disteso mezzogiorno*, 2-3: «e più e più si mostrano d'attorno / per troppa luce, le parvenze, falbe»; *Portami il girasole*, 5-8: «Tendono alla chiarezza le cose oscure, / si esauriscono i corpi in un fluire / di tinte: queste in musiche. Svanire / è dunque la ventura delle venture»; *Marezzo*, 23-24: «Dispaiono: la troppa luce intorbida. / Si struggono i pensieri troppo soli». Altro tema rilevante che unisce *Ossi* e *Occasioni* è la concomitanza tra l'attutimento dei suoni e il 'miracolo laico' della sospensione del tempo: *Quasi una fantasia*, 5-7: «Torna l'avvenimento / del sole e le diffuse / voci, i consueti strepiti non porta» e 22-25: «Tutto il passato in un punto / dinanzi mi sarà comparso. / Non turberà suono alcuno / quest'allegrezza solitaria»; *Or sia il tuo passo*, 7-9: «Una grande luce è diffusa / sull'erborosa soglia. / E qui dove peste umane / non suoneranno, o fittizia doglia»; l'alternanza rombo e silenzio in tutto il «Mediterraneo» (in particolare si veda *Ho sostato una volta*, 7-15); la "silenziosità" in *Crisalide* (48: «senza rombo», 52: «senza strepiti», 71: «Il silenzio ci chiude nel suo nembo») e in *Arsenio* (33: « il rombo silenzioso») vengono intesi con un'accezione positiva che permettono la possibilità di fuga e di salvezza.

In questa prima strofa le accumulazioni di occasioni propiziatricie (introdotte dai *se*), dell'interruzione privilegiata, creano una possibile strada per l'evasione (12-15), seguono per il resto della lirica altri elementi che verranno articolati nella loro contrarietà nell'ultima strofa, insieme all'accumulazione di negazioni, ad indicare il fallimento di tale evasione e il ritorno alla prigionia della quotidianità (64-67): 9 *si sfolla la strada* - 63 *gorgo degli umani*; 42 *i muri che si fendono* - 62 *mura pesanti*; 46-47 *bambole / bionde, vive* - 59 *morti balocchi*; 51 *mattini* - 66 *sere*.

avevamo fatto un sortilegio [cfr. v. 32] abbastanza usato nel nord [ad indicare probabilmente il paese natio di Gerti, Graz]. Gettare per ognuno una cucchiata di piombo fuso [cfr. vv. 14-15] in una tazza d'acqua fredda e dalle strane deformazioni solidificate che ne risultano dedurre il destino di ciascuno [cfr. v. 65]».

Le due opposte vie sono identificate da ROMANO 2003, 13 e sgg., nelle due opposte forme del piombo 14 *fuso* e 65 *raggelato* che, rinviando all'opposizione freddo-caldo negli *Ossi*, individuano l'allusione al destino individuale: «in sostanza il piombo fuso tenta *un istante* [...], la via di scampo in quanto informe e contemporaneamente suscettibile di molte possibili forme, quello incrostato e solidificato costringe alla via opposta, di condanna e determinazione del *destino individuale*. [...] Inoltre, i due stati del piombo rimandano ad una opposizione tipica degli *Ossi*, in cui il calore e più precisamente il fuoco si accompagnano a contesti di rapidità e intensità del fluire vitale e contemporaneamente di tensione verso l'indifferenziato [cfr. *Fine dell'infanzia*, 56-57: «Ogni attimo bruciava / negl'istanti futuri senza tracce»]; mentre il freddo o addirittura il gelo segnano momenti di atonia e fissità-differenziazione [es. *Arsenio*, 54: «ghiacciata moltitudine di morti»; e *I morti*, 27: «una fissità gelida»]¹³³.

La seconda strofa, bipartita fra 16: «Ed ora vuoi...» e 20: «ora chiedi», dall'anafora di *ora*, delinea un paese dai connotati magico-miracolosi, attraverso un filtro magico, appunto, che ricorda la deformazione del paesaggio di Firenze nella prima strofa.

Nella terza strofa si è di fronte ad un'unica parentetica, un inciso, con cui interviene la voce dell'io lirico entrando in collegamento con la donna e introducendo, «insieme con il richiamo alla greve realtà del vivere, il tema dell'irreversibilità del tempo»¹³⁴. Gerti viene bruscamente sbalzata dal carnevale presente a un paese miracoloso in una stanza chiusa, in cui l'elencazione degli oggetti che la circondano (i doni mai spediti agli «amici assenti») rievocano il capodanno passato. Si crea una confusione dei piani temporali¹³⁵ (32-33: «È Carnevale / o il Dicembre s'indugia ancora?»), che

¹³³ È utile sottolineare le dicotomie montaliane a tal proposito, evidenziate ancora da ROMANO 2003, 14-15. In *primis* si veda la dicotomia bruciare-rapidità e bruciare-distruzione, per quest'ultima si ricordi *Egloga*, 23-26: «venta e svanisce bruciata / una bracciata di amara / tua scorza, istante: discosta / esplose furibonda una canea»; *Vento e bandiere*, 14-16: «[...] E scampo / n'è: ché, se accada, insieme alla natura / la nostra fiaba brucerà in un lampo» e *Dissipa tu se lo vuoi*, 21-23: «[...] Non sono / che favilla d'un tirso. Bene lo so: bruciare, / questo, non altro, è il mio significato». La condanna degli umani e «degli enti naturali antropomorfizzati negli *Ossi* è quella dell'individuo che di fronte all'assoluto (mare) o all'indifferenziato (fanciullezza, patria fuori tempo) sente la propria determinazione come peccato a cui tenta di sfuggire. D'altro canto la possibilità dell'eccezione, l'affrancamento dell'individuo dai suoi limiti è ambivalente, perché l'ente individuale coincide con la propria determinazione e l'evasione ne è la distruzione». La seconda dicotomia è rilevata nella nebulosità-dissolvenza positiva negli *Ossi* "gloriosi" e la sua controparte nebulosità-dissolvenza negativa dell'immagine memoriale. «Naturalmente la medesima motivazione sottostà all'atteggiamento di attrazione-repulsione nei confronti del mare. Coerentemente con il naturalismo degli *Ossi*, al medesimo ritmo vitale oscillante tra atonia e intensità, si assiste anche ad un tentativo di razionalizzazione di questa ambivalenza che fa coincidere le due opposte possibilità con diversi momenti climatici o temporali: nell' *Agave su lo scoglio* l'odio per l'immobilità e la tensione verso l'esterno della pianta si realizzano in *Scirocco*, mentre in *Tramontana* si ha il rinchiudersi e l'amore per le radici; in *Clivo* il *dismemorarsi* del mondo potrebbe essere positivo all'alba, ma segna la fine al tramonto».

¹³⁴ CONTINI 1947¹, 55.

¹³⁵ Il disfaccimento collegato all'arretrare del *prisma* temporale si riallaccia alla categoria della disgregazione positiva negli *Ossi*, tenendo soprattutto conto che «di forme e di colori» era, nella

costringe Gerti a desiderare che il tempo si fermi, o che torni indietro, attraverso lo spostamento delle lancette dell'orologio. Tema che introduce la quarta strofa, ovvero la strofa del recupero del passato: «si precisa definitivamente la tensione tra due punti di vista. Da una parte, il poeta sottolinea che le ricorrenze possono ripetersi solo nella ciclica successione dei giorni, come date vuote, mentre gli attimi imprevedibili e pieni di significato non posso ritornare (vv. 38-41). Dall'altra, la donna reagisce cercando nuovamente di negare la realtà mediante la rievocazione dell'immaginario paese degli onagri nel quale il tempo si è fermato (vv. 42-52)»¹³⁶. Questa volontà della donna è stata definita da BLASUCCI 1998, 30, come «volontà di regressione infantile», effettivamente sottolineata da plurimi elementi nel componimento: dal collegamento di Gerti con i bambini (5, «bimbi»), al paesaggio miracoloso dal carattere infantile della seconda strofa¹³⁷. Tale volontà di regressione va messa in rapporto con il mito dei fanciulli già presente negli *Ossi*, «dotato di senso di armonia con la natura attraverso metafore vegetali [...], armonia da cui l'adulto è escluso»¹³⁸.

La quinta ed ultima strofa è di nuovo improntata su un tono riflessivo, in cui da una parte la donna questa volta è costretta ad ammettere l'impossibilità di un miracolo e il fallimento dell'evasione, mentre dall'altra il poeta la esorta ad accettare la comune legge dell'esistenza, per cui il tempo irreversibile può essere fermato solo da alcuni «disguidi del possibile» (58).

La lirica è composta da cinque lasse, per un totale di 67 endecasillabi, «ancora a norma rimica degli ultimi *Ossi*»¹³⁹, in larga parte sdruciolati (3, 4, 6, 7, 10, 20, 34, 46, 48, 53, 55, 62, 67), eccezionalmente intervallati da tre versi lunghi (21, con una sdruciola iniziale, 20, 67), due settenari (8, 66) e un quinario (17). Si osservano varie rime facili: 17 *suoni* : 23 *pavoni* : 25 *doni*; 47 *mulini* : 51 *mattini*; 49 *campane* : 52 *lontane*; 63 *affaticato* : 65 *raggelato*; alcune rime al mezzo: 9 *conduce* : 11 *luce*; 30 *ora* : 33 *ancora*; 36 *arretrerà* : 38 *verrà* : 42 *già*; 38 *Natale* : 40 *Carnevale*; 64

variante del '32 in Val, «di suoni e colori»: «probabilmente la lezione *suoni* viene eliminata per la rassomiglianza con l'inizio della seconda strofe ("Ed ora vuoi sostare ove un filtro / fa spogli suoni") ed in generale per il suo ribadire il tema dell'attutimento sonoro; ciò nonostante la variante rifiutata è importante per il collegamento all'equivalenza corpi-tinte-musiche della quartina centrale *Portami il girasole*. [...] In sostanza, dei tre termini presenti nell'osso, la prima redazione del *Carnevale* privilegia *musiche* (suoni) e *tinte* (colori), la definitiva privilegia *corpi* (forme) e colori; il che equivale a dire che il paradigma *Portami il girasole* rende ragione all'interscambiabilità delle varianti» (ROMANO 2003, 36).

¹³⁶ DE ROGATIS 2018, 45.

¹³⁷ Calco di un ricordo infantile di Montale: cfr. *Sul limite*, nella *Farfalla di Dinard*: «"E non giungo solo, sai? Son venuto con Galiffa il canino che prediligevi da bambino, e con Pinocchietto, l'asinello di Vittoria Apuana, al quale portavi sempre lo zucchero...". L'asinello e il cagnolino mi leccavano le mani dando vivaci segni di riconoscimento. Non avevo zucchero e mi sentivo del tutto impreparato all'inatteso incontro».

¹³⁸ ROMANO 2003, 41.

¹³⁹ CONTINI 1974, 88.

intristisco : 67 *fiorisco*; 66 *sere* : 67 *primavere*; rime interne: 9 *sfolla* : 11 *bolla*; 54 *impossibile* : 58 *possibile*; e in fine la rima ipermetra 53 *difficile* : 54 *dici*. Vi sono poi numerose assonanze, tra cui: 1 *groviglio* : 15 *tranquillo*; 4 *brivido* : 5 *iridi*; 20 *onagri* : 21 *quadri*.

Se la ruota s'impiglia nel groviglio
delle stelle filanti ed il cavallo
s'impenna tra la calca, se ti nevica
fra i capelli e le mani un lungo brivido
5 d'iridi trascorrenti o alzano i bimbi
le flebili ocarine che salutano
il tuo viaggio e i lievi echi si sfaldano
giù dal ponte sul fiume,
se si sfolla la strada e ti conduce
10 in un mondo soffiato entro una tremula
bolla d'aria e di luce dove il sole
saluta la tua grazia – hai ritrovato
forse la strada che tentò un istante
il piombo fuso a mezzanotte quando
15 finì l'anno tranquillo senza spari.

Ed ora vuoi sostare dove un filtro
fa spogli i suoni
e ne deriva i sorridenti ed acri
fumi che ti compongono il domani;
20 ora chiedi il paese dove gli onagri
mordano quadri di zucchero dalle tue mani
e i tozzi alberi spuntino germogli
miracolosi al becco dei pavoni.

(Oh , il tuo Carnevale sarà più triste
25 stanotte anche del mio, chiusa fra i doni
tu per gli assenti: carri dalle tinte
di rosolio, fantocci ed archibugi,
palle di gomma, arnesi da cucina
lillipuziani: l'urna li segnava
30 a ognuno dei lontani amici l'ora
che il Gennaio si schiuse e nel silenzio
si compì il sortilegio. È Carnevale
o il Dicembre s'indugia ancora? Penso
che se muovi la lancetta al piccolo
35 orologio che rechi al polso, tutto
arretrerà dentro un disfatto prisma
babelico di forme e di colori...).

E il Natale verrà e il giorno dell'Anno

che sfolla le caserme e ti riporta
40 gli amici spersi e questo Carnevale
pur esso tornerà che ora ci sfugge
tra i muri che si fendono già. Chiedi
tu di fermare il tempo sul paese
che attorno si dilata? Le grandi ali
45 screziate ti sfiorano, le logge
sospingono all'aperto esili bambole
bionde, vive, le pale dei mulini
rotano fisse sulle pozze garrule.
Chiedi di trattenere le campane
50 d'argento sopra il borgo e il suono rauco
delle colombe? Chiedi tu i mattini
trepidi delle tue prode lontane?

Come tutto si fa strano e difficile,
come tutto è impossibile, tu dici.
55 La tua vita è quaggiù dove rimbombano
le ruote dei carriaggi senza posa
e nulla torna se non forse in questi
disguidi del possibile. Ritorna
là fra i morti balocchi ove è negato
60 pur morire; e col tempo che ti batte
al polso e all'esistenza ti ridona,
tra le mura pesanti che non s'aprono
al gorgo degli umani affaticato,
torna alla via dove con te intristisco,
65 quella che mi additò un piombo raggelato
alle mie, alle tue sere:
torna alle primavere che non fioriscono.

VARIANTI

8 *giù dal ponte] giù dai ponti Conv² Val*

31-32 *e nel silenzio / si compì il sortilegio. È Carnevale] e il sortilegio / si compì nel silenzio. È Carnevale Conv²*

37 *di forme e di colori] di suoni e di colori Conv² Val*

40 *spersi,] spersi: Conv²*

52 *trepidi delle tue prode lontane?] eterni sulle coste dolci e vane Conv²*

54 *dici.] dici. – Conv²*

57 *e nulla torna] e nulla muta Conv²*

PARAFRASI

I STROFA

Se la ruota del carro si impiglia nell' intreccio delle stelle filanti e il cavallo s'imbizzarrisce tra la folla, se ti fiocca sui capelli e sulle mani un prolungato brivido di coriandoli svolazzanti o i bambini alzano le ocarine dal suono fievole che salutano il tuo passaggio e i tenui echi si disgregano giù dal ponte verso il fiume, se la strada si libera dalla gente e ti porta in un mondo soffiato dentro una bolla tremolante di aria e di luce nella quale il sole rende omaggio alla tua bellezza - forse hai ritrovato il varco che il piombo fuso sperimentò per un attimo a mezzanotte quando finì l'anno tranquillamente senza fuochi d'artificio.

1. *la ruota s'impiglia*: l'immagine della ruota intesa come segno temporale è già in *Quasi una fantasia*, 9: «giostre d'ore troppo uguali»; *Dove se ne vanno le ricciute donzelle*, 23: «il giro delle stelle»; *Fuscello teso dal muro*, 8-9: «e t'attedia la ruota / che in ombra sul piano dispieghi»; *Cigola la carrucola del pozzo*, 8-9: «stride / la ruota»; «Mediterraneo» III, 5-7: «la ruota / delle stagioni e il gocciare / del tempo inesorabile»; *Casa sul mare* 4-6: «Ora i minuti sono eguali e fissi / come i giri di ruota della pompa. / Un giro: un salir d'acqua che rimbomba». Si richiami anche, per lo scorrere del tempo inesorabile, «la banderuola / affumicata gira senza pietà» della *Casa dei doganieri*, 13-14. ISELLA 1996, 40 nota come il verbo *s'impiglia* sia ribattuto in quasi-rima da *groviglio* e rispecchiato dal successivo verbo *s'impenna*, 3.

2. *cavallo*: il termine è in allitterazione con *Carnevale*, nel titolo, e i successivi *calca*, *nevica*, *capelli*, *ocarine*.

5. *iridi*: per metonimia «le *iridi*, v. 5, sono i coriandoli», come spiegato dallo stesso Montale nella lettera a Contini del 31 ottobre '45; la stessa cosa è ripetuta nella lettera del 1° novembre '45: «iridi, coriandoli, *confettis*» (*SM*, 112 e 114). ISELLA 1996, 40 rileva il doppio proparossitono sotto accento di prima e settima (seguito al v. 6 da un altro simile, con accenti di seconda e di decima).

8. *giù dal ponte sul fiume*: il fiume è l'Arno, come si evince in *Commento a se stesso*, 30: «'giù dal ponte [o *dai ponti* Conv²] sul fiume' del v. 8 indica la città di Firenze».

10-11. *Una tremula / bolla d'aria e di luce*: insieme ai coriandoli (*iridi*, 5) e all'attutimento dei suoni (*flebili ocarine*, 6), la bolla *tremula* indica la levità e la scarsa coesione del mondo fisico per Gerti, da rimandare alla tematica della disgregazione dello stesso mondo fisico negli *Ossi* dovuta alla luce.

12. - *hai ritrovato*: il trattino ha la funzione di separare le protasi dall'apodosi, «segnalando così lo scarto e il passaggio a un'altra dimensione» (ISELLA 1996, 41).

14. *il piombo fuso*: correlativo oggettivo della via di fuga, in contrapposizione con il *piombo raggelato* (65), che è correlativo del fallimento; «gettato a cucchiariate nell'acqua fredda dà luogo a incrostazioni e solidificazioni che permettono, a seconda delle difformità, astrusi oroscopi individuali» (GRECO 1980, 30). Si noti la vicinanza morfologica del piombo solidificato con il ciottolo di «Mediterraneo» IV, 19-21: «s'io lo tento anche un ciottolo / róso sul mio cammino, / impietrato soffrire senza nome».

15. *senza spari*: primo elemento che introduce la "silenziosità" della figura di Gerti, cfr. *un filtro / fa spogli i suoni*, 16-17 e *nel silenzio / si compì il sortilegio*, 31-32.

II STROFA

Ed ora vuoi fermarti dove una pozione magica rende i suoni silenziosi, dai quali derivano le liete e pungenti esalazioni che ti plasmano il futuro: ora chiedi il paese in cui gli asini mangino zollette di zucchero dalle tue mani e i massicci alberi generino germogli miracolosi una volta beccati dai pavoni.

17. *spogli i suoni*: *spogli* è una sinestesia, in quanto lett. 'nudi', e quindi 'silenziosi'.

18. *sorridenti e acri*: anche *sorridenti* è una sinestesia; DE ROGATIS 2018, 50 nota che l'antitesi con il secondo elemento dell'endiadi, *acri*, «definisce la duplice componente del sortilegio, a un tempo benigno e misterioso».

19. *fumi*: sono i fumi prodotti dal piombo fuso gettato nell'acqua fredda; cfr. il fumo che allude agli anni futuri in *Falsetto*, 5-7: «Sommersa ti vedremo / nella fumea che il vento / lacera o addensa, violento»; il fumo che crea illusione in *Crisalide*, 44-45: «come può sorgere agile / l'illusione, e sciogliere i suoi fumi» e in *Delta*, 13-14: «se forma esisti o ubbia nella fumea / d'un sogno». ROMANO 2003, 29 ricorda anche il valore del fumo nelle *Occasioni* «come elemento di passaggio dal piano reale a quello della visione» in *Perché tardi?*, 5-6: «A un soffio il pigro fumo trasalisce, / si difende nel punto che ti chiude»; *Punta del Mesco*, 20-21: «Brancolo nel fumo / ma rivedo [...]». Mentre DE CARO 2007, 107 nota che «l'uso di "fumo" e dei suoi denominali "fumare", "fumea", "fumido", "fumoso", sia in denotazione che in connotazione, è molto frequente nel periodo 1923-1927 (*Lettera levantina, Fine dell'infanzia, Casa sul mare*,

Buona Linuccia che ascendi, Fluisce fra te e me sulla veranda, Fuscello teso dal muro, Arsenio)».

20. *paese*: è un generico mondo idillico creato dalla fantasia di Gerti, la quale chiede ripetutamente ai *fumi* di ricrearlo (si noti l'insistenza della donna, che rinvia anche alla formula del sortilegio, sottolineata dall'anafora dell'avverbio *ora*, 16 e 20). *onagri*: asini selvaggi che creano un collegamento alla positività delle occasioni della prima strofa.

22-23. *i tozzi alberi spuntino germogli / miracolosi*: il "miracoloso" germogliare degli alberi sterili è da collegare alle innumerevoli immagini di sterilità e "arsura" all'interno degli *Ossi* (*Portami il girasole*, 2: «terreno bruciato dal salino»; *La farandola dei fanciulli*, 2: «la vita che scoppia dall'arsura»; ma si veda anche *Crisalide* in cui il suo essere 'crisalide' è già in sé una non-conclusione e quindi, per estensione, una mancata fioritura della vita). ISELLA 1996, 42 nota nel v. 22 il doppio accento di terza e di sesta sulla parola sdrucchiola.

III STROFA

(Oh stanotte il tuo Carnevale sarà più triste anche del mio, tu costretta tra i regali per gli assenti: carri dai colori tenui e zuccherosi, pupazzi e archibugi, palle di gomma, minuscoli utensili da cucina: l'urna li assegnava ad ognuno dei lontani amici nel momento in cui il Gennaio si aprì e nel silenzio si compì il sortilegio. È Carnevale o il Dicembre si attarda ancora? Penso che se tu muovi all'indietro la lancetta del piccolo orologio che porti al polso, tutto tornerà indietro dentro un prisma distorto, confuso di forme e di colori...).

24. *Oh*: l'interiezione sottolinea l'enfasi patetica della strofa, introduce la voce dell'io poetico e presuppone lo svelamento della fragile illusione del mondo fiabesco di Gerti.

26-27. *tinte di / rosolio*: 'delicate tinte pastello luminose' (GDLI).
archibugi: antiche armi da fuoco a canna lunga.

IV STROFA

E il Natale verrà e il (primo) giorno dell'Anno che svuota le caserme e ti riporta gli amici dispersi, e anche questo Carnevale tornerà che ora ci sfugge tra i muri che già si incrinano. Chiedi tu di fermare il tempo sul paese che si espande intorno? Le grandi ali variegiate (dei pavoni) ti sfiorano, le logge sospingono all'aperto fragili bambole bionde, vive, le pale dei mulini ruotano bloccate sugli stagni gorgoglianti.

Chiedi di trattenere le campane dal suono argentino sopra il borgo e il suono roco delle colombe? Chiedi tu i mattini trepidanti delle tue terre lontane?

38. *E il Natale*: si noti il polisindeto (*E il Natale...*, *e il giorno...*, *e ti porta*) con cui il poeta spiega alla donna che il Natale, il carnevale e il capodanno torneranno solo come cicli naturali del passare del tempo, ma sarà un *altro tempo*: quegli attimi trascorsi non potranno mai più ripetersi.

39. *che sfolla le caserme*: Montale: «posso indicare che il marito di Gerti (già incluso in *assenti*) era allora soldato» (GRECO 1980, 30).

42. *i muri che si fendono già*: in contrapposizione con le *mura pesanti* (62), indicano il recupero del passato e una nuova deformazione fantastica del mondo fiabesco di Gerti. *Chiedi*: la triplice anafora del verbo (42, 49 e 51) scandisce il nuovo rito magico di Gerti, ovvero la richiesta di fermare il tempo (cfr. 16-20, nota 20. *paese*)

43. *fermare il tempo*: arresto del tempo analogo a quello negli *Ossi*, in particolare, *Quasi una fantasia*, 9: «giostre d'ore troppo uguali»; *Fuscello teso dal muro*, 15-16: «Ma tu non adombri stamane / più il tuo sostegno»; *Upupa, ilare uccello*, 5-6: «nunzio primaverile, upupa, come / per te il tempo s'arresta»; *Flussi*, 3-6: «Cola il pigro sereno nel riale / che l'accidia sorrade, / pausa che gli astri donano ai malvivi / camminatori delle bianche strade»; *Marezzo*, 9-10: «Fuori è il sole: s'arresta / nel suo giro e fiammeggia».

47-48. *le pale dei mulini / ruotano fisse*: l'ossimoro apparente, oltre ad accentuare l'irrealtà del paesaggio, evidenzia l'impossibilità di fermare il tempo, che, come propone ISELLA 1996, 44, s'identifica in «un vero e proprio adynaton», possibile solo nel modo favoloso di Gerti; cfr. *la ruota s'impiglia*, 1.

52. *prode*: le «prode "possono essere di Trieste dove Gerti viveva ma Gerti era di Graz, Austria" (Montale, *Varianti*). Il paese fatato si sovrappone quindi alla città d'adozione e alle radici austriache della donna in una progressiva regressione verso l'età dell'oro dell'infanzia» (DE ROGATIS 2018, 52).

V STROFA

Come la realtà diventa assurda e difficile, come tutto è impossibile, tu dici. La tua vita è qui nel mondo reale in cui rimbombano le ruote dei carri ininterrottamente e nulla torna se non forse in questi disguidi del possibile. Ritorna nel luogo, in cui fra i giocattoli inanimati viene impedito persino di morire; e col tempo che continua a essere scandito sull'orologio al tuo polso e ti ridona all'esistenza, tra le mura pesanti

che non si aprono per l'umanità affaticata, torna sulla strada dove mi intristisco insieme a te, quella che indicò un piombo gelato alle mie, alle tue sere: torna alle primavere che non fioriscono.

54. *tu dici*: la donna respinge il recupero del passato.

57. *torna*: in contrapposizione alla triplice anafora di *chiedi* (42, 49 e 51), si vede qui la stessa triplice iterazione del verbo tematico *torna* (57, 64 e 67, con la *variatio Ritorna*, 58; cfr. *Flussi*, 20 «Tornano» – 27 «Ritornano»; e *Punta del Mesco*, 21 «ritornano» – 23 «torna»), a simboleggiare il fallimento del *sortilegio* e l'accettazione della realtà.

58. *disguidi del possibile*: secondo ROMANO 2003, 35, l'immagine rimanda all'ingorgarsi del tempo in *Delta*, 5: «Quando il tempo s'ingorga alle sue dighe» e in *Vento e bandiere*, 13-17: «Ahimè, non mai due volte configura / il tempo in egual modo i grani! E scampo / n'è: ché, se accada, insieme alla natura / la nostra fiaba brucerà in un lampo. // Sgorgo che non s'addoppia, - [...]», in cui «il ripetersi di situazioni parallele tra presente e passato (il vento, prima *folata* e *raffica*, poi *sommesso alito*, un tempo collegato alla donna e poi ritornato in sua assenza) che però non porta alla confusione dei piani temporali, bensì alla constatazione dell'irripetibilità». Secondo ISELLA 1996, 44 i *disguidi* rappresentano «l'eventualità di un errore casuale nelle ferree leggi che ci governano, come la "maglia rotta nella rete / che ci stringe" di *Godi se il vento ch'entra nel pomario*, 15-16, lo "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" di *Limoni*, 26-29».

59. *ove*: separato in anastrofe dall'avverbio *là*.

63. *gorgo degli umani*: immagine ricorrente negli *Ossi*, in particolare in *Spesso il male di vivere ho incontrato*, 2: «il rivo strozzato che gorgoglia»; *Flussi*, 43: «gorgi dell'acquiccia insaponata»; *I morti*, 6: «il gorgo sterile».

64. *torna alla via dove con te intristisco*: sentimento di solidarietà del poeta verso la donna, ribadito al v. 66 *alle mie, alle tue sere* (cfr. invece l'assenza di solidarietà in *La casa dei doganieri*, 21-22: «Tu non ricordi la casa di questa / mia sera»).

67. *alle primavere che non fioriscono*: metafora che sottende 'torna alle promesse di vita che non si adempiono', in cui l'ossimoro della primavera negata allude alla vita umana che non si compie; cfr. *Dora Markus I*, 10: «una primavera inerte».

La casa dei doganieri

La lirica è composta nel 1930 e compare per la prima volta nel n. 39 de «L'Italia letteraria», il 28 settembre 1930, successivamente edita nella *plaquette* del '32 a cui dava il nome, e inserita nel volume *Le occasioni*, '39.

La casa è la *madeline* del ricordo di Arletta, che secondo Isella era per Montale: «luogo del ricordo della sua adolescenza»¹⁴⁰; casa realmente esistita che si ergeva su una costa impervia di Monterosso: se in passato adibita al controllo doganale del traffico commerciale marittimo, è descritta in disuso nella poesia. L'antica funzione di dogana, enfatizzata nel titolo, introduce il tema, centrale nel componimento, del «varco», il confine tra ricordo e oblio, presenza e assenza, prigionia e libertà, questo e «l'altro mondo». Già nelle aggiunte degli *Ossi* del '28, in Rib, il paesaggio natio non è più la Liguria del meriggio, solare e «riarsa» (*Portami il girasole*, 2: «mio terreno bruciato e salino»; *Spesso il male di vivere ho incontrato*, 3-4: «foglia / riarsa»; *Gloria del disteso mezzogiorno*, 9: «l'arsura»), acquisisce connotazioni notturne e minacciose, caratteristiche proprie delle ambientazioni che saranno delle *Occasioni*, e in questo componimento si possono notare i termini connotativi: *sera*, 3 e 22; *oscurità*, 16; *rara la luce*, 18. Come nota LUPERINI 2006, 108-110, mentre gli *Ossi* sono un libro di paesaggi *en plein air*, nelle *Occasioni* prevale il simbolo della casa¹⁴¹, e in particolare la contrapposizione interno-esterno, in cui il primo termine rappresenta una marca positiva («luogo dell'umanesimo»¹⁴²), mentre l'esterno una negativa, come osservato da MARCHESE 1977.

A comunicare che il *tu* a cui si rivolge l'io lirico è Arletta è lo stesso poeta, in una poesia molto più tarda, 28 settembre 1972, significativamente intitolata *Annetta*, in *Diario del '71 e del '72*¹⁴³, 1-8: «Perdona Annetta se dove tu sei / (non certo tra di noi, i sedicenti / vivi) poco ti giunge il mio ricordo. / Le tue apparizioni furono per molti anni / rare e impreviste, non certo da te volute. / Anche i luoghi (la rupe dei doganieri, / la foce del Bisagno dove ti trasformasti in Dafne) / non avevano senso senza di te». Inoltre, Montale dichiara che la dedicataria di questo componimento è «una villeggiante morta molto giovane. Per quel poco che visse forse lei non s'accorse nemmeno che esisteva»¹⁴⁴, da cui si suppone che la fanciulla in questione 'visse poco', quindi morì giovane; la supposizione è poi avvalorata da un'altra affermazione di Montale: «La casa dei doganieri fu distrutta quando avevo sei anni.

¹⁴⁰ ISELLA 1996, 141.

¹⁴¹ Compagno abitazioni o parti di esse: *Il balcone*; *Vecchi versi* descrive una casa delle Cinque Terre; *Nel Parco di Caserta* viene descritto appunto un laghetto del parco della reggia; la villa in *Tempi di Bellosguardo*; e nell'ultima sezione oltre a *La casa dei doganieri*, viene rappresentata la dimora sul monte Amiata, in *Notizie dall'Amiata*.

¹⁴² LUPERINI 2006, 109.

¹⁴³ Si ricorda anche, dalla stessa raccolta, *Ancora ad Annecy*, 7-10: «Allora non pensai al nobile ostello / che t'ha ospitata prima che la casa / dei doganieri fosse sorta, quasi / come una rupe nel ricordo».

¹⁴⁴ NASCIBENI 1969, 116.

La fanciulla in questione [Anna degli Uberti] non poté mai vederla: andò ... verso la morte, mai io lo seppi molti anni dopo»¹⁴⁵. È risaputo ormai però che *la fanciulla in questione* non è morta giovane, è quindi Montale ad «inventare il passato»¹⁴⁶, trasformando così Arletta in una Silvia leopardiana, come suggerisce MENGALDO 2008, 183: «Tu non ricordi...» - «Silvia, rimembri ancora...?».

Nella prima strofa si introduce il tema della «memoria corrosa»¹⁴⁷: tema montaliano per eccellenza della memoria intermittente che già si riscontra negli *Ossi*, in particolare *In limine*, 4: «viluppo di memorie»; *Ripenso il tuo sorriso*, 11: «memoria grigia»; *Valmorbia, scorrevano il tuo fondo*, 11-12: «scialba / memoria»; *Noi non sappiamo quale sortiremo*, 10-11: «smarriremo / la memoria»; *Crisalide*, 19: «ogni ricordo è spento»; *Marezzo*, 54: «memoria...dilavata»; *Casa sul mare*, 17: «poca nebbia di memoria». Tale tema è evidenziato nella triplice ripetizione – inizio, centro, fine – di «Tu non ricordi» (1, 10, 21), che denota non solo l'assenza del ricordo in lei, ma anche la presenza-assenza di lei, ulteriormente sottolineata quest'ultima dalla «negazione che sancisce l'impossibilità»¹⁴⁸, ribadita più volte in anafora: «il suono del tuo riso non è più lieto», 7; «il calcolo dei dadi più non torna», 9; «tu resti sola / né qui respiri», 15-16; «io non so chi va», 22.

La seconda strofe si incentra sull'incertezza introdotta dal suono del riso di lei, come portato dalle raffiche del Libeccio, che sancisce per lei un destino infelice. I correlativi oggettivi della *bussola* e dei *dadi* sono due metafore che esprimono il senso di disorientamento del poeta, l'una del passato, l'altra del futuro: la *bussola impazzita* induce lo smarrimento per la perdita del passato irripetibile (cfr. *Vento e bandiere*, 13-14: «Ahimè, non mai due volte configura / il tempo in egual modo i grani!»), mentre il *calcolo dei dadi* identifica «l'impossibilità di credere nel futuro»¹⁴⁹. Lo stesso disorientamento e la stessa insicurezza che ritornano nel successivo correlativo della *banderuola* (13). Mentre il *filo* (11) identifica il pensiero-ricordo che lega sintatticamente la seconda e la terza strofa, e metaforicamente i due amanti, il quale, se prima era teso tra i due per mantenere vivo il loro rapporto, ora è riavvolto su se stesso, così che solo il poeta ne tiene ancora un capo, solo il poeta ricorda, mentre la donna, non avendo più l'altro capo, non ricorda più né lui, né la casa dei doganieri, né la loro storia.

Il tema del «tempo inesorabile» («Mediterraneo», III, 7), della terza strofa, è indicato dai correlativi oggettivi della *banderuola* annerita prima e schiava del movimento rotatorio del Libeccio poi, e insieme al reiterato movimento dell'onda (19-20)

¹⁴⁵ *Ivi*.

¹⁴⁶ DE CARO 2007, 12.

¹⁴⁷ BLASUCCI 2002, 99; anche se, per Blasucci, «quel passato non è obbligatoriamente il passato della fanciullezza, ma la realtà di un altro tempo, rispetto al quale il presente si configura come una sottrazione e una perdita» (*ivi*).

¹⁴⁸ CONTINI 1974¹, 39.

¹⁴⁹ ISELLA 1996, 143.

alludono «al passare del tempo e all’opprimente inerzia dei fenomeni»¹⁵⁰. Si noti in particolare un ricordo, neanche troppo lontano, di un ipotesto a cui fa riferimento Montale: *Villa chiusa – nella campagna romana*, Govoni (1903).

So d’una villa chiusa e abbandonata
da tempo immemorabile, segreta
e chiusa come il cuore d’un poeta
che viva in solitudine forzata.

La circonda una siepe, e par murata,
di amaro bosso, e l’ombra alla pineta
da tanto più non rompe né più inquieta
la ciarliera fontana disseccata.

Tanta è la pace in questa intisichita
villa che sembra quasi ogni cosa
sia veduta attraverso d’una lente.

Solo una ventarola arrugginita
in alto su la torre silenziosa,
che gira, gira interminatamente.

Come nota BLASUCCI, 2002, 12-90, si riscontra l’eco per l’immagine della *banderuola arrugginita* che rappresenta lo scorrere del tempo, ma l’origine govoniana si riscontra anche nella solitudine forzata dell’uno e dell’altro poeta. ZAMPESE 2007, 160, analizzando i punti di contatto tra *La casa dei doganieri* e il racconto *Cose* di Carocci, a proposito della *banderuola arrugginita* e affumicata (insieme al «Libeccio» e alla «rara luce»), nota un rimando intertestuale anche con questo autore¹⁵¹. Secondo MENGALDO 2008, 183 si aggiungono le mediazioni di Hölderlin, in *Metà della vita*, in cui si fa riferimento a una *banderuola* metafisica: «I muri s’ergono / muti e gelidi, nel vento / stridono le banderuole»; e di Leopardi, ricordando *Zibaldone*, 47: «Stridore notturno delle banderuole traendo il vento». Infine, ISELLA 1996, 145 porta un richiamo a Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *Brumes et pluies*, 5-6: «Dans cette grande plaine où l'autan froid se joue, / Où par les longues nuits la girouette s'enroue» [Nella grande pianura dove il vento si sfrena / e in notti interminabili stride la banderuola; BAUDELAIRE 2014, 165].

¹⁵⁰ DE ROGATIS 2018, 184

¹⁵¹ In *Cose* l’autore fa riferimento a una giovane ormai lontana, ricordo rappresentato dal modulo canonico dell’io lirico/narrante che rammenta una figura femminile amata in passato, in coordinate spazio-temporali altrettanto simili (luogo marino, una locanda in cui è ambientata tutta la sequenza, che sarà la cornice spaziale che fissa un *point de repère* temporale). In secondo luogo, ZAMPESE 2007, 145-160 riscontra riferimenti di lessico non comune e scelte espressive analoghe: gli «impetuosi venti di sud-ovest», ossia i «caldi venti libici»; i «rari squarci» in cui l’aggettivo *rari* si riferisce ad una sorgente luminosa – nel caso delle *Cose* riferito alla luce della luna –, e infine, le banderuole arrugginite.

Nella strofa finale il poeta viene colto dallo stupore e dall'incertezza di una possibilità di un *varco* dato da «un indizio del passato»¹⁵² o da una «rara luce della petroliera». La natura effimera e istantanea di queste piccole rivelazioni «si condensa in brevi e casuali accensioni, spesso veicolate proprio da una luce pulsante: un barlume, un bagliore, un lampo, la segnalazione di una petroliera (18), lo scintillio dei lampi che precedono un temporale. L'attesa finisce così per essere la condizione fondante di questo io lirico, l'occasione non può mai prescindere dalla vita quotidiana, un'attesa dello scarto epifanico che può rivelarsi possibile solo con la disponibilità alla descrizione dei frammenti della realtà»¹⁵³, che permettono all'io lirico di trovare il *varco*, verso *un'altra orbita*. L'interrogazione («Il varco è qui?», 19) diviene quasi retorica e la parentetica seguente ne tenta una risposta, «che va a perdersi nel campo semantico dello smarrimento e dell'incertezza»¹⁵⁴ («E io non so», 22). La chiusura del componimento verte sull'incertezza del futuro del mondo e dei destini: chi va può essere salvato, chi resta rimarrà condannato «alla prigione dell'esistenza»¹⁵⁵.

La poesia è composta da quattro strofe in alternanza di cinque e sei versi, in cui gli endecasillabi regolari prevalgono di poco su quelli ipermetri (2, 4, 6-8, 12-14, 14); si notano poi un tredecasillabo (1), e un settenario (5). Come nota MENGALDO 2008, 183, i versi lunghi tendono ad occupare la testa delle strofe, mentre gli endecasillabi la coda, sviluppandole più melodicamente. Consegnano struttura all'intero componimento le riprese anaforiche «Tu non ricordi» ai vv. 1, 10, 21; «Ne tengo ancora un capo», 12 e, in *variatio*, «Ne tengo un capo», 15; oltre all'anafora del «Tu» (1, 10, 15, 21), messo sempre in relazione all'io poetico. Le strofe sono legate da una complessa costruzione rimica, che esprime «una sorta di tentativo fallito di metter mano sull'ignoto, di scandaglio andato a male»¹⁵⁶: 1 *doganieri* : 4 *pensieri*; 2 *scogliera* : 3 *sera*; 5 *irrequieto* : 7 *lieto* (legando 1^a e 2^a strofa); 6 *mura* : 8 *avventura*; 9 *torna* : 10 *frastorna* (rima ricca); 11 *addipana* : 12 *allontana* (legando 2^a e 3^a strofa); 13 *banderuola* : 15 *sola*; 14 *pietà* : 16 *oscurità*; 17 *accende* : 20 *scoscende* (in quasi rima *frangente*, 19; e in lontano richiamo di rima interna *t'attende*, 3); 21 *questa* : 22 *resta*. Unico verso irrelato è il 18, *petroliera* (anche se in rima interna con *sera*, 22).

¹⁵² CONTINI 1974¹, 40.

¹⁵³ DE ROGATIS 2018, LXXXIX.

¹⁵⁴ MENGALDO 2008, 182.

¹⁵⁵ DE ROGATIS 2018, 184.

¹⁵⁶ CONTINI 1974¹, 40.

Se ne riporta, di seguito, lo schema rimico:

A ¹³	D ¹²	F ¹²	I
B ¹²	C ¹²	G ¹²	B
B	D ¹²	H ¹²	I (ma <i>ente</i> anziché <i>ende</i>)
A ¹²	E	G	I
c	E	H	L
	F		L

Tu non ricordi la casa dei doganieri
sul rialzo a strapiombo sulla scogliera:
desolata t'attende dalla sera,
in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri
5 e vi sostò irrequieto.

Libeccio sferza da anni le vecchie mura
e il suono del tuo riso non è più lieto:
la bussola va impazzita all'avventura
e il calcolo dei dadi più non torna.
10 Tu non ricordi; altro tempo frastorna
la tua memoria; un filo s'addipana.

Ne tengo ancora un capo; ma s'allontana
la casa e in cima al tetto la banderuola
affumicata gira senza pietà.
15 Ne tengo un capo; ma tu resti sola
né qui respiri nell'oscurità.

Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende
rara la luce della petroliera!
Il varco è qui? (Ripullula il frangente
20 ancora sulla balza che scoscende...).
Tu non ricordi la casa di questa
mia sera. Ed io non so chi va e chi resta.

VARIANTI

In Val:

3. Oh l'orizzonte in fuga] Oh il segno dell'ocaso

PARAFRASI

I STROFA

Tu non ricordi la casa dei doganieri sulla cresta sporgente a strapiombo sulla scogliera: [la casa] ti attende desolata da quella sera quando la moltitudine dei tuoi pensieri vi entrò e lì si trattenne senza pace.

1. *Tu*: dietro questo pronome personale si intravede la figura di Arletta.

la casa dei doganieri: si veda *Antico, sono ubriacato dalla voce*, 5: «la casa delle mie estati lontane», lirica in cui ci si riferisce alla casa di Monterosso in cui Montale trascorreva le estati, ma è utile qui ricordarlo per segnalare la rottura che ormai, è intercorsa con il passato della giovinezza.

2. *rialzo a strapiombo sulla scogliera*: richiamo de *la balza che scoscende*, 19; cfr. *Clivo*, 1-2: «Viene un suono di buccine / dal greppo che scoscende»; *Vento e bandiere*, 7-8: «a queste / pietre che sporge il monte alla voragine», in cui l'immagine del luogo, che ricorda le molte «alte ripe» dantesche, identifica la costa di Monterosso, «centro dell'epifania arlettiana»¹⁵⁷. In ARVIGO 2005, 769, si parla di «squarcio dantesco», per cui si veda in particolare *Inf. XI*, 1-5: «In su l'estremità d'un'alta ripa / che facevan gran pietre rotte in cerchio, / venimmo sopra più crudele stipa; / e quivi, per l'orribile soperchio / del puzzo che l'profondo abisso gitta [...]».

2-3. *scogliera / desolata*: cfr. *Dissipa tu se lo vuoi*, 20: «meriggio desolato»; *scogliera* è hapax nelle *Occasioni*.

4. *lo sciame dei tuoi pensieri*: come altre protagoniste montaliane, anche questa figura femminile è caratterizzata dall'inquietudine esistenziale e dall'irrequietezza, si veda ad esempio l'irrequietudine di *Dora Markus I*, 16-17: «La tua irrequietudine mi fa pensare / agli uccelli da passo»; e anche quella di Paola Nicoli in *Marezzo*, 19-20: «fa che ricordo non ti rimorda / che torbi questi meriggi calmi», con la ripresa del lemma «sciame (di pipistrelli)» al v. 6. Lo sciame è già immagine pascoliana, *La solitudine*, 1-2: «Da questo greppo solitario io miro / passare un nero stormo, un aureo sciame»; e *Il ciocco II*, 159-160: «un denso / sciame di mondi». Ma si ricordi anche «i malevoli spiriti che veleggiano a stormi» in *Arremba su la strinata proda*, 4.

5. *sostò irrequieto*: è l'ossimoro con cui meglio si evince l'atonìa e la stasi del poeta contrapposta a quello che MENGALDO 2008, 182 definisce «dinamismo aggressivo della natura»; cfr. *O rabido ventare di scirocco*, 22: «oggi sento / la mia immobilità come un tormento». I due soli verbi al passato sono questi, *v'entrò* (4) e *vi sostò* (5), rivolti direttamente a momenti puntuali di azioni di

¹⁵⁷ ARVIGO 2001, 73.

Arletta fatte nel passato: luogo del suo tempo; momenti particolari che «disegnano una figura femminile pensosa e inquieta» (BARBERI SQUAROTTI 1980, 264).

II STROFA

Il vento di sud-ovest colpisce da molto tempo le vecchie mura e il tuo riso non suona più lieto e squillante: la bussola non dà indicazioni affidabili e la combinazione dei dadi non è più prevedibile. Non ti ricordi più; un altro periodo della vita agita la tua memoria; un altro filo della vita s'avvolge su se stesso.

6. *Libeccio*: vento caldo e umido, tipico del Mediterraneo, è uno dei vari venti che già spiravano negli *Ossi*: lo Scirocco in *O rabido ventare di scirocco*, la Tramontana in *Ed ora sono spariti i circoli d'ansia* e il Maestrale in *S'è rifatta la calma*. *vecchie mura*: come nota ISELLA 1996, 142 le mura della casa, ormai usurate dal tempo e dal vento, «delimitano lo spazio della memoria del poeta, la sua vita desolata sullo scivolo scosceso che precipita verso il grande mare del nulla»; cfr. *Vecchi versi*, 55: «muri antichi», e soprattutto *La pendola a carillon*, 13-14: «inospiti mura sferzate / da furibonde libecciate».

9. *il calcolo dei dadi*: correlativo oggettivo che allude alla perdita delle proprie coordinate essenziali (insieme a *la bussola*, 8) nel momento in cui anche il ricordo del passato viene meno, e delle linee-guida per il futuro, non più decifrabile.

10-11. *altro tempo frastorna / la tua memoria*: si identifica qui il massimo del contrasto doloroso tra il poeta che ancora ricorda e la donna che invece ha dimenticato il tempo felice perché «nuove esperienze (*altro tempo*) hanno distrutto in lei ogni ricordo. Eppure quel legame d'amore poteva essere la salvezza per entrambi dalla rovina, dal male del mondo: ancora lo avverte il poeta, mentre con arida disperazione constata la dimenticanza della donna e la propria incertezza di fronte agli eventi» (BARBERI SQUAROTTI 1980, 265).

11. *un filo s'addipana*: il riferimento è al filo della vita, tessuto da Cloto, una delle mitologiche Parche. A loro spettava il compito di tessere la vita di ciascuno degli esseri umani, distribuire i destini individuali e, infine, trancare il filo vitale; in *Casa dei doganieri* l'immagine sta a significare che il tempo del poeta scorre inesorabile, e la vita dei ricordi si allontana ulteriormente da lui. Si ricordi «il filo da disbrogliare» de *I limoni*, 28, che insieme a «i fili», 22; «rami cedui e reti dilunganti», 11; «reti stinte», 14; «ramo», 23; «maglie», 25 de *I morti* e la «raggèra / di fili», 21-22 di *Stanze*, sono tutti legami interni alla vita, legami tra vivi e morti. ISELLA 1996, 145 nota la stessa immagine, ma

rovesciata, in Baudelaire, in *Les Fleurs du mal, De profundis clamavi*, 14: «Tant l'échevaux du temps lentement se dévide!» [Così lenta la matassa del tempo si dipana; BAUDELAIRE 2014, 53].

III STROFA

Trattengo ancora un capo di questo filo; ma la casa fugge via e, sulla cima del tetto, la banderuola del vento, nera di fumo, ruota senza pietà. Ho in mano un capo del filo; ma tu resti sola né respiri in questa oscurità.

13-14. *la banderuola / affumicata gira senza pietà*: anche in quest'altro correlativo oggettivo ritorna la necessità, di cui già si intuisce il fallimento, di trovare un senso alla propria esistenza. Simbolicamente, però, la *banderuola* qui gira senza direzione fissa e certa, assumendo in sé il simbolo dello scorrere vorticoso del tempo e dell'insicurezza. La *banderuola / affumicata* che gira *senza pietà* compie lo stesso moto de «i giri di ruota della pompa» di *Casa sul mare*, 5 e stride come la ruota della carrucola di *Cigola la carrucola del pozzo*.

15. *sola*: perché separata dal poeta.

16. *qui*: un altrove in cui Arletta vive *sola*; e se stilisticamente «la rima gettata là per sondaggio è ripetuta come rima ricca o addirittura derivata (*torna : frastorna*), anzi segue subito un'altra prova di rima baciata (*s'addipana : s'allontana*), questa e la ripetizione d'una serie distica (*banderuola, pietà, sola, oscurità*) stanno a insistere, ostinatamente quanto vanamente, nella stessa direzione» (CONTINI 1974¹, 40).

IV STROFA

Ahimè, l'orizzonte che fugge, su cui si accende raramente la luce proveniente della petroliera! È qui il passaggio [per la verità e i ricordi]? (Sulla sponda che precipita si ribatte nuovamente l'onda violenta...). Tu non ricordi la casa di questa mia serata. E io non so chi vive e chi muore.

17. *l'orizzonte in fuga*: in prima redazione «Oh il segno dell'ocaso»; DE ROGATIS 2018, 183 riporta due differenti letture: secondo BLASUCCI 2002, 100 l'orizzonte si allontana perché il poeta si allontana da esso, così come si allontana dalla casa dei doganieri; mentre secondo la lettura di CASADEI 2008, 69, l'orizzonte si allontana perché più si va verso di esso, cercando di raggiungere la petroliera (cioè il «varco» salvifico, 19), e più quello si sposta, diventando così irraggiungibile.

18. *rara la luce della petroliera*: la *petroliera* è l'imbarcazione viatrice di una luce di salvezza dell'oltrevita, come lo era «il fischio del rimorchiatore» in *Delta*, 19; si ricordino le luci all'acetilene dei *gozzi sparsi* di *Arsenio*, 38, luci dell' *altra orbita*, forse segnali di una possibilità di salvezza; confronto di immediata disponibilità con *Vecchi versi*, altro testo appartenente al 'ciclo di Arletta', 41-44: «... Dal porto / di Vernazza le luci erano a tratti / scancellate dal crescere dell'onde / invisibili al fondo della notte»; e cfr. *Annetta*, 43-45: «Lo stupore / quando s'incarna è lampo che ti abbaglia / e si spegne».

19. *Il varco è qui?*: domanda di carattere esistenziale, che induce il poeta a interrogarsi sulla possibilità, nel reale quotidiano, di individuare un «anello che non tiene» (come ne *I limoni*, 27), ma la prospettiva volge qui al pessimismo. Solo la disponibilità a descrivere i frammenti di realtà consente al soggetto lirico di trovare il *varco* verso un'altra dimensione (già in *Arsenio*, 12: «il segno d'un'altra orbita»; *Incontro*, 18: «altro mare», 42: «altra vita», 50: «altro cammino»). La possibilità di un destino diverso richiama soprattutto la successiva *Sotto la pioggia*, 19-21: «Seguendo i lucidi stroschi e in fondo, a nemi, / il fumo strascicato d'una nave. / Si punteggia uno squarcio...»; lo *squarcio* è tema caro a Montale già negli *Ossi*: si veda *In limine*, 15-16: «una maglia rotta nella rete / che ci stringe»; *I limoni*, 26-27: «scoprire uno sbaglio di Natura, / il punto morto del mondo, l'anello che non tiene» e *ivi*, 43: «il mal chiuso portone»; *Corno inglese*, 9: «malchiuse porte»; «Mediterraneo», VII, 11-13: «la piccola stortura / d'una leva che arresta / l'ordegno universale»; *Crisalide*, 62-67: «e noi andremo innanzi senza smuovere / un sasso solo della gran muraglia; / e forse tutto è fisso, tutto è scritto, / e non vedremo sporgere per via / la libertà, il miracolo, / il fatto che non era necessario»; *Marezzo*, 50-51: «la stortura nel corso / delle stelle». *il frangente / ancora*: il ripetersi interminabile del tempo, del mondo che continua ad esistere nella sua imperturbabilità che prescinde la scoperta del *varco*, è la quotidianità del tutto transeunte che circonda il poeta (cfr. *Il naufragio* di Pascoli).

20. *balza che scoscende*: riferimento a chiusura circolare del *rialzo a strapiombo*, 2. La parentetica sembra esplicitare l'illusione mancata (cfr. *I limoni*, 37: «Ma l'illusione manca»).

21-22. *Tu non ricordi la casa di questa / mia sera*: il luogo in cui una volta il poeta godeva della presenza della donna amata, ora è luogo d'assenza; si noti la contrapposizione tu-assente / io-presente evidenziata dalla posizione incipitaria di verso di *Tu* e *mia* (inoltre *questa / mia* è ulteriormente sottolineata dall'*enjambement*).

22. *Ed io non so chi va e chi resta*: verso conclusivo che CONTINI 1974¹, 41 definisce dalla «chiusura stringente», sottolineata dalla rima *questa : resta*,

riproponendo il dubbio esistenziale che attanaglia l'io poetico, e la sua radicale impossibilità di avere qualche tipo di certezza sulla vita. Perdita del valore esistenziale già riscontrato in *Potessi almeno costringere*, 24: «Sensi non ho; né senso».

Stanze

Il testo è pubblicato per la prima volta in «Solaria», a. IV, n. 11, nel novembre del 1929, e successivamente nella *plaquette* del Premio dell'Antico Fattore nel 1932; ma in una stesura manoscritta (posseduta da Rebay) compare la doppia datazione «1927-29», rendendola così il testo di data più alta delle *Occasioni*, dopo *Vecchi versi* e *Dora Markus I*, del 1926.

Il titolo, osserva BETTARINI 2009, 363, vuole alludere alla 'strofa' strettamente a livello metrico, in quanto il testo è composto da stanze regolari di nove versi: strofe legate a due a due, «la prima coppia dalla presenza eccezionale di settenari, la seconda dall'anafora (vv. 21, 31 *In te*)»¹⁵⁸. L'espedito ricorrerà anche in *Nuove Stanze*, forse a sottolineare la corrispondenza tra i due componimenti: «mentre *Stanze* evoca il ritratto di una donna crepuscolare ed è ascrivibile per questo al ciclo ispirato ad Annetta [...], *Nuove stanze* definisce la forza pienamente solare e salvifica del "visiting angel" delle *Occasioni*»¹⁵⁹.

Vecchi versi insieme a *La casa dei doganieri*, *Bassa marea*, *Punta del Mesco* e *Eastbourne* fa parte del ciclo arlettiano, che REBAY 1976, 81 dice «componimenti iscritti sotto il segno del 'crepuscolo', della penombra, dei 'barlumi', allo stesso modo che il 'ciclo di Clizia' starà sotto quello della luce». Ciò è avvalorato, inoltre, dalla presenza sul verso del Ms Rebay di una bella copia della lirica *Destino di Arletta* (ora nelle *Poesie disperse* con il titolo *Dolci anni che di lunghe rifrazioni*).

Nella prima e nella seconda strofa si osserva un'eccezionale attenzione alla figura fisica della donna, che ad esempio in *Vento e bandiere* (5-6: «la raffica che t'incollò la veste / e ti modulò rapida a sua imagine») era solo accennata, mentre qui è sottolineata da elementi quali: 2 «il sangue», 8 «le tue mani», 8 «i polsi» e «il volto», 11 «tuoi nervi», 13 «gli occhi», 17 «tempie». Il componimento «esplora finché può e ipotizza l'anteriore-interiore nei termini di una visceralità del tutto estranea al mito tellurico o equoreo degli *Ossi di seppia*, dove terra e, specialmente, mare imponevano la favola bella e tragica della donna amorosa filialità dell'uomo che una natura sempre più impassibile rifiuta»¹⁶⁰. Anche se la forte corporeità della figura

¹⁵⁸ ISELLA 1996, 151.

¹⁵⁹ DE ROGATIS 2018, 190. Per la polarità che intercorre tra le due poesie si veda anche RAMAT 1986, 75-105, e in particolare una nota di BLASUCCI, in *Lettura e collocazione di «Nuove Stanze»*, in AA. VV., *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974, 506: «La motivazione metrica del titolo è inscindibile [...] da una motivazione tematica: al centro di *Nuove Stanze* è infatti, come nelle precedenti *Stanze*, la figura di una donna, più precisamente della donna, indagata nella sua natura e nelle sue prerogative. La gravidanza tematica dell'attributo "nuove" [...] istituisce un tacito confronto con la situazione delle precedenti *Stanze* dove l'indagine del poeta verteva esclusivamente sulla donna e sul mistero della sua esistenza, con aperture cosmogoniche che si ricollegavano direttamente alla dimensione esistenziale, al di sopra della storia: per non parlare dell'obiettivo divario fra una donna "ignara" dell'origine del suo dono, della natura insieme "voluta" e "disvoluta", e una donna che conosce invece l'entità dei suoi poteri, e di cui il poeta può dire di sapere ciò che essa vuole».

¹⁶⁰ RAMAT 1986, 88.

femminile ne trascende la consapevolezza, negata nella terza strofa dall'aggettivo «ignara». La lirica, infatti, muove verso una constatazione di un *tu* del quale si «ricercano» le fonti; poiché si espone una fisicità incerta che oscilla tra la concretezza e la dissoluzione, il personaggio della donna è definito in un campo in cui «perdura la co-occorrenza fra strutturazione e scorporamento della struttura appena costruita»¹⁶¹: «viva in un putre / padule d'astro inabissato», quasi in ossimoro a indicare una *viva* che sta tra i *sommersi*; «il volto che il sangue t'infiama o discolora»; «un fervore coperto da un passaggio / turbinoso di spuma ch'or s'infitta / ora si frange»; «In te m'appare un'ultima corolla / di cenere leggera che non dura / ma sfioccata precipita».

Se la donna, nell'ultima e quarta strofa, si salva travalicando il «segno» (35), gli altri, e in particolare l'uomo Montale, che non lo oltrepassano, rimangono *chiusi* nel mondo fenomenico, dai caratteri infernali; la sconfitta del poeta in questo caso è «meno grandiosa, ma non meno definitiva [...] la donna è al di là del segno, rinchiusa nel suo mistero o evasa da una condizione di accessibilità avendo lasciato a chi resta la dannazione della sua assenza»¹⁶². Si noti, a proposito della circolarità, la relazione tra le due strofe estreme: «Ricerca invano il *punto*», 1 e «Tocchi il *segno*», 35, in cui si evince la relazione tra l'io lirico e il *tu* a cui si rivolge, il punto esistenziale avvertito dal poeta nella corporeità della donna e il segno da lei toccato e successivamente oltrepassato. Anche se RAMAT 1986, 95 nota che l'immaginazione poetica rimane comunque disponibile ad un'apertura "ramificata", come si nota ai versi 11: «la rete minuta dei tuoi nervi»; 21-22: «raggèra / di fili»; 31-32: «un'ultima corolla / di cenere leggera».

Il testo è suddiviso in quattro strofe dello stesso numero di versi; ogni stanza di norma presenta tre rime, e solo l'ultima strofa due: 3 *spazio* : 5 *stazio* (in assonanza con 7 *astro*); 4 *umani* : 8 *mani* (in quasi-rima con 1 *invano*); 7 *ora* : 10 *discolora*; 12 *viaggio* : 14 *passaggio*; 16 *rombi* (in consonanza a 18 *rompe*) : 20 *colombi*; 17 *vita* : 19 *assopita*; 21 *raggèra* : 23 *sera*; 22 *apparve* : 25 *larve*; 26 *sciami* : 27 *dirami*; 32 *dura* : 34 *natura*; 36 *ara* : 39 *amara*. Rime al mezzo: 2 *nutre* : 6 *putre* (in assonanza con 7 *padule*); 13 *consuma* : 15 *spuma* (in assonanza con 11 *minuta*); 33 *Voluta* : 34 *disvoluta*; 39 *questa* : 40 *resta*. Si ravvisano anche numerose rime interne quali: 2 *interminato* : 7 *inabissato*; 9 *inavvertita* : 17 *vita* : 19 *assopita*; 15 *turbinoso* : 20 *strepitoso* : 30 *lamentoso*; 32 *leggera* : 21 *raggèra* : 23 *sera*.

¹⁶¹ RAMAT 1986, 91.

¹⁶² MANACORDA 1972, 60.

Ricerco invano il punto onde si mosse
il sangue che ti nutre, interminato
respingersi di cerchi oltre lo spazio
breve dei giorni umani,
5 che ti rese presente in uno strazio
d'agonie che non sai, viva in un putre
padule d'astro inabissato; ed ora
è linfa che disegna le tue mani,
ti batte ai polsi inavvertita e il volto
10 t'infiamma o discolora.

Pur la rete minuta dei tuoi nervi
rammenta un poco questo suo viaggio
e se gli occhi ti scopro li consuma
un fervore coperto da un passaggio
15 turbinoso di spuma ch'or s'infitta
ora si frange, e tu lo senti ai rombi
delle tempie vanir nella tua vita
come si rompe a volte nel silenzio
d'una piazza assopita
20 un volo strepitoso di colombi.

In te converge, ignara, una raggèra
di fili; e certo alcuno d'essi apparve
ad altri: e fu chi abbrividì la sera
percosso da una candida ala in fuga,
25 e fu chi vide vagabonde larve
dove altri scorse fanciullette a sciami,
o scoperse, qual lampo che dirami,
nel sereno una ruga e l'urto delle
leve del mondo apparse da uno strappo
30 dell'azzurro l'avvolse, lamentoso.

In te m'appare un'ultima corolla
di cenere leggera che non dura
ma sfioccata precipita. Voluta,
disvolta è così la tua natura.
35 Tocchi il segno, travàlichì. Oh il ronzio
dell' arco ch'è scoccato, il solco che ara
il flutto e si rinchiede! Ed ora sale
l'ultima bolla in su. La dannazione

40 è forse questa vaneggiante amara
oscurità che scende su chi resta.

VARIANTI¹⁶³

5 *che ti rese presente*] ^a *e tu fosti presente* ^b *<che> ti rese presente* Ms

9. *inavvertita*] *silenziosa* Ms

12 *rammenta un poco questo suo viaggio*] *ricorda il suo viaggio* Ms

18 *come si rompe a volte nel silenzio*] *come un dì nel silenzio* Ms Sol⁴ Val

21 *In te converge, ignara, una raggèra*] ^a *In te converge come una raggèra* ^b *In te converge ignara una raggèra* Ms

22 *di fili; e certo alcuno d'essi apparve*] ^a *di fili ignoti: o alcuno d'essi apparve* ^b *di fili: o forse alcuno d'essi apparve* Ms

23 *ad altri:*] ^a *<+++++>* ^b *talora* Ms

24 *percosso da*] *percorso da* Val lezione da intendersi erronea, anche in base a una lista di correzioni mandata ad Einaudi per Ein, senza data ma anteriore al 10 aprile 1940

25 *e fu chi vide vagabonde larve*] ^a *<vedevan larve>* ^b *e fu chi <scorse> vide (vagabonde) larve* Ms

26 *scorse*] *vide* Ms *fanciullette*] *verginette* Ms

28 *una e l'urto*] *una ruga - e il frego* Ms; *una ruga, e il frego* Sol⁴

29 *strappo*] ^a *squarcio* ^b *strappo* Ms in cui le due varianti sono intese come alternative

34 *la tua natura*] *la tua ventura* Ms

35-36 *Oh il ronziò / dell'arco ch'è scoccato, il solco che ara*] *Oh <il> ronziò / dell'arco ch'è scoccato!* *<Oh il> solco che ara* Ms

40 *oscurità che scende su chi resta*] ^a *oscurità che avvolge chi rimane* ^b *oscurità che penetra [?] chi resta* ^c *oscurità che s'apre per chi resta* Ms

¹⁶³ Si indicano con parentesi uncinata <> le espunzioni; Ms = minuta manoscritta posseduta da Rebay, senza titolo ma recante la data «1927-29».

PARAFRASI

I STROFA

Ricerco invano il punto da cui ha avuto origine la tua sostanza vitale, incessante propagarsi concentrico di energia al di là del limite ristretto dei giorni del genere umano, che ti rese presente in un tormento di angosce che ignori, viva in una palude stagnante di un astro sprofondato; ed ora è nutrimento che dà forma alle tue mani, ti batte ai polsi silenzioso e ti fa avvampare o impallidire il volto.

1. *Ricerco invano il punto*: sin dal primo verso si percepisce l'inconsistenza esistenziale che permea la volontà dell'io lirico, che vanamente cerca quel *punto* in cui lei però sussiste.

2-3. *interminato / respingersi di cerchi*: il tempo illimitato dell'universo è messo in contrapposizione (e sottolineato dall'*enjambement*) con *lo spazio / breve dei giorni umani*, 3-4; l'aggettivo è di chiara ascendenza leopardiana, cfr. *L'infinito*, 4-7: «Ma, sedendo e mirando, interminati / spazi di là da quella, e sovraumani / silenzi, e profondissima quiete / io nel pensier mi fingo»; e anche *Fuscello teso dal muro*, 2-4: «l'indice d'una / meridiana che scande la carriera / del sole e la mia, breve». Per *cerchi* ISELLA 1996, 152 indica un confronto con *Incontro*, 12-15: «foce di atti umani consunti, / d'impallidite vite tramontanti / oltre il confine / che a cerchio ci rinchiude» e un ritorno nella lirica ai vv. 14-16: «passaggio / turbinoso di spuma ch'or s'infitta / ora si frange» e 36-38: «il solco che ara / il flutto e si rinchiude! Ed ora sale / l'ultima bolla in su». Si noti che i vv. 2-5, *interminato...umani*, sono apposizione di *sangue*, 2.

6-7. *putre / padule*: *putre* è forma letteraria allitterante con *padule* che è metatesi antica per 'palude', termine con cui si indentifica la terra in cui la vita è soltanto straziante agonia; cfr. *Riviere*, 45-46: «auree cornici / all'agonia di ogni essere». La drammaticità cosmica che intercorre in questi versi secondo BONORA 1982, 71 è da ricondurre alla poesia antica di Lucrezio; secondo DE ROGATIS 2018, 189 sembra rifarsi, invece, alla poesia filosofica di Leopardi, al Pascoli 'cosmico' e alla poesia scientifica di Zanella, in *Conchiglia fossile*.

inabissato: il termine riconduce al tema, specificatamente arlettiano, dei sommersi.

9. *inavvertita*: insieme al precedente *che non sai*, 6 e *ignara*, 21 esplicitamente sottolinea l'inconsapevolezza della donna.

II STROFA

Anche la piccola rete dei tuoi nervi ricorda un po' questo suo viaggio [del sangue] e se ti fisso negli occhi li vedo consumati da un ardore intenso, oscurato da un'onda increspata che talvolta si addensa e talvolta si abbatte spumeggiando, e tu lo senti disperdersi nella tua vita dai battiti impietosi delle tempie, allo stesso modo in cui si scatena a volte nel silenzio di una piazza addormentata un volo fragoroso di colombi.

15. *spuma ch'or s'infitta*: cfr. *Casa sul mare*, 29-30: «[...] labile come nei sommossi campi / del mare spuma o ruga» e *Tempi di Bellosguardo* II, 18-23: «atti minuti specchiati, / sempre gli stessi, rifranti / echi del batter che in alto / sfaccetta il sole e la pioggia, / fugace altalena tra vita / che passa e vita che sta».

17. *vita*: parola-chiave ripresa fonosimbolicamente dalla fricativa sonora (nervi, viaggio, fervore, *vanir*, *vita*, *volte*, *volo*) e dalla dentale sorda (*rete minuta*, *tuoi*, *rammenta*, *ti*, *coperto*, *turbinoso*, *s'infitta*, *tu*, *tempie*, *tua vita*, *volte*, *assopita*, *strepitoso*).

20. *un volo strepitoso di colombi*: autocitazione montaliana, indicata da ISELLA 1996, 151: *Turbamenti*, 18-21: «Poscia si squarciò il velo / in brandelli: sembrò di contro ai rombi / di quell'onde - o dei polsi? - / un volo strepitoso di colombi».

III STROFA

In te, inconsapevole, confluisce una raggera di fili; e sicuramente qualcuno di essi apparve ad altri: e c'è stato qualcuno che rabbrividì nella sera dopo essere stato toccato da un'ala bianca in fuga, e c'è stato qualcuno che ha visto delle ombre vaganti dove altri uomini hanno visto gruppi di fanciulle, oppure c'è stato chi ha scoperto nel cielo sereno un'incrinatura, simile ad un lampo che disegni dei rami, e l'attrito cigolante delle leve che regolano il meccanismo dell'universo, svelatesi da uno squarcio del fondale azzurro del cielo, lo avvolse.

21. *In te*: l'anafora col v. 31 introduce una possibile rivelazione dell'inganno vitale. *ignara*: è aggettivo rivolto all'ignoranza che coinvolge solo la donna; ISELLA 1996, 151 nota che «ogni ricerca dell'origine della vita non può che risultare inane; ma della consapevolezza del suo mistero è partecipe solo il poeta, non la sua silenziosa compagna adombrata dal *tu* (cfr. vv. 6 *che non sai*, 9 *ti batte...inavvertita*)». Cfr. *Corrispondenze*, 15-16: «Ti riconosco ma non so che leggi / oltre i voli che svariano sul passo». E si veda anche *Delta*, 11-12: «Tutto ignoro di te fuor del messaggio / muto che si sostenta sulla via», in cui però il messaggio sebbene muto, ma non ignoto, è portato dalla donna, mentre

in *Stanze* è la donna stessa il «messaggio muto»: si scorge la nuova tendenza dell'io «a leggere la figura dell'"altra" come un segno, benché segno non semplice, reso anzi complesso da un'arcanica preistoria il cui senso e tragitto segreto appartiene, non solo sul piano emotivo ma anche su quello ideologico, all'età del primo libro montaliano» (RAMAT 1986, 82).

21-22. *raggèra / di fili*: immagine connotata negli *Ossi*, ne *I limoni*, 28: «il filo da disbrogliare»; ne *I morti*, 11: «rami cedui e reti dilunganti»; 14: «reti stinte»; 22: «i fili»; 23: «ramo»; 25, «maglie» e, nelle *Occasioni*, già in *La casa dei doganieri*, 11: «un filo s'addipana».

23. *altri*: in anafora al v. 26. Qui indica il poeta stesso. *e fu chi*: l'iterazione dei soggetti anonimi scandisce la dichiarativa introdotta dai tre verbi *abbrividi* 23, *vide* 25, *scorse* 27.

24. *ala in fuga*: cfr. *Vento e bandiere*, 22: «vaganti incubi».

25. *vagabonde larve*: la connotazione luttuosa delle *larve* riferibile ai morti è già ne *I morti*, 27-31: «Così / forse anche ai morti è tolto ogni riposo / nelle zolle: una forza indi li tragge / spietata più del vivere, ed attorno, / larve rimorse dai ricordi umani». DE ROGATIS 2018, 193 interpreta «fantasmi erranti».

27. *lampo che dirami*: immagine del lampo che disegna nel cielo dei rami di un albero è già in *Arsenio*, 30-31: «se il fulmine la incide / dirama come un albero prezioso».

29. *leve del mondo*: l'immagine del mondo come un grande orologio regolato da un meccanismo interno era in «Mediterraneo» VII, 11-13: «la piccola stortura / d'una leva che arresta / l'ordigno universale».

29-30. *strappo / dell'azzurro*: puntuale riscontro dell'immagine in *Arsenio*, 30-32: «se il fulmine la incide / dirama come un albero prezioso / entro la luce». *lamentoso*: aggettivo in iperbato dal legare a *urto*, 28.

IV STROFA

In te mi si rivela un'ultima corona di cenere effimera destinata alla scomparsa e che una volta consumata si disperde. Vuoi e disvuoi, è così la tua natura. Tocchi il segno, lo oltrepassi. Oh il ronzio dell'arco che ha scoccato la sua freccia, il solco che scava il mare e poi si richiude! Ed ora sale verso l'alto l'ultima bolla. La dannazione è forse questo stato doloroso e delirante che scende su colui che rimane (nella prigione del mondo).

33. *sfioccata*: participio passato di ‘sfioccare’, lett. ‘ridurre la fibra in fiocchi’ (GDLI), per estensione ‘dispersersi’, ‘sfumare’.

33-34. *Voluta, / disvoluta*: nodo che insiste su una sorta di costruzione e dissoluzione dell’immagine della donna e del destino, «l’indole della donna è dunque segnata dalla mobilità dei propositi» (DE ROGATIS 2018, 193). ISELLA 1996, 154 nota che la coppia antinomica distribuita sui versi in *enjambement* è già in *Vasca*, 14: «è nato e morto, e non ha avuto un nome».

35. *Tocchi il segno*: si rivela lo scarto e l’eccezione che permette la salvezza di lei. Cfr. *La casa dei doganieri*, 19: «Il varco è qui?»; e *Mottetti 1*, 10-12: «Cerco il segno / smarrito, il pegno solo ch’ebbi in garanzia / da te. E l’inferno è certo», in cui ritorna sia il valore del *segno* (in rimalmezzo con *pegno*), sia la *dannazione* dei versi conclusivi di *Stanze*. Una «via di fuga» era già stata proposta come ‘passaggio oltre al segno’ in *Casa sul mare*, 20-26: «[...] che ti s’appressa l’ora che passerai di là dal tempo; / forse solo chi vuole s’infinita, / e questo tu potrai, chissà, non io. Penso che per i più non sia salvezza, / ma taluno sovverta ogni disegno / passi il varco [...]» e in *Arsenio*, 12: «È il segno d’un’altra orbita».

36. *il solco si richiude*: insieme al *ronzio* (35) e alla *bolla* (38) sono attimi intensi, ma effimeri che alludono all’«irrimediabilità dell’atto istantaneo» (CONTINI 1974¹, 38), e che secondo DE ROGATIS 2018, 194, «prospettano una possibilità di fuga dalla casualità; rimane per chi resta solo un debole residuo presto cancellato». *Solco* è termine più forte di ‘scia’ che, insieme al verbo *ara*, rinvia alla forza vitale e drammatica di quel momento. Per l’immagine del richiudersi su se stesso cfr. *Incontro*, 13-14: «oltre il confine / che a cerchio ci richiude», anche se in quel caso in perifrasi per indicare l’orizzonte.

40. *oscurità che scende su chi resta*: stessa chiusura de *La casa dei doganieri*, 22: «Ed io non so chi va e chi resta», richiamo ulteriormente sottolineato dalla ripresa della rima *questa : resta*. Si ricordi inoltre *Incontro*, 46-47: «Poi più nulla. Oh sommersa!: tu dispari / qual sei venuta, e nulla so di te».

CONCLUSIONI

«Il trapasso alle *Occasioni* è segnato dalle pagine che aggiunsi nel '28»¹⁶⁴.

Nel carteggio tra Montale ed Einaudi ¹⁶⁵ risulta evidente la volontà del primo di mantenere un'unità poetica per tutta la raccolta. Einaudi propone a Montale di arricchire la nuova edizione di *Ossi di seppia* con quaranta nuove poesie (poi nucleo delle *Occasioni*), il poeta asserisce la volontà di comporre un «libro nuovo»; ma in un' intervista del 1975 Montale afferma anche che: «Sì, ho scritto un solo libro, di cui prima ho dato il *recto* ora do il *verso*».

Tra gli *Ossi* e le *Occasioni* si delinea un Montale diverso, più introspettivo rispetto agli *Ossi* del '25, ed infatti *Arsenio* e le tre liriche del '26 dedicate ad Arletta appartengono già alle *Occasioni*, rimandando alla seconda raccolta montaliana per tematica, struttura, linguaggio e immagini: in sostanza i componimenti aggiunti alla seconda edizione Rib «fanno soffiare il nuovo vento che spinge la 'cenere' degli *Ossi* verso le *Occasioni*»¹⁶⁶.

Nelle *Occasioni* si coglie l'assenza dell'oppressione fisica che caratterizzava gli *Ossi*, anche se in *Vecchi versi* ancora persiste l'insistenza descrittiva del paesaggio: «tra gli ultimi *Ossi di seppia* e le prime *Occasioni*, il tema della salvezza pareva orientarsi in una dimensione ancor naturalistica o meglio bloccarsi nella desolata percezione di un'incolmabile dismisura tra l'avvertita congruità di una forma, ch'è normalmente la forma *dell'altra* [...], e la palpitazione inadeguata della non-forma che si dice *io*, quasi uomo storico. L'uomo informe che, ad esempio, tra «Mediterraneo» e *Casa sul mare*, si confermava nella propria "innaturalità", poco prima di reinventarsi-inventarsi nella nuova deficitaria indole – nella maschera moribonda – di *Arsenio* (ch'è già quasi un testo e un personaggio delle *Occasioni*)»¹⁶⁷. Considerando il particolare sopracitato caso di *Arsenio*, il componimento si «pone all'ultimo gradino di una scala che porta gli usi simbolici e metaforici degli inizi verso la perfetta allegoria del messaggio ultimo con cui gli *Ossi* si chiudono. La presenza di una tecnica che anticipa il 'recitativo scavato e categoriale' delle *Occasioni* (FORTI 1974, 108) ovverosia l'eliotiano monologo

¹⁶⁴ SM, 212.

¹⁶⁵ SACCHI 1988, 5.

¹⁶⁶ ARVIGO 2001, 213.

¹⁶⁷ RAMAT 1986, 93.

drammatico, la potenza di certe immagini legate alla metafora astrale – la ‘chiamata cosmica’ come la definisce CONTINI (1974 1, 25) – [...] instaurano, all’interno degli *Ossi* una singolare ‘dittatura’ di questo testo, che apre continui sentieri da percorrere e occupa un posto privilegiato nell’esegesi montaliana»¹⁶⁸. Inoltre si evince una continuità e pedissequamente una trasformazione dei correlativi oggettivi, che se in *Arsenio* configurano il suo «delirio d’immobilità», fra gli *Ossi* e la seconda raccolta indicheranno i cosmici indizi e gli oggetti che «emergeranno nei *Mottetti*, che delle *Occasioni* saranno il fulcro, come lo erano stati gli "*Ossi brevi*" nella raccolta precedente.

In *Incontro*, poi, la città acquisisce i tratti infernali danteschi, accezione tipica nel Montale delle *Occasioni*, e, come osserva JACOMUZZI 1979, 218, il poeta annuncia l’incupimento del paesaggio marino, di fatto già in *Arsenio*, ma soprattutto nella triade arlettiana (*I morti*, *Delta*, *Incontro*) si è passati dall’«ora del meriggio» alle «ombre». *Incontro* è infatti un testo con cui Montale stesso vuole sottolineare il passaggio a «un’altra orbita» della sua poesia, rivendicandone egli stesso l’importanza in una lettera del 19 giugno 1933 a Contini: «...vorrei che certi sviluppi della mia parabola (da *Incontro* a *Arsenio*, su fino alla plaquette dell’*Antico fattore*) rimasti un poco impliciti nel Suo lavoro fossero un giorno chiariti da un critico come Lei – al quale già tanto devo»¹⁶⁹.

È innegabile che vi sia uno sviluppo linguistico dagli *Ossi* alle *Occasioni*, in quanto in quest’ultima raccolta, è evidente l’abbandono della linea crepuscolare e dell’esperienza simbolista, che però già si avverte negli *Ossi* aggiunti all’edizione Rib. JACOMUZZI 1978, 5 a tal proposito sottolinea particolarmente l’aspetto linguistico «della designazione prolettica dell’oggetto fatto emergere in apertura senza attributi e spesso seguito immediatamente dalla proposizione relativa di tipo soggettivo che lo isola e lo distanzia dal complemento verbale»; un tipo di struttura sintattica questa che emerge molto più fortemente nelle *Occasioni*, in cui il complemento verbale sarà riassorbito nella «designazione ellittica»¹⁷⁰. Se negli *Ossi* il processo discorsivo va dall’oggetto al discorso, nelle *Occasioni* il processo tende a regredire dal discorso all’oggetto: «l’oggetto e l’evento si raccolgono in se stessi [...]. L’appoggio al complemento e all’attribuzione verbale si fa sempre più esile e tende a scomparire nella elencazione ellittica»¹⁷¹.

Contini in apertura del suo saggio, *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»*, delinea la natura profonda dell’arte poetica montaliana, che emerge proprio «un po’ dopo gli *Ossi*», ossia nel periodo che si è analizzato. Da questo momento in poi «ogni sua lirica consisterà [...] nella definizione d’un fantasma che abbia la possibilità di liberare il

¹⁶⁸ ARVIGO 2001, 196.

¹⁶⁹ SM, 210.

¹⁷⁰ JACOMUZZI 1978, 5.

¹⁷¹ Ivi, 6.

mondo nascosto. Poiché s'è rinunciato a qualsiasi variazione, cioè a qualsiasi 'futuro', il fantasma liberatore potrà anche presentarsi, metaforicamente, come 'ricordo'. Ricordo, frattanto, che rischia di fallire perennemente alla sua missione, non durando oltre l'istante»¹⁷², iscrivendosi in quella fulminea oggettività metafisica accennata negli *Ossi* e scolpita nelle *Occasioni*.

Da ciò che si è evinto dalle analisi dei componimenti presi in esame, dalla presenza della figura di Annetta/Arletta, e dalle vicissitudini cronologiche si può affermare che le liriche nell'arco temporale '26-'32 possiedono un comune livello stilistico-tematico. Inoltre, come dimostrato, i testi aggiunti agli *Ossi* del '28 anticipano i temi e lo stile delle *Occasioni*, e viceversa i componimenti delle *Occasioni* – in particolare della *plaque* del '32 – rimandano a quelli degli ultimi *Ossi*.

¹⁷² CONTINI 1974¹, 20.