

5 Nelle crepe del suolo o su la vecchia
spiar le file di rosse formiche
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
a sommo di minuscole biche.

10 Osservare tra frondi il palpitare
lontano di scaglie di mare
mentre si levano tremuli scricchi
di cicale dai calvi picchi.

15 E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.

v. 5. *veccia*: erba utile come foraggio; vocabolo usato da Pascoli, in *Myricae* (*Diálogo*, 38), e da D'Annunzio in *Alcyone* (*Le opere e i giorni*, 38).

v. 6. anche questa immagine è ripresa probabilmente da un passo dei *Frantumati* di Giovanni Boine: «seguire [...] intra la polve il rossiccio carvanare delle incessanti formiche», in cui ricorre anche il verbo *merigiare*, nonché l'immagine del muro (Spagnoletti, Mengaldo); ma v'è anche una reminiscenza dantesca (*Purgatorio*, XXVI, 34-36: «Così per entro loro schiera bruna / s'ammusa l'una con l'altra formica, / forse a spiar lor via e lor fortuna»).

v. 7. *ch'ora si rompono*: è da notare che il modo infinitivo scompare, per lasciar spazio all'indicativo, solo nelle frasi subordinate (così anche al v. 11 e al v. 17).

v. 8. *biche*: alla lettera: mucchi, cumuli; sono, qui, quelli di terra, che fanno da ingresso al formicaio.

v. 9. *frondi*: per *fronde*, «arcaismo morfo-

logico di stampo soprattutto dannunziano», ma anche pascoliano (Mengaldo).

v. 10. *scaglie di mare*: «onde». L'immagine, che ricorre anche in un'altra poesia degli *Ossi di seppia* (*Corno inglese*), deriva probabilmente dal D'Annunzio di *Alcyone*, dove il mare «scintilla / intesto di scaglia / come l'antica / lorica / del catafratto» (*L'onda*, 2-6).

v. 11. *scricchi*: i canti delle cicale, che si levano dalle alture prive di vegetazione (*calvi picchi*).

v. 16. *seguitare*: «seguire, costeggiare» (la prima redazione recava «sfiorar stanco», con la variante «seguir stanco»; Angelo Jacomuzzi ipotizza che l'immagine finale derivi dal *Mystère dans les lettres* ("Mistero nelle lettere") di Mallarmé: «mur [...] les culs de bouteille et les tissons ingrats» ("muro [...] i fondi di bottiglia e gli ingrati tizzoni"); ma anche sul muro di recinzione dell'orto della *Signorina Felicita* di Gozzano si trovano «cocci innumeri di vetro» (v. 17).

Forse un mattino andando...

Datato al luglio 1923 anche questo componimento, come quello precedente, fa parte della sezione *Ossi di seppia*: in esso la rivelazione del *miracolo*, del senso segreto della realtà, si dà attraverso un voltarsi indietro del

soggetto (che può ricordare il mito di Orfeo, il suo sventurato voltarsi indietro a guardare Euridice) e si riconosce come visione del *nulla* e del *vuoto*, a cui succede nella seconda quartina la ricomposizione della realtà normale e quotidiana, dell'*inganno consueto* in cui consiste l'esistenza. In questa tematica si sente una stretta suggestione di Leopardi e più in particolare della filosofia di Arthur Schopenhauer e della sua definizione del mondo come *rappresentazione*, dietro la quale si cela il nulla. Ma questa rivelazione viene qui come a chiudersi nell'io del poeta, che la custodisce come un segreto e sente tutta la sua distanza dagli uomini normali, che non si voltano indietro; che, come l'«uomo che se ne va sicuro» di *Non chiederli la parola*, ignorano la propria ombra. Molto calzante è il rinvio, fatto da Laura Barile, a un passo del filosofo russo Lev Šestov (1866-1938), tra le più importanti letture del giovane Montale: «Quando (il miracolo) si leva dinanzi a noi, ci afferra un terrore folle, l'anima spaventata si immagina che il grande Nulla l'inghiotta per sempre, ed essa fugge senza guardarsi indietro...»; mentre Edoardo Sanguineti ha ricordato questo passo da *L'Adolescente* di Lev N. Tolstoj (cap. XIX): «Immaginavo che fuori di me nessuno e nulla esistesse in tutto il mondo, che gli oggetti non fossero oggetti, ma immagini, le quali mi apparivano solo quando vi fissavo l'attenzione, e che appena cessavo di pensarci quelle immagini subito svanissero. [...] C'erano momenti, quando sotto l'influenza di questa idea fissa arrivavo a rasentare la follia, al punto che rapidamente mi voltavo dalla parte opposta, sperando di sorprendere il vuoto là dov'io non ero».

METRO: 2 quartine di versi composti (martelliani i vv. 1, 6, 7), più due endecasillabi (vv. 3 e 4), con rime alterne all'interno di ciascuna strofa (ma quasi rimano il primo e terzo verso della prima strofa col secondo e quarto della seconda strofa).

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.

5 Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi case colli per l'inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

v. 1. *aria di vetro*: cristallina, limpida, ma anche tagliente, asettica: *arida*, come al v.

2. Il *vetro* contiene in sé un senso anche di «diaframma», che si svilupperà nello *schermo* del v. 5.

v. 2. *rivolgendomi*: voltandomi indietro; il *miracolo* – come verrà specificato ai due versi seguenti – è solo negativo (il manifestarsi del *vuoto*).

v. 4. in *Pianissimo*, Sbarbaro aveva scritto dello «stupor sciocco» dell'«ubriaco» (Spagnoletti).

v. 6. *l'inganno consueto*: della realtà, proiezione del *nulla*.

v. 8. *che non si voltano*: l'io poetante invece aveva osato *rivolgersi* indietro, guardando al di là delle proprie spalle (vv. 2-3).

Il segreto alle
nostre spalle

Le occasioni

Dora Markus

Questa celebre poesia è costituita da due parti composte in momenti diversi, anche con una singolare sovrapposizione tra immagini di figure femminili tutte convergenti nel personaggio dell'ebrea austriaca Dora Markus. La prima parte fu pubblicata sul «Meridiano di Roma» il 10 gennaio 1937 (come «l'inizio di una poesia che non fu mai né finita né pubblicata e non lo sarà mai più»), ma nell'indice delle *Occasioni* è datata 1926: il nome di Dora Markus è però fatto per la prima volta più tardi, in una lettera di Bobi Bazlen a Montale del 25 settembre 1928, a proposito di un'ospite di due amici comuni, Gerti e Carlo Tolazzi: «A Trieste, loro ospite, un'amica di Gerti, con delle gambe meravigliose. Falle una poesia. Si chiama Dora Markus». In lettere di poco successive Bazlen sollecita Montale a comporre la poesia per questa donna, che egli non vide mai (ed ebbe solo la fotografia delle sue gambe): ed è probabile che tra la fine del 1928 e l'inizio del 1929 egli abbia messo insieme, dedicandoli appunto a Dora Markus, dei versi già in parte composti (probabilmente proprio nel 1926) per un'altra donna: forse la stessa Gerti - austriaca della Carinzia come Dora - alla quale del resto aveva già dedicato una poesia, *Carnevale di Gerti*, pubblicata nel giugno 1928 su «Il Convegno» e raccolta anch'essa nelle *Occasioni*. La seconda parte, datata 1939 (se ne trova infatti una prima traccia in una lettera a Gianfranco Contini del 15 maggio 1939), venne scritta sotto l'impressione delle persecuzioni razziali naziste, come sguardo al destino della donna ebrea. Sotto il nome e la figura di Dora essa comporta in realtà un riferimento a Gerti, inserendo però dati che non erano nella prima parte; dirà Montale in una lettera a Silvio Guarnieri del 29 aprile 1964: «In *Dora Markus* I, Dora non è ancora Gerti, non risulta ebrea. Non ho mai conosciuto Dora, nella seconda parte è presente solo Gerti, ebrea [...] Io Dora non l'ho mai conosciuta; feci quel pezzo di poesia per invito di Bobi Bazlen che mi mandò le gambe di lei in fotografia. La fede feroce [v. 30 della seconda parte] coincide col ritiro di Gerti in una Carinzia immaginaria. Non c'è la condanna di ogni fede, ma la constatazione che per

Le sovrapposizioni di figure femminili nel personaggio di Dora Markus

lei tutto è finito e deve rassegnarsi al suo destino. Resta pur sempre uno iato fra la vita inesplosa 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». Ma già in una lettera del 7 maggio 1939 a Bazlen Montale suggeriva di vedere nella donna della seconda parte «un pasticcio di quasi Gerti con antenati tipo Brandeis», sovrapponendovi così anche Irma Brandeis-Clizia, la donna-angelo lontana e in fuga dalle rovine d'Europa.

Su questo così complesso intreccio di riferimenti a figure femminili reali e immaginarie si costruisce un'immagine di donna dominata dall'ansia della lontananza, dall'instabilità, immersa in una sua inafferrabile solitudine. La prima parte si svolge a partire da un emergere, nella prima strofa, della memoria (sottolineato dal *Fu* iniziale), sullo sfondo del porto di Ravenna e del canale che conduce da esso alla città, con una malinconica passeggiata che ha luogo in «una primavera inerte, senza memoria» (con un paradossale rapporto tra l'emergere del ricordo e quel *senza memoria*): in questo ambiente grigio e immobile la donna indica un luogo lontano, una sua *patria vera* che si colloca altrove. La seconda strofa, più breve, si lega strettamente alla precedente (grazie all'iniziale *E qui*) e collega lo spirito di Ravenna, proiettata per la sua storia verso l'Oriente indicato dalla mano di Dora, al variabile guizzare delle *parole* della donna. La terza strofa prescinde invece da ogni riferimento all'ambiente e si concentra sull'*irrequietudine* e sull'*indifferenza* della donna, sul suo carattere tempestoso, sulla sua esistenza in cui resiste *stremata*, priva di certezze. Il suo equilibrio e la sua «salvezza» vengono alla fine affidati ad un *amuleto*, a un oggetto salvifico, un piccolo e marginale segno di sopravvivenza (*un topo bianco, / d'avorio*): fulminante immagine di un mondo in cui l'esistenza degli individui si affida, nella sua più personale intimità, a piccoli simulacri, oggetti marginali e inessenziali che vengono ad acquistare un impensato senso e valore.

La seconda parte ci trasporta nella Carinzia dove la donna ebrea vive in una cittadina lacustre, rappresentata nella prima strofa e all'inizio della seconda, come a specchio dell'ambiente ravennate rappresentato nella prima strofa della prima parte: dal suggestivo trascolorare della sera nel paesaggio lacustre si passa poi all'interno della casa borghese di Dora, dove la sua esistenza errabonda e priva di sicurezze appare come inscritta, qui davvero fissata nella memoria, in uno *specchio annerito*. La terza strofa collega la *leggenda* personale di Dora ai suoi antenati, al mondo ebraico ottocentesco: e qui si affaccia lo sgomento della storia contemporanea, il buio che si addensa e minaccia, l'essere *tardi* di fronte alla minaccia del nazismo, non direttamente nominata. Questa minaccia si affaccia più esplicita nell'ultima strofa, che affida il resistere di Dora, della vita sua e della sua gente, a un altro oggetto marginale carico di valore, il «sempreverde / alloro per la cucina»; poi in uno scorcio rapido si sottolinea la distanza dall'ambiente della prima parte (*Ravenna è lontana*) e si accenna al *veleno* del nazismo, all'aggressione che esso rivolge all'identità della donna. Di fronte al buio tremendo e all'orrore che in quel 1939 stava calando sull'Europa, la poesia si chiude, riprendendo il finale della strofa precedente, con una disperata constatazione della prossima fine («Ma è tardi, sempre più tardi»).

Una figura di donna segnata dalla provvisorietà e dall'isolamento

L'oggetto che salva

Il mondo ebraico e l'accento alla minaccia nazista

METRO: strofe di varia lunghezza, composte di versi di metro differente (e, come sempre in Montale, dotati di fitte risposdenze interne ed esterne); la prima parte è composta di tre strofe di versi liberi, con notevole presenza di endecasillabi e con poche rime (si distinguono le rime e quasi rime della terza strofa: *pensare/fari/appare/rari*); quasi regolare la seconda parte, costituita da quattro strofe di 8 versi con l'eccezione della seconda (che è di 9), ottonari e novenari con l'unica eccezione di un settenario (v. 18) e di un endecasillabo (v. 14, significativamente: *allo specchio annerito che ti vide*).

I

5 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
invisibile la tua patria vera.
10 Poi seguimmo il canale fino alla darsena
della città, lucida di fuliggine,
nella bassura dove s'affondava
una primavera inerte, senza memoria.

E qui dove un'antica vita
si screzia in una dolce
ansietà d'Oriente,

v. 1. Fu: Accadde.

v. 2. Porto Corsini: il porto di Ravenna, collegato alla città da un canale di circa dieci km; il *ponte di legno* dà accesso al molo proteso *sul mare alto*, in mare aperto.

v. 4. salpano: tirano su.

vv. 5-6. la donna indicava la sua patria lontana, verso la sponda opposta dell'Adriatico, cioè verso Oriente: si tratta probabilmente di Trieste, dove si trovava provvisoriamente Dora secondo la lettera di Bazlen citata nell'introduzione; solo dopo l'aggiunta della seconda parte questa patria può essere identificata con la Carinzia, regione montuosa dell'Austria, della quale è originaria Dora. Ma, considerando la sovrapposizione di più figure femminili, accomunate dall'essere ebrae, «la direzione verso cui punta il dito [...] è la sua terra d'origine, la "patria vera", cioè la terra promessa degli Ebrei della Diaspora, luogo di una nostalgia senza ritorno» (Isella).

v. 7. Poi: non esprime durata, continuazione; ma riapre su un altro tempo: «un'altra volta accadde che...»; darsena:

la parte più interna e chiusa del porto, più vicina alla città (che dal mare si raggiunge attraverso il canale).

v. 8. lucida: come impastata nella fuliggine (riferito alla *darsena*).

v. 9. bassura: la zona di pianura bassa e piatta, sopra il mare.

v. 10. c'è forse un'eco, in questa *primavera*, di quella di Rèbora, stagione dell'«accasciamento» (cfr. p. 507), nonché del proverbiale aprile con cui si apre la *Terra desolata* di T.S. Eliot, che «confonde memoria e desiderio» (cfr. CANONE EUROPEO, tav. 254). La *primavera inerte* è quella della «vita inesplosa» di Dora.

v. 11. qui: riferito ancora alla città, a Ravenna, e non alla darsena: si noti l'impreciso fluttuare degli eventi, in un andamento onirico-memorale o meglio ancora immaginario (si tratta, ricordiamolo, di «ricordi» di eventi che non ebbero luogo o che almeno non videro come protagonista la vera Dora Markus, che Montale aveva visto, e parzialmente, solo in fotografia).

v. 13. nostalgia, e insieme attesa, d'un

15 le tue parole iridavano come le scaglie
della triglia moribonda.

20 La tua irrequietudine mi fa pensare
agli uccelli di passo che urtano ai fari
nelle sere tempestose:
è una tempesta anche la tua dolcezza,
turbina e non appare,
25 e i suoi riposi sono anche più rari.
Non so come stremata tu resisti
in questo lago
d'indifferenza ch'è il tuo cuore; forse
ti salva un amuleto che tu tieni
30 vicino alla matita delle labbra,
al piumino, alla lima: un topo bianco,
d'avorio; e così esisti!

II

35 Ormai nella tua Carinzia
di mirti fioriti e di stagni,
china sul bordo sorvegli
la carpa che timida abbocca
o segui sui tigli, tra gl'irti
pinnacoli le accensioni
del vespro e nell'acque un avvampo
di tende da scali e pensioni.

Oriente che è presente, a Ravenna, nei suoi mosaici bizantini oltre che accessibili fisicamente appena oltre l'Adriatico.

vv. 14. iridavano: divenivano iridescenti, cangianti, mutavano continuamente, trascorrendo da un pensiero all'altro (effetto cromatico che allude anche allo splendore dei mosaici di Ravenna).

v. 17. uccelli di passo: gli uccelli migratori, di passaggio, diretti altrove.

v. 21. i riposi in cui si placa la tempesta interiore della donna sono *più rari* di quelli naturali.

vv. 23-24. lago ... cuore: reminiscenza dantesca, dall'*Inferno*, I, 19-20 («Allor fu la paura un poco queta, / che nel lago del cor m'era durata...»), ma forse ancor più dal sonetto di risposta a Giovanni Quirini, attribuito a Dante, ove si parla di «congelato lago» (questo sonetto riveste particolare importanza in Montale, in

quanto connesso al mito di Clizia).

vv. 27-28. topo ... d'avorio: è il campione, legato all'intimità della donna, agli strumenti del suo trucco, di una serie di amuleti e talismani ai quali Montale affida un'immagine e una speranza di salvezza, come sarà la «cipria nello specchietto» di *Piccolo testamento* (cfr. p. 651).

vv. 30-33. si noti il gioco di allitterazioni che conducono da *mirti* ad *irti* (in rima interna) e si distendono in una insistente presenza di *t* e di *i*.

v. 34. pinnacoli: quelli dei fabbricati della cittadina della Carinzia, dai motivi rococò, con guglie e torrette.

vv. 35-36. un avvampo ... pensioni: «un fiammeggiare di tende (per il loro colore) da scali (per le barche) e da pensioni»: si immagina Dora in una cittadina lacustre della sua Carinzia, come risulta da una lettera di Montale a Bobi Bazlen del maggio

La sera che si protende
sull'umida conca non porta
col palpito dei motori
40 che gemiti d'ocche e un interno
di nivee maioliche dice
allo specchio annerito che ti vide
diversa una storia di errori
imperturbati e la incide
45 dove la spugna non giunge.

La tua leggenda, Dora!
Ma è scritta già in quegli sguardi
di uomini che hanno fedine
altere e deboli in grandi
50 ritratti d'oro e ritorna
ad ogni accordo che esprime
l'armonica guasta nell'ora
che abbuia, sempre più tardi.

È scritta là. Il sempreverde
55 alloro per la cucina
resiste, la voce non muta,
Ravenna è lontana, distilla
veleno una fede feroce.
Che vuol da te? Non si cede
60 voce, leggenda o destino...
Ma è tardi, sempre più tardi.

1939, che informa come in una prima redazione si parlasse di «pensioni sui laghi». v. 38. *umida conca*: quella del lago. v. 39. *palpito dei motori*: di battelli. vv. 40-45. al paesaggio lacustre esterno (con l'*avvampo* delle tende, i motori delle barche e gli schiamazzi delle ocche sul lago) succede ora l'interno della casa di Dora, con la sala in cui campeggiano oggetti di ceramica bianca (*nivee maioliche*); e l'interno stesso della casa sembra parlare allo *specchio* un po' consunto, che ha visto già Dora nella sua giovinezza, raccontando la storia dei suoi *errori imperturbati*, del suo vagare da un paese all'altro nell'*irrequietudine* e nell'*indifferenza* di cui si è detto nella parte I: e questa storia viene incisa in una memoria che non può essere cancellata (metaforicamente dentro lo stesso specchio, nel suo nero che resiste alla *spugna*). vv. 46-53. la *leggenda* di Dora è inscritta nei ritratti dei suoi antenati, montati entro

cornici dorate (le *fedine* sono le tipiche basette lunghe, che andavano di moda nell'Ottocento); e viene riproposta dagli accordi che un'armonica rotta diffonde nella casa, nelle ore serali (c'è qui tutto un riaffiorare di ambientazioni crepuscolari). v. 56. *la voce*: della razza, del sangue (Spagnoletti). v. 57. *Ravenna*: il luogo in cui la protagonista si trovava nella parte I. v. 58. *fede feroce*: «la fede nazista», come confermato dallo stesso Montale (rispondendo a un questionario di Silvio Guarnieri); tanto più *feroce* in quanto la protagonista è ebrea. v. 59. *Che vuole da te?*: retto da *fede feroce*. v. 60. La tradizione razziale e familiare, che la *fede feroce* vorrebbe cancellare. v. 61. cfr. nell'introduzione la lettera a Guarnieri: «Non c'è la condanna di ogni fede, ma la constatazione che per lei tutto è finito e deve rassegnarsi al suo destino».

Il ramarro, se scocca

Nella serie dei *Mottetti*, datato 1937, questo componimento fissa una serie di istantanee, «ciascuna immagine (non impressionistica, ma allusiva; *d'après nature*, ma anche culturale) fissata al millesimo di secondo, sorpresa in una folgorante momentaneità» (Isella); si tratta di vere e proprie «meteore dell'esistente» (Macrì), di un affacciarsi di presenze improvvise e scattanti, che appaiono e scompaiono immediatamente nelle brevi strofe: presenze visive nella prima (il ramarro) e nella seconda strofa (la vela che sparisce dietro la roccia), due opposte configurazioni del rumore nella terza. Queste presenze si contraggono fulmineamente e conducono alla fine ad evocare la *Luce di lampo*, come immagine suprema e improvvisa dell'illuminazione: ma nessuna di queste rivelazioni della realtà, nessuna epifania degli oggetti, riesce ad avere l'intensità e il valore assoluto della donna, di Clizia, che resta assolutamente incomparabile, rappresentando qualcosa di assolutamente *altro* rispetto alla negatività del presente.

METRO: 3 strofette (di tre versi le prime due, di quattro la terza) in cui sono disposte le quattro immagini, seguite dalla sospensione indicata dai puntini, cui segue un verso isolato e un distico finale. Le strofette sono composte prevalentemente da settenari, più un novenario (v. 7), due quadrisillabi (vv. 3 e 6) e, nel distico finale, da due endecasillabi (vv. 12 e 13, quest'ultimo indicato dalla forte diafe tra *strano* e *Altro*). I quadrisillabi sono però da comporre col settenario che a ciascuno di essi precede, dando così un endecasillabo. Lo schema, tenendo conto delle assonanze (che quasi regolarmente in Montale prendono il posto delle rime), può ricostruirsi nel modo seguente: aba aca defe gFG (ove le rime vere e proprie sono in *e*, in *f* e in *g*).

Il ramarro, se scocca
sotto la grande fersa
dalle stoppie -

5 la vela, quando fiotta
e s'inabissa al salto
della rocca -

il cannone di mezzodì

vv. 1-2. Citazione del *ramarro dantesco* (*Inferno*, XXV, 79-81: «Come 'l ramarro sotto la gran fersa / dei di canicular, cangiando sepe, / folgore par se la via attraversa»); *fersa* vale «sferza, calore ardente»; *se* ha valore temporale (come *quando* al v. 4); *scocca* (sfreccia) è anch'esso dantesco, e lancia il motivo della fulmineità, che (attraverso la sequenza aperta delle immagini) giungerà fino alla con-

trazione assoluta della *Luce di lampo*. v. 4. *fiotta*: ondeggia (Mengaldo ravvisa qui un'origine pascoliana, mediata da Boine, che usa moltissimo il verbo). vv. 5-6. la vela scompare alla vista dopo aver superato un grande scoglio, nell'improvviso cambio di vento (*salto*), e pare così *inabissarsi*. vv. 7-8. «Clizia è termine di un confronto impossibile, che destituisce ogni cosa a

Immagini
folgoranti

10 più fioco del tuo cuore
e il cronometro se
scatta senza rumore -
.....

e poi? Luce di lampo

invano può mutarvi in alcunché
di ricco e strano. Altro era il tuo stampo.

un livello diminutivo» (Isella); ma c'è qualcosa di misteriosamente ambiguo in questo paragone tra il suono *fioco* del cannone e i battiti del cuore della donna. v. 11. il lampo del fulmine (che tornerà ne *La bufera*, 10-12: cfr. p. 642); ma anche il *flash* d'una macchina fotografica: in linea con quello che è descrivibile.

v. 12-13. citazione dalla canzone di Ariete, nella *Tempesta* di Shakespeare (atto I, scena 2): «But doth suffer a sea-change / into something rich and strange» (versi

citati già da Shelley, e riecheggianti spesso in D'Annunzio sempre con la mediazione di Shelley): «che non tolleri che il mare lo converta in qualcosa di ricco e strano». Il *vi* di *mutarvi* è riferito agli elementi precedentemente evocati (ramarro, vela, cannone, cronometro), non a Clizia, che ha *stampo* incomparabile (*altro*) a quello di tali elementi, per quanto essi si trasfigurino nella fissità eternante del *lampo* (che sarà l'*eternità d'istante* della poesia *La bufera*).

Ti libero la fronte

Inserito tra i *Mottetti* nella seconda edizione delle *Occasioni*, dopo essere stato composto intorno al gennaio 1940 e pubblicato poco dopo sulla rivista «La Ruota», questo componimento «inaugura all'interno delle *Occasioni* [...] il mito della donna salutarifera», che sarà più ampiamente sviluppato ne *La bufera e altro* (Isella). È il tema del *visiting angel*, l'angelo visitatore, la poesia d'amore rivolta alla donna lontana, che trasmette il fuoco dell'amore nel gelo della distanza e che, col nome mitologico di Clizia, si identifica con l'americana Irma Brandeis, la studiosa incontrata nel 1933, che viveva ormai sul lago Ontario. Il poeta immagina di ricevere la visita di questa donna-angelo, che ha attraversato in volo l'Oceano, e in un gesto affettuoso e intimo le libera la fronte dal ghiaccio che ha raccolto nel volo turbato dal gelo e dal vento: le piume delle sue ali sono state *lacerate* dal vortice dei *cicloni* che ha attraversato (nei quali possiamo riconoscere un'immagine dei disastri che incombono sul mondo, in quel 1940 in cui aveva già avuto inizio la seconda guerra mondiale). A questa immagine della donna data nella prima quartina, della sfida che essa rivolge a quella distanza cosmica e alla lacerazione del mondo, succede nella seconda uno scorcio di immobile realtà invernale, sotto la sinistra presenza di un *sole / freddoloso*, dove si staglia l'*ombra nera* di un nespolo, in un mezzogiorno

La donna
che salva
attraverso
l'amore

paradossalmente dominato dall'oscurità, che fa pensare alla figura del «sole nero», angosciosa immagine della malinconia molto amata dalla letteratura romantica: a tal proposito Dante Isella ha ricordato un verso delle *Fleurs du mal* di Baudelaire: «La froide cruauté de ce soleil de glace» («La fredda crudeltà di questo sole di ghiaccio», *De profundis clamavi*, 10). E in questo scuro mezzogiorno la presenza salvifica della donna resta ignota agli uomini che non sanno, chiusi nella loro inconsistenza di *ombre*.

METRO: due quartine di endecasillabi, privi di rima ma folte di assonanze e quasi rime, in cui è possibile ricostruire uno schema esterno di questo tipo: ABBB AACD (ma C è legato al secondo dei tre A dall'esser sdruciolli ambedue, oltre che dall'iteratività delle o).

Ti libero la fronte dai ghiaccioli
che raccogliesti traversando l'alte
nebulose; hai le penne lacerate
dai cicloni, ti desti a soprassalti.

5 Mezzodì: allunga nel riquadro il nespolo
l'ombra nera, s'ostina in cielo un sole
freddoloso; e l'altre ombre che scantonano
nel vicolo non sanno che sei qui.

v. 1. *ghiaccioli*: il ghiaccio è, assieme al fuoco, il principale segno distintivo di Clizia.

v. 3. *nebulose*: gli ammassi di materia cosmica, su cui si proietta il volo di Clizia (ma c'è anche chi interpreta *nebulose* per nuvole: Elio Gioanola); è possibile anche che la parola alluda, per indiretta associazione, alla nebulosità di un sonno, da cui la donna stessa si risveglia (come fa supporre il successivo *ti desti*). Si noti il forte *enjambement* tra *alte* e *nebulose* e la rima interna entro i vv. 2 e 4, *raccogliesti/desti*.

v. 5. *riquadro*: è lo spazio vuoto delimitato da una finestra, o da una porta; o forse: il settore di un terreno (distinto dai circostanti per il diverso tipo di coltivazione). Nella redazione in rivista i vv. 5-6 si leggevano: «Mezzodì: allunga l'ombra nera il nespolo / nel riquadro...».

v. 7. *freddoloso*: invernale (è la giornata ad essere fredda, non il *sole*): ma l'*ossimoro* (sottolineato dall'*enjambement*) è un'ulteriore variante sul tema di Clizia, i cui tratti distintivi e dicotomici sono il fuoco e il ghiaccio (come il suo cognome anagrafico: il germanico Brandeis, da scomporre in Brand: incendio, e Eis: ghiaccio); *scantonano*: svoltano. Le *altre ombre*, che *non sanno*, sono quelle degli «altri uomini che ignorano la possibilità di simili eventi» (come dichiara Montale stesso). «È il tema dell'ignoranza-esclusione e della iniziazione-conoscenza che oppone i «pochi» alle «orde d'uomini capre» e i veggenti ai ciechi» (Isella): un tema già ben presente nella prima raccolta (è quello degli «uomini che non si voltano», in *Forse un mattino*, o di coloro che non si curano della propria ombra, in *Non chiederci la parola*).