

Publicata su «Tempo», a. VII, n. 196, 25 febbraio 1943, anche *L'arca* è una poesia ispirata dal lutto per la morte della madre, che qui suscita una riflessione sui *perduti* e sulla memoria: è proprio la memoria, infatti, l'arca che può mettere in salvo i ricordi prima che scompaiano tra i flutti del tempo (secondo lo spunto biblico usato in *A Liuba che parte*, vv. 5-8: «La casa che tu rechi / con te ravvolta, gabbia o cappelliera?, / sovrasta i ciechi tempi come il flutto / arca leggera – e basta al tuo riscatto»).

Come già in *Personae separatae*, il lutto privato si fonde con la tragedia della guerra, ormai allegoricamente trasposta in un dantesco *bulicame* di «calce e sangue» (cfr. l'allusione nei vv. 13-15). Tuttavia, rispetto al testo che lo precede, questo è ben più mosso e variato nei suoi toni, che trascorrono dall'elegiaco al tragico all'allucinato. Visioni domestiche e frammenti di memorie infantili coabitano con una tensione metafisica sensibile nell'immagine mitologica del «vello d'oro» (rivisitata in maniera del tutto originale) e nel lessico aulico (cfr. *salce*, *anella*). L'anafora di «la tempesta» struttura il componimento senza irrigidirlo in un tono oratorio, ma anzi conferendogli un ritmo discorsivo, quasi affabile (accostabile forse allo «*stream*, con termine della contemporanea narrativa modernista»: Scaffai 2007, p. 183). Una studiata *variatio* sintattica produce effetti fluidi, come la struttura a chiasmo in apertura (cfr. «La tempesta [...] ha sconvolto»; «s'è impigliato [...] il vello d'oro») che pare fotografare con naturalezza un angolo di giardino nel quale compare, inaudito, un «vello d'oro».

L'evento iniziale, ossia «la tempesta di primavera», richiama *La bufera* e i suoi «tuoni / marzolini» (vv. 2-3), recuperan-

done l'atmosfera ambigua; in particolare, la primavera assume qui il valore eliotiano di stagione in cui ritorna ciò che è morto e interrato: così, come il vento ha «sconvolto / l'ombrello del salice» (cioè ne ha fatto ondeggiare la chioma), un «turbine d'aprile» impiglia e solleva la cortina (il «vello d'oro») che nasconde i *morti*, i «cani fidati», le «vecchie / serve». Il sipario lacerato riporta in scena i Lari familiari di un mondo infantile («quando il salce era biondo e io ne stroncavo / le anella con la fionda»): tutti «calati, / vivi, nel trabocchetto», ossia ancora vivi e soltanto nascosti alla vista dal *trabocchetto*, *reductio* «comica» della morte. La tempesta «li riunirà sotto quel tetto / di prima», ma dovrà essere un ricovero *lontano* dalla guerra: ecco allora la visione dei parenti e dei cani intorno al focolare domestico, simboleggiato dal *ramaiolo*. Idillio e tragedia sono tuttavia inestricabili, se proprio la superficie metallica della stoviglia riflette le tracce della morte, ossia i «volti ossuti, i musi aguzzi», mestamente allungati e deformati. A proteggerli vi è solo un altro albero: la *magnolia*, eventualmente sospinta dalla tempesta verso quel *fondo* dove loro hanno trovato riparo («se un soffio ve la getta»).

Suggella questa visione perturbante un'apostrofe ai *perduti*: la «tempesta / primaverile scuote d'un latrato / di fedeltà la mia arca, o perduti», ossia commuove il poeta e lo induce a una regressione, che lo porta istintivamente a confondersi con i suoi amati cani. Travolto dalla tempesta, egli finisce quindi per valorizzarne la funzione rivelatrice; dapprima assalito dalle memorie, se ne fa ora custode geloso, secondo la «dinamica morte / vita, distruzione / protezione che ha nella coppia oppositiva *tempesta/primavera* la sua prima manifestazione» (Scaffai 2007, p. 180). Il male ha portato così a una sorprendente reviviscenza del bene. E l'*arca* scossa dal vento – con il suo sacro fragile, sospeso metafisicamente tra la *cucina* e la *magnolia* – è un'«oggettivazion[e] della stessa memoria umana» (Blasucci 1978 [2002], p. 201).

Nelle spiegazioni a Guarnieri leggiamo: «L'arca. Il vello d'oro [v. 4] è il qualsiasi sudario che quando si alza scopre i ricordi. La magnolia [v. 18] è un semplice albero e il latrato di fedeltà [vv. 20-21] è del cane ma anche naturalmente del poeta. Calce e sangue [v. 14], immagini della guerra vista come fatto

permanente, quasi un'istituzione. Magnolia [v. 18], cane [v. 6], serve [v. 7] ecc. tutti ricordi reali» (OV, p. 944).

A margine, è degno di nota un passo di una lettera a Giacomo Debenedetti del 1926 in cui Montale confessa una sorta di affinità elettiva con la simbologia biblica dell'arca, intesa non solo come «fluttuante edificio» (così scrive a Contini nella lettera del 7 maggio del 1943: cfr. *Eusebio e Trabucco*, p. 90) ma forse anche come arca dell'Alleanza, cassa o scrigno che custodisce l'identità oltre il dolore e il lutto: «a Milano mi si crede ebreo, per via del "caso Svevo". Se fosse possibile essere ebrei senza saperlo, questo dovrebbe pur essere il mio "caso", tanta è la mia possibilità di sofferenza, e il mio senso dell'arca, più che dell'home, fatta di pochi affetti e ricordi che potrebbero seguirmi dovunque, inoffuscati» (Gurrieri 1994 [2007], p. 98).

**METRICA** Il testo è formato da un'unica strofa, composta prevalentemente di endecasillabi (tra i quali possiamo includere il primo verso, dodecasillabo ma di fatto endecasillabo ipermetro, e l'ultimo, che invece sarebbe ipometro); è variato solo da alcuni settenari (vv. 3, 5, 7) e da un senario sdrucchio (v. 2). Nel complesso i versi brevi (ciascuno dei quali – almeno i settenari – può essere inteso anche come emistichio di endecasillabo) danno un passo sincopato alla sequenza iniziale della tempesta nel giardino (e non è casuale la presenza, in questa zona, di parole sdrucchiole quali *salice* e *turbine*). «Il definitivo assestamento della misura canonica dell'endecasillabo corrisponde [...] all'inizio della sequenza più propriamente lirico-rievocativa (v. 8: "quando il salce era biondo e io ne stroncavo / le anella"), nella quale anche il registro lessicale conosce un innalzamento [...]. Per quanto si apprezzino su piani diversi, la ritrovata regolarità nel metro e l'azione compensativa della memoria sono, dunque, fenomeni quantomeno concomitanti» (Scaffai 2007, p. 179). Particolarmente degno di nota è, allora, l'ultimo verso, considerabile come un endecasillabo di settima con dialefe tra *mia* e *arca*.

Non molte le rime, tutte interne: *impigliato* : *latrato*, *fidati* : *calati*, *salce* : *calce*, *trabocchetto* : *tetto*, *lontano...* *lontano* : *umano*, *tondo* : *fondo*, *ossuti* : *perduti*; si avvertono maggiormente le rime imperfette, che sono sempre ravvicinate: *sconvolto* : *orto* e *orto* : *morti*,

*biondo* : *fionda*, *lontano* : *impronta*, *tondo* : *volti* (quelle più distanti sono comunque ben avvertibili, se non dall'orecchio almeno dall'occhio: *aprile* : *primaverile*, *oro* : *allora* e *vello* : *anella*). L'anafora di *tempesta*, infine, sembra rafforzata dalle vicine parole con *s*-implicata (come *sconvolto* e *scuote*), specie nelle occorrenze all'inizio e alla fine della poesia, che suggella con moto circolare.

La tempesta di primavera ha sconvolto

l'ombrello del salice,

al turbine d'aprile

s'è impigliato nell'orto il vello d'oro

che nasconde i miei morti,

5

i miei cani fidati, le mie vecchie

serve – quanti da allora

(quando il salce era biondo e io ne stroncavo

le anella con la fionda) son calati,

vivi, nel trabocchetto. La tempesta

10

certo li riunirà sotto quel tetto

di prima, ma lontano, più lontano

di questa terra folgorata dove

bollono calce e sangue nell'impronta

del piede umano. Fuma il ramaiolo

15

in cucina, un suo tondo di riflessi

accentra i volti ossuti, i musi aguzzi

e li protegge in fondo la magnolia

se un soffio ve la getta. La tempesta

primaverile scuote d'un latrato

20

di fedeltà la mia arca, o perduti.

1-7. La tempesta... *serve*: la «tempesta primaverile» rientra nell'isotopia della catastrofe meteorologica e in particolare riprende la «burafero che sgronda sulle foglie / dure della magnolia i lunghi tuoni / marzolini e la grandine» (*La bufera*, vv. 1-3). Qui è colta mentre urta e scuote la chioma di un salice piangente (o *Salix babylonica*, caratte-

rizzato dall'ombrello): la pianta, già presente nelle *Occasioni* (cfr. *Accelerato*, v. 9 e *Tempi di Bellosguardo I*, vv. 6-7), si lega qui allo scenario di Monterosso, e insieme alla memoria di Carducci, D'Annunzio e Verdi (Scaffai 2007, p. 188 e n. 1); sarà raffigurata nel disegno all'acquaforte dal titolo *Salice e vespa*, del 1976. La funzione funerea e rivelatrice della primavera, quella di scoprire i morti, rammenta *Bassa marea*, vv. 10-12: «Viene col soffio della primavera / un lugubre risucchio / d'assorbite esistenze»; e naturalmente l'incipit di *The Waste Land* di Eliot, vv. 1-4: «April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain» (Scaffai 2007, pp. 185-86). *al turbine d'aprile*: per le consonanze lessicali (*turbine* e anche *sconvolto* e *tempesta*), cfr. forse *Lucia di Lammermoor*, atto II: «Imperversate... turbini... sconvolto / sia l'ordin delle cose [...]. Chi mai della tempesta / fra le minacce e l'ire, / chi puote a me venire?» (Aversano 1984, p. 64). *s'è impigliato nell'orto*: l'orto è quello del giardino (della casa di Monterosso), ma assume qui anche il valore del reliquiario prospettato nell'antica poesia *In limine* (Giachery 1985, p. 36). Il verbo *impigliato* si lega non all'idea di un ostacolo ma a quella di un senso effimero che possa illuminare l'esistenza (cfr. *Su una lettera non scritta*, vv. 1-3: «per pochi / fil su cui s'impigli / il fiocco della vita»). *vello d'oro*: tratto dal mito degli Argonauti, è inteso come «il sudario che quando si alza scopre i ricordi» (OV, p. 944): una sorta di sipario (cfr. «che nasconde i miei morti...»), dal valore quasi schopenhaueriano. Sebbene Montale per primo abbia scoraggiato l'interpretazione mitologica, andrà notato che nell'*Argonautica* esso «era custodito sugli alti rami di un orno: dunque si trovava letteralmente "impigliato" a un albero» (Scaffai 2007, p. 190). Suggestiva poi l'ipotesi che l'immagine derivi dallo spunto reale del manto del salice strappato dal vento (cfr. Lonardi 1980, p. 143): l'oro del vello sarebbe quindi la rielaborazione preziosa del suo colore biondo (v. 8), anche se l'aggettivo si riferisce al passato e sembra valere piuttosto come "giovane", secondo un uso raro e letterario del termine (Scaffai 2007, p. 195). *i miei morti, / i miei cani fidati*: accanto ai parenti morti (cfr. «I miei morti» di *Proda di Versilia*, v. 1), sono rievocati i cani avuti durante l'infanzia, che spesso si materializzano come fantasmi nelle prose della *Farfalla di Dinard*: Galiffa, «festoso, arritto sulle zampe, trafelatissimo» in *Sul limite*, con «tutti gli animali della tua arca privata, Fufi e Gastoncino, Passpoil e Bubù, Buck e la Valentina... Non temere, potrai rivederli tutti»; Passpoil, «uno e la Valentina di purezza molto dubbia», il canelupo Buck e Pippo, *scottish terrier di razza*, ricordati in *L'angoscia* e in *Reliquie*; e cfr. qui «schnautzer di razza», ricordati in *L'angoscia* e in *Reliquie*; e cfr. qui nella *Buferà Da una torre*, vv. 5-6: «Ho visto il festoso e orecchiuto /

Piquillo scattar dalla tomba». *le mie vecchie / serve*: le anziane domestiche, che pure ricorrono fantasmaticamente nella *Farfalla*, come la Maria Bordigoni di *La donna barbata*: «Vecchia fin dalla nascita, analfabeta, curva e barbata da sempre», evocata già in *La casa delle due palme* (dove cfr. anche l'affermazione del protagonista: «Si disdue palme (dove cfr. anche il villeggiatura coi miei morti: passeranno in fretta); o la Palmina di *Le rose gialle*, o ancora le «due robuste servotte»); o la Palmina di *Ballerini al Diavolo rosso*, fino alla «serva / zop di Monghidoro» di *Botta e risposta I II*, vv. 26-27 e alla «vecchia pa di Monghidoro / e barbata» di *Quel che resta (se resta)*, vv. 6-7 (interessante poi che nel disegno *Salice e vespa* compaia vicino al salice una figura tozza, intenta a lavare le scale della casa). Proprio le ombre delle «vecchie / serve» hanno indotto a ipotizzare la suggestione di *La servante au grand coeur* di Baudelaire (Lonardi 1980, p. 143). 7-10. - *quanti... trabocchetto*: il trattino è seguito da *quanti*, riferito ai soggetti appena elencati (cfr. *Nel sonno*, v. 6: «[...] - tutto questo»). Dal tempo dell'infanzia, le cui memorie sono racchiuse nella parentesi e affidate a una lingua aulica (cfr. *salce* e *anella*) che le rende solenni, molti di loro sono caduti *vivi* nel *trabocchetto*: ossia la loro esistenza è stata interrotta quasi all'improvviso, tanto da essersene andati da «vivi» e da sembrare ancora in vita a chi li ricorda; perciò la morte è una sorta di evento irreali, quasi una ridicola trappola, come una «botola» teatrale (sull'immagine pienamente vitale che il poeta conserva dei suoi morti cfr. i racconti della *Farfalla di Dinard* che mettono in scena l'incontro con i *revenants*, tra cui in particolare *Sul limite* e *La donna barbata*: cfr. Scaffai 2007, p. 196). *salce*: cfr. «in decoro / di colonne e di salci ai lati» (*Tempi di Bellosguardo I*, vv. 6-7). *biondo*: cfr. già l'«eucalipto biondo» della poesia giovanile *Riviera*, v. 7 e quanto detto sopra nella nota ai vv. 1-7. *anella*: le foglie del salice, che sembrano inanellate in riccioli. 10-15. *La tempesta... umano*: nella versione su rivista si leggeva, al posto di *certo, ora*, probabilmente riferito alla recente morte della madre (come suppone già Isella 2003, p. 42). La madre e le sue premure sembrano del resto all'origine di questo allucinato ritrovarsi intorno a un desco, «sotto quel tetto / di prima» (dove il deittico non ha un antecedente cui legarsi nel testo, ma esprime la consuetudine affettuosa con una casa: cfr. Scaffai 2007, pp. 197-98). Lo spazio concepito per questo ritorno dei morti è «lontano, più lontano» dalla terra dilaniata dalla guerra (è forse lo stesso spazio della memoria: ivi, p. 198). *terra folgorata dove / bollono calce e sangue nell'impronta / del piede umano*: la *terra folgorata* è quella colpita dai fulmini della bufera; l'uomo al suo passaggio (*impronta* vale «orma del piede») l'ha resa un inferno, simile al Fleggetonte dantesco, il ri-

bollente fiume di sangue nel quale sono puniti i violenti e i tiranni (cfr. *Inf.* XII, vv. 46-48: «Ma ficca li occhi a valle, ché s'approccia / la riviera del sangue in la qual bolle / quel che per violenza in altrui nocchia»: Isella 2003, p. 42 e già Nosenzo 1995-1996, p. 216). Al sangue è mescolata la *calce*, usata per «le sepolture sommarie dei cadaveri» (Romolini 2012, p. 94 e già Nosenzo 1995-1996, p. 216). 15-19. *Fuma il ramaio... ve la getta*: il *ramaio* è un mestolo (o anche una «pentola di ferro o di rame»: *GDLI* XV, p. 389<sup>3</sup>) ed evoca il focolare domestico. La sua convessità accentua la deformità dei volti riflessi (*ossuti*) e dei musci canini affilati (*aguzzi*). Il metallo della sua superficie rivela così i volti dei morti (secondo un processo di disvelamento macabro, quasi allo “specchio”, che può ricordare il finale di *Gli orecchini*). Su un altro registro è la rievocazione di commensali morti in *La casa delle due palme* («era il sapore di famiglia che si tramanda di generazione in generazione e che nessuna cuoca potrà distruggere mai. Una continuità che distrutta altrove resiste negli unti dei soffritti, nel fortore degli agli, delle cipolle e del basilico, nei ripieni pestati nel mortaio di marmo. Per essa anche i suoi morti, condannati a un cibo più leggero, dovevano tornare talvolta in terra»: Romolini 2012, p. 94). *tondo*: cfr. *Il ventaglio*, v. 3. *accentra*: vale “concentra”, “fa convergere” in un punto. *e li protegge in fondo la magnolia*: «un semplice albero», da includere nei «ricordi reali» (*OV*, p. 944), ma insieme «simbolo larico» (Isella 2003, p. 42) e protettivo: una pianta le cui foglie *dure* e coriacee non si piegano alla tempesta (cfr. *La bufera*, vv. 1-3). Forse è immaginata come visibile da una finestra della cucina (cfr. Scaffai 2007, p. 203). Nel poemetto pascoliano *Il giorno dei morti*, vv. 19-24, si assiste a una simile riunione familiare all'ombra di una pianta, come un tempo intorno al focolare: «Non i miei morti. Stretti tutti insieme, / insieme tutta la famiglia morta, / sotto il cipresso fumido che geme, / stretti così come altre sere al foco / (urtava, come un povero, alla porta / il tramontano con brontolio roco)» (Scaffai 2007, p. 201). *se un soffio ve la getta*: “se un soffio di vento la porta là con loro”: la frase condizionale è posposta alla fine del periodo, con effetto di sospensione intonativa (cfr. Bozzola 2006, p. 95), e il *soffio* prepara l'evocazione finale della tempesta nell'ultimo periodo. 19-21. *La tempesta... perduti*: la «tempesta / primaverile» – ripresa puntuale dell'*incipit* – scuote l'arca suscitando un «latrato / di fedeltà» («del cane ma anche naturalmente del poeta»: *OV*, p. 944). È la reazione istintiva e affettuosa con cui il poeta, come i suoi amati cani, risponde al pericolo e difende intimamente le proprie memorie e i propri valori. Sullo sfondo cfr. l'altra “identificazione” canina di *Ballata scritta in una clinica*, vv. 44-45 («e poi l'ululo / del cane di legno è il mio, muto»: Isella 2003, p. 42).

V  
SILVAE

La quinta sezione di *La bufera e altro* si compone di undici testi scritti quasi tutti nella seconda metà degli anni Quaranta: «Le *Silvae* (esclusa *Iride* che è del '44) sono state scritte tra il '46 e il '50» (OV, p. 961). In parte anteriori e in parte coeve ai '*Flashes*' e dediche, le *Silvae* costituiscono il cuore del libro, e non solo sotto il rispetto cronologico.

Nell'indice della raccolta ancora *in fieri* e provvisoriamente intitolata *Romanzo* – inviato a Macchia nel 1949 – le *Silvae* non erano ancora previste ma al loro posto figurava il ciclo *L'angelo e la volpe*. In un secondo momento esso si diffrange in due sezioni, dedicate rispettivamente a Irma Brandeis e a Maria Luisa Spaziani, intitolate *Silvae* e *Madrigali privati*. Le *Silvae*, come vuole il genere latino richiamato nel titolo (praticato da Stazio e più avanti, tra gli altri, da Poliziano e dal poeta barocco John Dryden), hanno un carattere miscelaneo, policentrico, letteralmente selvoso. Non è un caso che alla fine non tutte siano dedicate all'*angelo*, anche se di certo – con *Iride* – si aprono sotto il suo segno.

È questo il testo più oscuro e difficile della *Bufera*. Irma è trasfigurata in *Iride*, titolare di una missione di salvezza: disincarnata, torna con un'apparizione onirica e visionaria. La fine della sua storia terrena è ancora rievocata e implicitamente rimpianta, ma proprio il sacrificio della sua umanità consente al poeta di riconoscerla come *Cristofora*: una figura venerata e insieme lontana, enigmatica nelle sue manifestazioni, quasi intimidente.

In alcuni componimenti successivi Montale rilegge la propria vicenda esistenziale in chiave allegorica: i motivi della

memoria, dell'infanzia e dell'adolescenza, della guerra e della funzione salvifica della donna sono intrecciati tra loro, come accade mirabilmente per esempio nell'*Orto* (dove il "tu" femminile è quanto mai complesso). Altri grandi testi aprono poi al tema escatologico, sempre considerato all'interno di una riflessione laica: sui vari tempi della propria vita (*Proda di Versilia*) o addirittura sul compimento di un'esistenza come dissolvimento, fisico e memoriale (*Voce giunta con le foglie*).

Un valore allegorico ed epocale ha certo *La primavera hitleriana*, dove la guerra torna ad accamparsi al centro della scena e dove Irma – qui chiamata per la prima volta Clizia, con un *senhal* ovidiano e dantesco – è contrapposta all'orrore storico e ontologico, e può indicare una prospettiva di resurrezione. La studiosa di Dante, della patristica e della mistica medievale (futura autrice del saggio *The Ladder of Vision*), è qui effettivamente elevata al rango della Beatrice della *Commedia*.

Il Dopoguerra è a suo modo un'altra catastrofe: segna la fine di una stagione luttuosa ma vitale, durante la quale il poeta si era affidato religiosamente a colei che avrebbe potuto riportare «un'alba di pace». Nelle ultime poesie della sezione questa fede, inevitabilmente, decade. *L'ombra della magnolia...* dichiara la nuova, gelida distanza che separa il poeta dalla dimensione metafisica della donna, fuggita in un *oltrecielo*.

Preannunciano una fuoriuscita da questo stato di *impasse* i due componimenti finali della sezione. *Il gallo cedrone* suggerisce una forma di vitalità sotterranea, imprevista, proveniente dal basso, la stessa che *L'anguilla*, tramite la parabola di un animale umile, celebra con un'allegoria. In questo testo, posto strategicamente in sede di *explicit*, l'amore è inteso come forza biologica, istinto che guida e affratella tutte le creature, e che può mutare la fine in un nuovo inizio (seguiranno, in effetti, i ben terrestri *Madrigali privati*).

Dal punto di vista metrico si può segnalare sin da qui che le grandi liriche metafisiche delle *Silvae* tendono a essere sobrie di rime, ad articolarsi in lunghe strofe e, per quanto riguarda le misure versali, a concentrare gli endecasillabi nei maestosi finali.

## La primavera hitleriana

La poesia fu pubblicata per la prima volta su «Inventario», a. I, n. 3-4, autunno-inverno 1946-1947, e fu poi riprodotta nell'*Antologia poetica della Resistenza italiana* nel 1955 (cfr. *OV*, p. 965), per confluire infine in *La bufera e altro*.

Il titolo allude alla visita di Hitler a Firenze, che avvenne il 9 maggio 1938; al cupo scorcio degli anni Trenta rinvia anche la singolare datazione «1939-1946», che accompagna la poesia alla sua prima uscita su rivista, e che figura già in calce al dattiloscritto inviato ad Alessandro Parronchi (*OV*, p. 965). La datazione "doppia" fa peraltro immaginare due distinti tempi di composizione, o quantomeno un compimento a distanza. Più in generale, essa risulta consona allo stile allegorico del testo, che riporta alla guerra ma insieme annuncia la Liberazione, nell'ultima strofa, con una sorta di profezia *post eventum*.

Sin dalla prima edizione della raccolta, si legge la nota: «*La primavera hitleriana*. Hitler e Mussolini a Firenze. Serata di gala al teatro Comunale. Sull'Arno, una nevicata di farfalle bianche» (*OV*, p. 966). La lirica si apre proprio con un'inquadratura naturalistica, che coglie l'anomala *nevicata* di bianche falene, riunite in una *nuvola* sinistra che aleggia per le vie di una Firenze notturna, e che si deposita a terra rendendo impossibile non calpestarne la mostruosa *coltre*. Con le farfalle un *gelo* – altrettanto anomalo considerando l'«estate imminente» – si propaga fin sulle sponde sabbiose dell'Arno (cfr. «questi renai»). Si tratta quindi di una strofa descrittiva, ma anche intensamente metaforica nel rappresentare, sotto forma di un'alterazione della natura e della stagione, qualcosa di più profondo: quasi un rigurgito del male in senso ontologico.

La seconda strofa procura a questo principio sinistro la necessaria dimensione storica. Hitler è il «messo infernale» che ha sfilato sul *corso* e ora assiste a un'opera (il *Simon Boccanegra* di Verdi) allestita in suo onore al Teatro Comunale, per l'occasione addobbato di svastiche («croci a uncino»). Come si intuisce, il tema politico del testo diviene qui esplicito, e Montale sottolinea il contrasto tra le attività inoffensive dei negozianti fiorentini e il propagarsi del male, giungendo a evocare l'acquiescenza dei «miti carnefici», ossia di coloro che senza accorgersene, chiudendo le *vetrine* in ossequio alla «festa», si resero colpevoli. Nella rievocazione, anche le loro merci acquistano un insospettabile valore profetico: le armi-giocattolo prefigurano la guerra, i «capretti uccisi» le vittime innocenti. La partecipazione di massa ai festeggiamenti è trasfigurata in uno spettacolo lugubre e grottesco: è il «sozzo trescone d'ali schiantate», ossia il ballo indecente delle falene dell'esordio, ed è anche il ballo delle «larve sulle golene» dell'Arno, con un'implicita denuncia della condizione larvale cui è ridotta l'umanità.

L'ultima strofa, la più lunga e complessa, segna uno scarto perché abbandona la cronaca storica e fa entrare in scena la speranza, impersonata dalla figura femminile salvifica cui è dato qui, per la prima volta, il nome poetico di «Clizia». Questo celebre *senhal* è mitico, perché è il nome della ninfa innamorata del Sole, crudelmente mutata in girasole ma sempre fedele al suo astro, di cui racconta Ovidio nelle *Metamorfosi*. Dietro Clizia riconosciamo, ancora una volta, Irma Brandeis, che già in *Nuove stanze*, del 1939, era contrapposta (in forma ancora allusiva) all'evento funesto della visita fiorentina di Hitler. Clizia tuttavia non è più solo – come la donna di *Nuove stanze* (poi rievocata nell'*Orto*) – simbolo di chiaroveggenza, di un privilegio conoscitivo e morale opposto all'accecamento prodotto dalla barbarie nazifascista. Qui agisce su una dimensione collettiva: ormai disincarnata, svolge un compito sacrificale, perché con il suo annullamento nel divino («l'Altro», *Lui*) può portare al riscatto dell'umanità intera, a un'epocale rinascita. Clizia è *Iride* (cfr. *Iride*), capace di passare al di là del tempo.

Tuttavia, come di consueto, Montale prende le mosse da una circostanza reale, ricordando alcuni istanti del congedo di Irma, che avrebbe lasciato una volta per tutte l'Italia (siamo sempre

nel 1938, non più nei giorni di maggio della visita di Hitler ma precisamente il 24 giugno, giorno del patrono di Firenze «San Giovanni»): evoca i «pagni e i lunghi addii», arricchiti di un terribile valore rituale nel clima prebellico (cfr. «nella lugubre attesa / dell'orda»). Di qui in poi il tono si innalza e si impreziosisce con vari riferimenti visionari: la sovranaturale stella cadente nei cieli freddi del Nordamerica (la *gemma* che «rigò l'aria», i «ghiacci e le riviere dei tuoi lidi»), i biblici «angeli di Tobia», «la semina / dell'avvenire», e infine «gli eliotropi nati / dalle tue mani». In questi versi – grazie all'uso di una lunga parentetica che produce un effetto di *mise en abyme* – Montale illustra una sorta di realtà sdoppiata: nella scena notturna a Firenze, dove si consuma l'addio terrestre, si inserisce quella del cielo americano attraversato dalla luce, promessa di un ritorno in chiave diversa, ultraterrena (cfr. «Ma se ritorni non sei tu» di *Iride*, v. 40). Viene delineata così la funzione agonistica della donna, che ora va ben oltre «gli occhi d'acciaio» con i quali, in *Nuove stanze*, resisteva al maligno «specchio ustorio» del nemico (vv. 32 e 30). È dantesco l'invito «Guarda ancora / in alto, Clizia, è la tua sorte, tu / che il non mutato amor mutata serbi»: qui Montale cita il verso «e 'l non mutato amor mutata serba» tratto dal sonetto *Nulla mi parve mai più crudel cosa...*, indirizzato a Giovanni Quirini e di dubbia attribuzione (secondo l'edizione delle *Rime* di Dante curata da Contini del 1939 e rivista nel 1946), da cui già deriva l'esergo («Né quella ch'a veder lo sol si gira...»).

Clizia diviene a tutti gli effetti una nuova Beatrice. È proprio questa la chiave del finale, perché la donna, guardando «in alto», distrugge nell'alterità religiosa (in *Lui*) il «cieco sole» che porta dentro di sé, e analogamente il poeta eleva il proprio amore al di sopra della sfera privata, sublimandolo in un sentimento universale, in una fede nella resurrezione dell'umanità. Giungerà una nuova «alba [...] domani per tutti». Ecco che il senso del sacrificio della donna si è dunque precisato storicamente: secondo quanto illustra *Iride* «nel sacrificio dell'individualità si può sperare che l'opera di Cristo continui», e qui nella *Primavera hitleriana*, «attraverso il sacrificio, si spera in un'alba di pace» (Croce 1977 [1997], pp. 71-72).



METRICA Tre strofe di lunghezza crescente, composte di sette, dodici e ventiquattro versi (quest'ultima strofa è bipartita al centro da un verso a scalino, che la suddivide in due tempi). I versi hanno una misura lunga, che nella prima parte della poesia varia dal doppio ottonario (alla Thovez), nei vv. 1, 2, 9, 17, 18, all'unione di ottonario e novenario, nei vv. 4, 7, 8, 10, 16 (naturalmente si contano dialefi in cesura nei vv. 9, 18 e sinalefe in «a uncino» nel v. 10). L'alternanza del modulo ottonario e novenario che caratterizza i versi lunghi di questa prima metà del testo crea un andamento di tipo esametrico. A riprova del ritmo affabulatorio, si nota che le prime due strofe coincidono con due soli periodi sintattici. Ai versi lunghi fanno da contrappunto gli endecasillabi, dapprima rari e poi sempre più fitti verso la fine della poesia, dove portano un ritmo più cadenzato e risolutivo, sino al distico finale: nella prima strofa sono endecasillabi solo i vv. 3 e 5; nella seconda i cinque versi centrali (vv. 11-15) e quello di chiusura (v. 19, con dialefe tra *nessuno* e *è*); nell'ultima i vv. 20, 22, 25-36, 38, 42-43. Nell'ultima strofa, gli endecasillabi sono poi intercalati ai martelliani perfetti, contribuendo alla catarsi conclusiva (vv. 21, 23, 24, 37, 39-41; un martelliano, isolato, era già al v. 6).

Le rime sono pressoché assenti (si avverte solo qualche tenue ripresa fonica interna, come *folta* : *coltre*, *morta* : *orti*, *uncino* : *vetrine*, *battesimo* : *attesa*, *nati* : *succhiato* : *piagata*); perciò è maggiore e anzi flagrante e decisivo l'effetto dell'unica rima sensibile, che si realizza nell'invocazione a Clizia dell'ultima strofa: l'interna *morte* : *sorte*, riecheggiata imperfettamente da *porti*. Intenso il consueto contrappunto degli sdrucchioli, soprattutto interni: *nuvola*, *turbina*, *zucchero*, *scavalcano*, *mistico*, *povere*, *giocattoli*, *carnefici*, *ignorano*, *séguita*, *rodere*, *incolpevole*, *battesimo*, *lugubre*, *angeli*, *semina*, *polline*, *abbàcini*, *salutano*, *confondono*.

Né quella ch'a veder lo sol si gira...  
DANTE (?) a Giovanni Quirini

Folta la nuvola bianca delle falene impazzite  
turbina intorno agli scialbi fanali e sulle spallette,  
stende a terra una coltre su cui scricchia

come su zucchero il piede; l'estate imminente sprigiona  
ora il gelo notturno che capiva  
nelle cave segrete della stagione morta,  
negli orti che da Maiano scavalcano a questi renai.

Da poco sul corso è passato a volo un messo infernale  
tra un alalà di scherani, un golfo mistico acceso  
e pavesato di croci a uncino l'ha preso e inghiottito,  
si sono chiuse le vetrine, povere  
e inoffensive benché armate anch'esse  
di cannoni e giocattoli di guerra,  
ha sprangato il beccaio che infiorava  
di bacche il muso dei capretti uccisi,  
la sagra dei miti carnefici che ancora ignorano il sangue  
s'è tramutata in un sozzo trescone d'ali schiantate,  
di larve sulle golene, e l'acqua séguita a rodere  
le sponde e più nessuno è incolpevole.

Tutto per nulla, dunque? – e le candele  
romane, a San Giovanni, che sbiancavano lente  
l'orizzonte, ed i pegni e i lunghi addii  
forti come un battesimo nella lugubre attesa  
dell'orda (ma una gemma rigò l'aria stillando  
sui ghiacci e le riviere dei tuoi lidi  
gli angeli di Tobia, i sette, la semina  
dell'avvenire) e gli eliotropi nati  
dalle tue mani – tutto arso e succhiato  
da un polline che stride come il fuoco  
e ha punte di sinibbio...

Oh la piagata  
primavera è pur festa se raggela  
in morte questa morte! Guarda ancora  
in alto, Clizia, è la tua sorte, tu  
che il non mutato amor mutata serbi,  
fino a che il cieco sole che in te porti  
si abbàcini nell'Altro e si distrugga



della città di Dite, serrata dai demoni (cfr. «ben m'accorsi ch'elli era da ciel messo»: *Inf.* IX, v. 85: Lonardi 2008, p. 29). *un alalà di scherani*: il saluto al Führer e al Duce fu un triplice *alalà*, grido di guerra usato come formula di ovazione nelle adunanze e nelle parate fasciste. Di derivazione greca (e mitologica), il termine *alalà* era stato impiegato in poesia da Pascoli («ti getto allora un alalà di guerra»: *L'amore*, v. 13) e nelle tragedie *La nave* e *La Fedra* da D'Annunzio, che per primo l'aveva proposto come motto bellico durante l'impresa di Fiume. Gli *scherani* sono gli «sgherri» (GDLI XVII, p. 959), i gerarchi fascisti. *un golfo mistico acceso / e pavesato di croci a uncino*: nei teatri (qui il Teatro Comunale, dove Hitler assiste all'opera prima di ripartire per Berlino), il «golfo mistico» è lo spazio sotto il palcoscenico riservato all'orchestra, non visibile dalla platea; deriva da un'idea architettonica di Richard Wagner e dall'espressione tedesca *mystisches Abgrund*, ossia «abisso mistico»; cfr. già «il mistero del Golfo Mistico» nel dannunziano *Trionfo della Morte* (Balduino 1976, p. 14). È illuminato (*acceso*) e imbandierato (*pavesato*: GDLI XII, p. 873) di stendardi con le svastiche («croci a uncino»). *l'ha preso e inghiottito*: il «messo infernale» sembra «risucchiato» nelle viscere del teatro, ove si deposita come il seme del male *si sono chiuse le vetrine*: era stato proclamato un giorno di festa. *cannoni e giocattoli di guerra*: anche le vetrine dei negozi di giocattoli sono *armate* (v. 12), perché le piccole armi-giocattolo sembrano evocare la guerra imminente, se non persino propiziarla senza accorgersene. *beccaio*: termine antico e dialettale per «macellaio» (GDLI II, p. 135), presente anche in Dante (*Purg.* XX, v. 52). *infiorava / di bacche il muso dei capretti uccisi*: «adornava» (*infiorava*) con bacche; i *capretti*, al pari dei giocattoli, sono una premonizione allegorica delle vittime innocenti delle stragi nazifasciste. *la sagra dei miti carnefici che ancora ignorano il sangue*: «la festa dei carnefici miti che non sospettano che sarà versato del sangue»; l'ossimoro «miti carnefici» si addice ai macellai, ma più in generale esprime la consapevolezza che la violenza è penetrata ovunque, anche in ciò che è apparentemente inoffensivo. Il termine *sagra* si lega a un dettaglio reale, ossia il carattere popolare delle celebrazioni in onore di Hitler, che nel pomeriggio poté assistere a una messinscena di giochi storici toscani (come il gioco del calcio, il palio, il cosiddetto «gioco del ponte» pisano e la giostra del saracino). *s'è tramutata... golene*: «la festa [...] si è tramutata in ballo indecente di ali schiantate [a terra, e forse anche sui fanali], un ballo di larve sulle golene [del fiume]». Il giudizio morale è emesso al culmine della trasfigurazione tragico-grottesca della giornata di festa: trasfigurazione che torna circolarmente sull'immagine iniziale delle falene, arricchendola con quella mostruosa e brulicante del-

le larve. Il *trescone* è un ballo contadino «tipico del folclore di alcune regioni centro-settentrionali, [...] caratterizzato da salti e piroette con cui i ballerini si scambiano la dama» (GDLI XXI, p. 318); le *golene* sono zone di terreno comprese tra il letto di magra di un corso d'acqua e i suoi argini, sommerse d'acqua nei periodi di piena (cfr. GDLI VI, pp. 962-63); nella prima pubblicazione su «Inventario» la lezione era *casate*. *e l'acqua séguita a rodere / le sponde e più nessuno è incolpevole*: «e l'acqua continua a corrodere le sponde e più nessuno è innocente». Per il moto dell'acqua come simbolo di eterna e imperturbabile consunzione cfr. «Il cammino finisce a queste prode / che rode la marea col moto alterno» (*Casa sul mare*, vv. 34-35) e «l'acqua morta / logora i sassi» (*Lindau*, vv. 3-4). Sulla risolutezza del giudizio morale qui espresso cfr. Romolini 2012 (p. 287), che ricorda il duro commento montaliano sull'epitaffio «Colpevoli dinanzi agli uomini – innocenti dinanzi a Dio» riferito da Montanelli a tre personaggi, di cui uno fascista, del suo romanzo *Qui non riposano*: «Innocenti forse, come tutti gli uomini, o meglio irresponsabili di fronte a se stessi e magari dinanzi a Dio: ma sempre figure farsecche che poco si comprende come oggi, dopo tanta bufera, il Montanelli abbia avuto l'anima di mettere al mondo» (*Una «Tragedia italiana»* [1945], poi confluito in *Auto da fé*: AMS, pp. 43-44).

20-24. *Tutto per nulla, dunque? – ... dell'orda*: la prima parte della lunga strofa finale si apre con un'interrogativa-emistichio, «Tutto per nulla, dunque?», che serve a introdurre la donna e il valore simbolico che le deriva dal suo sacrificio (cfr. quel *Tutto*), cominciato con la partenza dall'Italia. Da notare il trattino, a cui segue la rievocazione degli ultimi istanti trascorsi insieme, scanditi dalla sintassi paratattica («e le candele / [...] ed i pegni e i lunghi addii / [...] e gli eliotropi»), fermata al v. 28 da un secondo trattino. *e le candele / romane, a San Giovanni*: fuochi d'artificio di forma cilindrica e in grado di produrre esplosioni colorate (cfr. GDLI II, p. 622<sup>9</sup>), tradizionalmente sparati a Firenze il giorno del patrono («San Giovanni»), il 24 giugno. *che sbiancavano lente / l'orizzonte*: lo spettacolo pirotecnico è quasi rallentato nel ricordo (*lente*), come a conferire un valore solenne alla scena dell'addio (cfr. poi «i lunghi addii»). *i pegni... orda*: «le promesse e gli addii lenti e reiterati (*lunghi*), dal valore rituale pari a quello di un battesimo nell'attesa luttuosa delle torme»; per *orda* come «massa di barbari» se non «turba bellica», cfr. già *Il ventaglio*, v. 14.

24-27. *Una gemma... avvenire*: «ma una stella attraversò il cielo, facendo piovere sui ghiacci e sui laghi e i fiumi delle tue terre i sette angeli di Tobia, la semina del futuro». La parentetica è incastonata nella scena del congedo ed è aperta da congiunzione avversa-

tiva: con i suoi riferimenti biblico-visionari, essa preannuncia l'alto compito di Clizia, che si situa su una dimensione diversa rispetto a quella terrena del saluto tra gli amanti. *una gemma rigò l'aria stillando / sui ghiacci*: la *gemma* è una sorta di stella cadente o forse una cometa (cfr. «un foco vano rigò l'aria» in *Laus vitae* III, v. 138: cfr. Carpi 1977, p. 164); «è una personale proiezione della stella che segnò il cammino di Betlemme ai re magi» (Bonora 1983, p. 103). *e le riviere dei tuoi lidi*: per *lidi* come, genericamente, «terre» cfr. *GDLI IX*, p. 65<sup>5</sup>; per *riviere* come corsi d'acqua, fiumi o laghi cfr. *GDLI XVI*, p. 1063<sup>1</sup>; le «riviere dei tuoi lidi» riprendono l'immagine lacustre del «fornello dell'Ontario» in *Iride*, v. 3 (dove pure avveniva un'improvvisa accensione luminosa, e in corrispondenza con il buio sul nostro continente). *gli angeli di Tobia, i sette, la semina / dell'avvenire*: gli «angeli di Tobia» sono i sette arcangeli sempre pronti a entrare alla presenza della maestà di Dio (cfr. «Io sono Rafael, uno dei sette angeli che stanno davanti alla gloria del Signore e vanno e vengono dinanzi a lui»: *Tob* 12, 15); qui sono precipitati dalla stella e cadono sul terreno come semi che permetteranno alla vita di rinascere (l'immagine del seme è anch'essa biblica). Carpi 1977 (p. 163) suggerisce l'influsso delle *Elegie duinesi* tradotte da Leone Traverso nel 1937: specie della seconda, «con le sue parentorie presenze angeliche [...] e [...] con citazione privilegiata [...] [di] Tobia», e della decima, «con la finale e bene auspicante pioggia fecondatrice di primavera». Casadei 2011 (p. 35) vede nel riferimento a Tobia un'allusione alla sua «ricerca di una sposa, andata a buon fine con l'aiuto dell'angelo Raffaele» e quindi, in chiave allegorica, un cenno autobiografico all'«unione fra i due amanti separati», vagheggiata come se «ancora potesse compiersi». Più in generale, nel libro di Tobia la figura angelica si caratterizza per il suo ruolo di guida scesa tra gli uomini e a loro vicina.

27-30. *e gli eliotropi nati / dalle tue mani*: i girasoli che fioriscono dalle mani della donna culminano l'elenco dei gesti «sacri» compiuti al momento del congedo: rappresentano il suo potere rigenerante (con un'interpretazione originale, in chiave salvifica, del motivo metamorfico ovidiano: lì la ninfa sopravvive nella forma mutata; qui Clizia genera simboli di rinascita). La parola *eliotropi* ricalca «eliotropio», usato da Contini nel commento al sonetto pseudodantesco (cfr. *supra*). – *tutto arso... sinibbio*: al trattino segue la risposta alla domanda posta in apertura di strofa: «tutto questo pare perduto». Ogni speranza sembra bruciata e risucchiata da un *polinibbio* che come il fuoco *stride* («fischia» al vento) e ha «punte di *sinibbio*»: ossia è gelido come il *sinibbio*, per il quale cfr. *Il vocabolario lucchese* di Nieri 1901, p. 209: «Rovaio; Sizza, vento freddissimo,

non tanto veemente, che gela la punta del naso»; cfr. la lezione di *Nuove stanze*, vv. 27-28 «una fine / sferzata dal rovaio», che compare in una redazione dattiloscritta inviata a Contini (cfr. *OV*, p. 933). Questo *polline*, non fecondatore ma infernale, è un emblema della perversa primavera hitleriana; persuasiva l'ipotesi di identificarlo con la *coltre* delle falene (Gioanola 1986, p. 437). In «*stride come il fuoco*» si avverte qualche consonanza lessicale con le parole di Azucena «*Stride la vampa!* – la folla indomita / Corre a quel fuoco – lieta in sembianza» (*Trovatore*, atto II), di cui Montale si ricorderà anche in *Anniversario*, v. 5 («*Arse a lungo una vampa*») e poi esplicitamente in *Satura, Xenia* I 7, v. 5 («*Strana pietà!*». Azucena, atto secondo»).

30-32. *Oh la piagata... questa morte!*: il verso a scalino segna una svolta drammatica, e infatti il poeta formula un auspicio di annichilimento dell'orrenda primavera: «Oh la primavera ferita è comunque [pur] festa se raggela in morte questa morte», ossia se con il letale *sinibbio* raggela «questa morte» (la quale corrisponde, in astratto, allo stato funesto descritto sopra; e in concreto probabilmente alla moria delle falene, che del resto è un correlativo del passaggio dei dittatori). L'idea paradossale di poter far morire la morte è biblica (cfr. san Paolo, *1Cor* 15, 26: «Novissima autem inimica destruetur mors»), ed è stata usata in poesia da Shakespeare (nel sonetto *Poor soul...*), Donne (sonetto sacro *Death, be no proud...*) e Michelangelo (*Ancor che 'l cor già molte volte sia*); cfr. inoltre Petrarca (*Rof* 327, v. 7: «i' chieggo a Morte in contra Morte aita», e 332, v. 42: «né contra Morte spero altro che Morte»). In ogni caso, l'evocazione di una catarsi, di un intervento insieme vitale e distruttivo, prelude all'apparizione di Clizia.

32-37. *Guarda ancora / in alto, Clizia, è la tua sorte*: per la derivazione ovidiana del nome *Clizia* cfr. il cappello introduttivo. Lo sguardo che mira «in alto» ricorda quello di Beatrice in *Par.* I, vv. 46-48: «quando Beatrice in sul sinistro fianco / vidi rivolta e riguardar nel sole: / aguglia sì non li s'affisse unquanco». Molto suggestiva l'ipotesi che Montale ricordi l'invito «Guarda in alto, Hannah» di Charlie Chaplin, nel finale di *Il grande dittatore*, uscito nelle sale cinematografiche italiane nel 1946 (Blasucci, comunicazione orale); come nella memorabile scena conclusiva del film, anche in questi versi si realizza una comunicazione psichica a distanza tra l'uomo e la donna amata. *tu / che il non mutato amor mutata serbi*: palmare la citazione pseudodantesca di «*l non mutato amor mutata serba*» (*Nulla mi parve mai più crudel cosa...*, v. 10), già traduzione di Ovidio, *Met.* IV, v. 270: «*vertitur ad Solem, mutataque servat amorem*» (cfr. *supra*). *fino a che il cieco sole che in te porti / si*

abbàcini nell'Altro e si distrugga / in Lui, per tutti: il «cieco sole», ossia il "sole nascosto" che Clizia porta dentro di sé: è l'amore racchiuso in lei (quasi sprigionato da un girasole interiore) che deve confondersi in Dio («nell'Altro») e distruggersi in lui, per il bene di tutti. Anche per questo ruolo medianico di Clizia cfr. *Par. I*, vv. 64-69, dove Dante guardando Beatrice partecipa della sua natura divina: «Beatrice tutta ne l'eterno rote / fissa con li occhi stava; e io in lei / le luci fissi, di là su rimote. / Nel suo aspetto tal dentro mi fei, / qual si fé Glauco nel gustar de l'erba / che 'l fé consorto in mar de li altri dèi».

37-40. *Forse le sirene... vince* -: "Forse le sirene, i rintocchi [delle campane] che salutano i mostri nella sera della loro tregenda, si confondono già con il suono che, staccatosi [slegato] dal cielo, scende e vince". In questi ultimi versi è profetizzata la vittoria del bene. i mostri: Hitler e Mussolini. *tregenda*: il raduno diabolico (cfr. *GDI XXI*, pp. 297-98); e cfr. già la «tregenda / d'uomini» di *Nuove stanze*, vv. 13-14 (a questa poesia rimandano anche i *rintocchi*, che sono quelli della campana di Palazzo Vecchio: cfr. infatti «batte il suo fioco / tocco la Martinella» e la nota di de Rogatis 2011, p. 251).

41-43. *col respiro di un'alba... del sud...*: al trattino finale segue questa postilla con l'immagine rasserenante della nuova alba di pace, che sarà bianca ma senza le «ali / di raccapriccio», ossia le «ali schiantate» delle falene che formavano la raccapricciante «nuvola bianca» dell'*incipit*. Tornerà affacciandosi ai «greti arsi del sud», luoghi geograficamente opposti al Nord da cui proviene Clizia e probabilmente da identificare nel Sud d'Italia e in particolare nella Sicilia, da dove gli Alleati iniziarono a liberare il paese (cfr. Lonardi 1996 [2011], p. 175); questo finale va quindi messo in rapporto con la doppia datazione del testo «1939-1946». Da notare la diresi in *riaffacci* (v. 42).

La lirica fu pubblicata con il titolo *Una voce è giunta con le folaghe* su «L'immagine», a. I, n. 2, giugno 1947; insieme a essa figuravano una *Nota* di Giovanni Macchia, il facsimile dell'autografo di *Il sole d'agosto trapela appena* (poesia composta nel 1926) e le traduzioni di due sonetti shakespeariani (*Allo specchio, ancor giovane mi credo... e Con che animo, partendo, li ho rinchiusi*). Nel luglio del 1953 fu ristampata, con il titolo *Una voce ci è giunta con le folaghe*, su «La Fiera letteraria», a. VIII, n. 28, insieme fra l'altro a *Congedo provvisorio* (la futura *Piccolo testamento*).

Il testo confluito nel libro è sostanzialmente identico a quello pubblicato su rivista (per le poche varianti cfr. *OV*, p. 966) mentre il titolo è reso più incisivo, perché con l'eliminazione dell'articolo e del pronome *la voce* si accampa metafisicamente nel vuoto. L'accompagna solo uno stormo di uccelli: la folaga (*Fulica atra*) è un volatile dal piumaggio scuro che all'arrivo del freddo si sposta verso sud alla ricerca di laghi o paludi in cui stanziarsi. Migra volando di notte, ed è al limite tra notte e giorno che la lirica pare ambientata.

Come già in *A mia madre*, gli uccelli si legano alla fenomenologia autunnale della memoria: se là le coturnici rompevano gli stormi sopra i «clivi / vendemmiati del Mesco», presso il cimitero di Monterosso dove era stata da poco seppellita la madre del poeta, qui l'arrivo stagionale delle folaghe fa da sfondo al suo cammino verso la tomba del padre (anch'egli nel cimitero monterossino), fino al momento in cui l'ombra di questi compare improvvisamente, balzando fuori dal buio della notte e della morte («eccoti fuor dal buio»). L'apparizione non è che un ricordo, e infatti il padre è colto nel mondo che era suo,

nell'atto di scrutare il mare, alle prime luci dell'alba, per vedere l'arrivo delle chiatte dei minatori.

*Voce giunta con le folaghe* viene quindi a creare un dittico per i genitori defunti, e di *A mia madre* ripropone i toni composti e riflessivi. Domenico Montale, d'altronde, era morto nel 1931 (è «colui che lunghi anni d'oltretempo / [...] disincarnano»); per questo motivo la poesia non è toccata dal senso del lutto (come invece, almeno in parte, *A mia madre*), ed è dedicata, sin dal principio, al tema della memoria. Il registro sapienziale, a tratti filosofico-eliotiano, si mantiene posato anche di fronte alle impennate visionarie: non solo quella corrispondente all'apparizione dell'ombra paterna, ma pure quella, più sconcertante, che fa entrare in scena Clizia, nella seconda strofa.

Colpisce che il personaggio salvifico della *Primavera hitleriana* ritorni qui, in un contesto privo di legami con la storia, sotto forma di ombra. Della sua figura terrena Clizia conserva l'aspetto altero e in qualche modo statuario («posa sopra un'erma ed ha uno scarto / altero della fronte che le schiara / gli occhi ardenti ed i duri sopraccigli / da un suo biocco infantile»), ma ha perso ogni consistenza fisica («i primi raggi / del giorno la trafiggono, farfalle / vivaci l'attraversano»). A lei, divenuta dantesca, una guida tra le ombre, spetta il compito di pronunciare un monito potente, che riguarda proprio il rapporto tra vivi e morti.

Dapprima il poeta assiste, escluso, a un dialogo misterioso tra le due ombre, e intuisce il timore del padre di essere dimenticato dai suoi figli; poi ode la voce di Clizia, che parla come una sorta di coscienza collettiva («— Ho pensato per te, ho ricordato / per tutti») e richiama il suo interlocutore al presente («Ora ritorni al cielo libero / che ti tramuta. Ancora questa («Me-rupe / ti tenta?»)), intimandogli di non eccedere nel ricordo: «Memoria / non è peccato fin che giova. Dopo / è letargo di talpe, abiezione // che funghisce su sé... —». La memoria intesa come proliferazione indebita, ritorno su un passato che ammuffisce — avverte Clizia — crea una condizione di paralisi e prigionia.

Questa sentenza vale in primo luogo per il morto, con cui la donna sta dialogando. Per Montale, infatti, i morti devono completare quel processo graduale di svanimento di cui riferisce già la prosa *Sul limite* (apparsa sul «Corriere della Sera» nel 1946); qui è illustrato proprio il percorso oltremondano che,

di soglia in soglia, conduce il defunto a perdere ogni memoria della vita terrena e acquietarsi nel nulla: «“Lo so, la prima volta si è ancora attaccati alle storie di prima. È come accadeva a me quand'ero tra i vivi, che dico?, tra i morti dell'Antelimita da cui tu giungi ora; sognavo e al risveglio ricordavo ancora il sogno, poi anche quella memoria si perdeva. Lo stesso ora succede a te; c'è ancora una frangia terrestre da addormentare nella tua mente, ma è questione di poco [...]”».

D'altro canto, è chiaro che l'«ombra viva» ammonisce anche il figlio, interponendosi tra lui e il genitore, ed emettendo una sentenza opposta all'umana tensione al mantenimento dei ricordi dei cari perduti. Nei versi finali dell'ultima strofa il processo mnestico è effettivamente interrotto, nel senso che la visione si dissolve e il poeta può, per un istante, percepire il «vuoto inabitato / che occupammo e che attende fin ch'è tempo / di colmarsì di noi, di ritrovarci».

Se la voce di Clizia era giunta con le folaghe a liberare padre e figlio dalle sponde (cfr. le *prode*) della memoria, ora il mattino (il «vento del giorno») svela ciò che è persino anteriore «a immagini, a parole». È un'altra faccia della memoria, che non ci appartiene: l'«oscuro senso / reminiscente» che coincide con il vuoto, con ciò che è stato prima e che sarà dopo le nostre coscienze.

Montale riprende così il motivo escatologico che attraversa la *Bufera*, e sviluppa non tanto la questione della sopravvivenza nel ricordo o in un eventuale aldilà, centrale in *A mia madre*, quanto l'idea dell'oscuro compimento esistenziale presente già in *Proda di Versilia*, dove per i morti era auspicato «il compiersi di quella vita ch'ebbero / inesplicita e inesplicitabile» (vv. 4-5). Qui — si può aggiungere — è anche per il vivo che, dispensato dal peso del ricordo, viene auspicata la stessa misteriosa continuazione. L'invito a non vivere di memoria, a non perlustrare i luoghi del passato e a non pretendere di essere ricordati, allontana dal padre defunto come forse dalla stessa Irma. E la percezione metafisica del vuoto, insieme liberatoria e inquietante, suggerisce di rassegnarsi al nulla quale inizio e fine del tragitto umano.

METRICA Cinque strofe di undici versi ciascuna, in prevalenza endecasillabi. Nelle prime due agli endecasillabi si alternano altre misure: cinque settenari (vv. 6, 9, 12, 13, 17), due

composte solo di endecasillabi, è trovata una perfetta regolarità e il ritmo diviene più cadenzato e solenne.

Unica infrazione della coincidenza tra unità metrica e sintattica è la continuità tra quarta e quinta strofa, sottolineata dal verso spezzato a scalino, dove nel primo emistichio esorbita la quarta strofa (e, con un *enjambement* sintattico, si esaurisce il discorso diretto di Clizia), e nel secondo comincia la quinta.

In linea con il tenore drammatico del testo (insieme narrativo, dialogico e ragionativo) e con l'ampia orchestrazione sintattica dei periodi, non vi sono rime sensibili.

Poiché la via percorsa, se mi volgo, è più lunga  
del sentiero da capre che mi porta  
dove ci scioglieremo come cera,  
ed i giunchi fioriti non leniscono il cuore  
ma le vermene, il sangue dei cimiteri,  
eccoti fuor dal buio  
che ti teneva, padre, erto ai barbagli,  
senza scialle e berretto, al sordo fremito  
che annunciava nell'alba  
chiatte di minatori dal gran carico  
semisommerse, nere sull'onde alte.

L'ombra che mi accompagna  
alla tua tomba, vigile,  
e posa sopra un'erma ed ha uno scarto  
altero della fronte che le schiara  
gli occhi ardenti ed i duri sopraccigli  
da un suo biocco infantile,  
l'ombra non ha più peso della tua  
da tanto seppellita, i primi raggi  
del giorno la trafiggono, farfalle  
vivaci l'attraversano, la sfiora  
la sensitiva e non si rattrappisce.

L'ombra fidata e il muto che risorge,  
quella che scorporò l'interno fuoco  
e colui che lunghi anni d'oltretempo  
(anni per me pesante) disincarnano,  
si scambiano parole che interito  
sul margine io non odo; l'una forse  
ritroverà la forma in cui bruciava  
amor di Chi la mosse e non di sé,  
ma l'altro sbigottisce e teme che  
la larva di memoria in cui si scalda  
ai suoi figli si spenga al nuovo balzo.

– Ho pensato per te, ho ricordato  
per tutti. Ora ritorni al cielo libero  
che ti tramuta. Ancora questa rupe  
ti tenta? Sì, la battima è la stessa  
di sempre, il mare che ti univa ai miei  
lidi da prima che io avessi l'ali,  
non si dissolve. Io le rammento quelle  
mie prode e pur son giunta con le folaghe  
a distaccarti dalle tue. Memoria  
non è peccato fin che giova. Dopo  
è letargo di talpe, abiezione

che funghisce su sé... –

Il vento del giorno  
confonde l'ombra viva e l'altra ancora  
riluttante in un mezzo che respinge  
le mie mani, e il respiro mi si rompe  
nel punto dilatato, nella fossa  
che circonda lo scatto del ricordo.  
Così si svela prima di legarsi  
a immagini, a parole, oscuro senso  
reminiscente, il vuoto inabitato  
che occupammo e che attende fin ch'è tempo  
di colmarsi di noi, di ritrovarci...

1-11. *Poiché la via percorsa... sull'onde alte*: "Poiché, se mi volgo indietro, la via percorsa è più lunga del sentiero impervio ["da capre"] che mi condurrà dove ci scioglieremo come cera, e i giunchi fioriti non consolano il cuore ma le vermene, il sangue dei cimiteri, eccoti fuori dal buio che ti teneva, padre, senza scialle né berretto, attento ai barbagli, al fremito sordo che nell'alba annunciava chiatte di minatori semisommerse dal grande carico, nere sulle onde grosse". *Incipit* dantesco, sia per il cammino come metafora della vita (cfr. *Inf.* I, v. 1), sia per l'immagine della morte come scioglimento della cera, che riprende la «cera mortal» di *Par.* VIII, v. 128 (Macrì 1968 [1996], p. 181, n. 72) e anche la «mondana cera» di *Par.* I, v. 41. *sentiero da capre*: cfr. «il sentiero delle capre» di Eliot, *A song for Simeon*, tradotta da Montale nel 1929 (*OV*, p. 740), immagine sulla quale agiva sempre l'ipotesto dantesco («lo scoglio sconcio ed erto / che sarebbe a le capre duro varco»: *Inf.* XIX, vv. 131-32). Nella prosa *Le Cinque Terre* (apparsa sul «Corriere della Sera» nell'ottobre del 1946) la salita verso il cimitero di Monterosso è descritta come uno «spazio che non permette passeggiate se non a coloro che vogliono inerpicarsi come capre» (Vacante 2005 [2006], p. 64, n. 37). *ma le vermene, il sangue dei cimiteri*: nel cammino verso la tomba non i «giunchi fioriti» consolano l'animo ma le vermene, ossia i ramoscelli nati dagli arbusti legnosi (*GDLI XXI*, p. 783<sup>1</sup>) o anche *verbene*, piante dai fiori vivaci, talvolta di colore rosso (cfr. sempre s.v. *vermena GDLI XXI*, p. 783<sup>3</sup>); cfr. ancora Dante, «Surge in vermena e in pianta silvestra» (*Inf.* XIII, v. 100). Per l'apposizione «sangue dei cimiteri» cfr. il sintagma «vermene sanguigne» (Govoni, *Salici rossi*, v. 11; Zollino 2008, p. 160); forse Montale ricorda anche la struttura sintattica lungamente sospesa dell'*incipit* govoniano (vv. 1-11: «Quando d'inverno al mio paese [...] ecco un giorno tu vedi fiammeggiare / le vermene sanguigne», come qui i vv. 1-6: «Poiché la via percorsa [...] eccoti fuor dal buio»). *senza scialle e berretto*: per lo scialle come attributo paterno cfr. l'immagine finale di *Dov'era il tennis*: «mio padre che anche nel più caldo giorno d'agosto, finita la cena all'aperto, piena di falene e d'altri insetti, dopo essersi buttato sulle spalle uno scialle di lana, ripetendo sempre in francese, chissà perché, «il fait bien froid, bien froid», si ritirava subito in camera». *al sordo fremito*: il cupo mormorio (*GDLI VI*, p. 337<sup>1</sup>), il rombo della chiatta in arrivo sul mare; cfr. il «muggio del barcone» in *Argyll Tour*, v. 8. *nell'alba / chiatte di minatori dal gran carico / semisommerse*: cfr., nella prosa *Le Cinque Terre*, l'immagine affine dei pescherecci: «E chi non ha visto tornare all'alba, semisommerse da cento rubbi (ottocento chili) di acciughe una di queste barche» (Savoca 1983 [1985], pp. 147-48, n. 22).

12-22. *L'ombra... si rattrappisce*: "L'ombra che, vigile, mi accompagna alla tua tomba, appoggiata su un'erma, compie un rapido e altero movimento della fronte, con cui apre alla vista (*schiarata*) gli occhi ardenti e i sopraccigli severi (*duri*) scostando la frangia; [...]". Si legge nella *Nota* di Macchia: «L'ombra» che accompagna il poeta ogni attento lettore di Montale non stenterà a riconoscerla: [...] la Clizia della *Primavera hitleriana*, Iride». L'anafora di *ombra* (vv. 12 e 18) regge l'ampia campata sintattica della strofa. *erma*: pilastro sormontato da una scultura di una testa o di un mezzo busto (cfr. *GDLI V*, p. 249); cfr. già l'apparizione della donna «sul vertice» in *Sulla colonna più alta*, v. 7. *scarto*: moto rapido e improvviso (cfr. *GDLI XVII*, p. 881<sup>3</sup>). *duri sopraccigli*: cfr. il dannunziano «duro sopracciglio», per di più riferito a una statua (del condottiero Bartolomeo Colleoni), in *Bergamo*, III, v. 12 (Zollino 2008, p. 160). *biocco infantile*: la frangia («la frangia dei capelli che ti vela / la fronte puerile» di *La frangia dei capelli...*, vv. 1-2 e la «nube dei capelli» di *La bufera*, v. 21); *biocco* vale «ciocca» (*GDLI II*, p. 239<sup>2</sup>). *da tanto seppellita*: Domenico Montale era morto nel 1931. *i primi raggi / del giorno la trafiggono*: l'ombra è attraversata dalla prima luce del giorno (dunque sta arrivando l'alba). *la sfiora / la sensitiva e non si rattrappisce*: la *Mimosa pudica*, che se sfiorata contrae le foglie: non percependo il passaggio di Clizia, la pianta «non si rattrappisce». L'ombra priva di consistenza corporea rimanda a Omero, Virgilio e Dante (per esempio «Ohi ombre vane, fuor che ne l'aspetto! / Tre volte dietro a lei le mani avvinsi, / e tante mi tornai con esse al petto»: *Purg.* II, vv. 79-81).  
 23-28. *L'ombra fidata... non odo*: "L'ombra fidata e il muto che risorge, quella che il fuoco interiore ha scorporato e colui che è disincarnato da lunghi anni (anni secondo la mia percezione di uomo corporeo [*presente*]) dopo il tempo terreno [«d'oltretempo»], si scambiano parole che io, irrigidito sul margine, non odo". *L'ombra fidata*: emerge il ruolo «virgiliano» di guida assunto da Clizia; cfr. «le fidate spalle» (*Purg.* VIII, v. 42; Savoca 1983 [1985], p. 149). *il muto che risorge*: l'ombra silente del padre che appare per la prima volta, perciò quasi risorgendo. *quella che scorporò l'interno fuoco*: apposizione di «ombra fidata»; l'«interno fuoco» è l'ardore divino dentro di lei (cfr. «il cieco sole che in te porti» di *La primavera hitleriana*, v. 35); scorporò, parallelo al *disincarnano* riferito al padre, vale «smaterializzò», rese ombra (non per la morte, naturalmente, ma per il suo valore e il suo compito sacrificale, che ne ha fatto un angelo: cfr. «da prima che io avessi l'ali» al v. 39). *oltretempo*: il tempo oltre il tempo, nell'aldilà. *interite*: toscanesimo per «irrigidito», stupefatto (cfr. *GDLI VIII*, p. 237). *sul margine*: la soglia che lo separa dalla dimensione in cui si trovano le due ombre.  
 28-33. *l'una forse... al nuovo balzo*: "l'una [ossia l'ombra di Clizia] forse



troverà la forma in cui ferveva [*bruciava*] l'amore di Dio e non di sé stessa, ma l'altro è smarrito e attonito e teme che il fuoco della fioca memoria [«la larva di memoria»] che lo conforta [«in cui si scalda»] per i suoi figli [«ai suoi figli»] si spenga al nuovo salto del tempo [*balzo*]. Ma è possibile leggere insieme «si scalda / ai suoi figli», ossia come «al braciere dei suoi figli». *la forma*: il corpo, che Clizia potrà riacquistare, essendo viva (*forse*, al v. 28, esprime la cautela del poeta di fronte all'oscuro futuro della donna); *forma* vale «corpo» nella tradizione neoplatonica, dov'è contrapposta all'anima. *amor di Chi la mosse e non di sé*: l'amore di Dio (per *Chi*, con l'iniziale maiuscola, cfr. *l'Altro* in *La primavera hitleriana*, v. 36); cfr. «amor mi mosse, che mi fa parlare» di *Inf.* II, v. 72 (Savoca 1983 [1985], p. 152, n. 36). La specifica «e non di sé» conferma che si tratta dell'amore di un ente superiore, non di una volontà egoistica circoscrivibile alla persona di lei. La rima (con il verso successivo) *sé*: *che* rende cadenzata la chiusa del lungo periodo. *la larva di memoria*: ciò che resta nel ricordo, il fantasma (*larva*). *nuovo balzo*: il nuovo trapasso, il salto del tempo «cancellatore di ricordi» (Blasucci 1978 [2002], p. 191); cfr., per il dinamismo che dissolve, «cala un'ora, i suoi volti riconfonde» (*Flussi*, v. 46). Per Croce 1991 (p. 59) è, più precisamente, la «scomparsa di un'altra generazione».

34-45. – *Ho pensato per te... che funghisce su sé...* –: si leva qui la voce del titolo, che appartiene a Clizia. Il periodo è spezzato in sette frasi brevi, caratterizzate da un ritmo lapidario e maestoso. L'esordio «Ho pensato per te» vale «Ho pensato al posto tuo, in tuo favore». Tatasciore 2015 (p. 192) indica la possibile vicinanza a Beatrice «che nel *Purgatorio* confessa Dante liberandolo dal peccato dell'attaccamento a immagini di bellezza terrestre, prima di farlo purificare della stessa memoria del peccato nel Letè». *Ora ritorni al cielo libero / che ti tramuta*: Clizia spiega al morto che deve abbandonare il passato e tornare nel tempo dell'aldilà in cui si raggiunge il compimento dell'esistenza terrena e si procede verso la piena smaterializzazione. Il cielo è *libero* in contrapposizione all'immobilità e alla prigionia della memoria, di cui Clizia si è assunta l'onere a beneficio di tutta l'umanità (cfr. «ho ricordato / per tutti»). *Ancora questa rupe / ti tenta?*: è il promontorio del Mesco, accanto al cimitero di Monterosso, ma è anche il simbolo dell'attaccamento al passato, e al suo territorio scosceso. *Sì, la battima è la stessa... non si dissolve*: «Sì, la battaglia, il mare che ti univa ai miei lidi da prima che io divenissi un angelo («prima che io avessi l'ali»), è sempre la stessa e non viene meno». Clizia rassicura il defunto, ancora attaccato alla sua vita storica, sul fatto che il mondo terreno si conserva identico. *battima*: forma toscana per «battigia», ossia la striscia

della spiaggia su cui si infrangono le onde del mare (cfr. *GDLI* II, p. 120); Luperini 1984 (p. 185) ne rimarca la presenza in «Pea, Viani, Cassola, tutti scrittori della costa». *il mare che ti univa ai miei / lidi*: frase incidentale brachilogica: il *mare* (tra gli Stati Uniti e l'Italia) come la *battima* è lo stesso di sempre. *Io le rammento quelle... dalle tue*: Clizia rammenta le sue *prode* americane (ossia la sua vita storica, la sua origine) e dichiara di essere sopraggiunta con le folaghe per distaccare il morto dalle sue, ossia per portarlo via dalle sponde liguri della sua vita, ove è apparsa al figlio la sua ombra, intenta a scrutare il mare. Il termine *prode* rimanda a *Proda di Versilia*, dove i temi del ricordo e dei famigliari perduti erano già centrali. *folaghe*: uccelli acquatici gruiformi, dal piumaggio nero e dal becco bianco; gli stormi migratori si spostano solo di notte. Eccezionalmente, alcune folaghe americane migrano in Europa volando sopra l'oceano Atlantico, come l'ombra di Clizia (Romolini 2012, p. 299). *Memoria... che funghisce su sé...* –: monito finale di Clizia: la memoria diviene *peccato* quando è ritorno sterile di nessun giovamento; è uno stato di torpore profondo, degno di una stagnazione sotterranea («letargo di talpe»); è perversione (*abiezione*) che ammuffisce («funghisce su sé...»).

45-50. *Il vento del giorno*: il primo annuncio del mattino, che fa sparire l'ombra. La situazione è topica: cfr. per esempio *Hamlet*, I, V, vv. 89-90: «Addio, dunque! Il fuoco della lucciola / si fa più scialbo, l'alba è prossima» (traduzione di Montale). *il vento* sembra far tremolare le ombre prima di dissolverle. *confonde*: fa svanire agli occhi. *l'ombra viva*: l'ombra di Clizia. *riluttante*: l'ombra del padre è esitante. *in un mezzo che respinge / le mie mani*: «in un'aria che rifiuta i miei gesti» e forse che impedisce l'abbraccio alle mani invano protese, dantescamemente (cfr. sopra *Purg.* II, vv. 79-81) e virgilianamente. Per il valore scientifico (e dantesco) di mezzo cfr. *Due nel crepuscolo*, v. 6. *e il respiro mi si rompe / nel punto dilatato*: il respiro si ferma («si rompe») là dove le maglie della visione sembrano cedere («nel punto dilatato»), forse già svelando il vuoto (cfr. più avanti al v. 53). *nella fossa / che circonda lo scatto del ricordo*: immagine metapsichica, nella quale il ricordo è descritto come uno scatto dinamico entro una specie di infossamento o ristagno. Cfr., nella prosa *Il bello viene dopo* (uscita sul «Corriere della Sera» nel 1950), le parole sulla memoria pronunciate dalla donna: «Ma tu vuoi restarci dentro, nel fosso; a pescarci le anguille del tuo passato» (qui il fosso delle anguille è precisamente il fosso del ricordo); cfr. anche «S'agita laggiù / uno smorto groviglio che m'avviava / a stratti e mi fa eguale a quell'assorto / pescatore d'anguille dalla riva» (*La gondola che scivola...*, vv. 8-11). Cfr. forse anche «tut-

to questo / può ritornarmi, / traboccar dai fossi, / rompere dai condotti» di *Nel sonno*, vv. 6-8. Per il contrasto tra vitalità del ricordo e insignificanza del ristagno cfr. «negro vilucchio, solo il tuo ricordo / s'attorce si difende» (*Bassa marea*, vv. 13-14) e il «morto / viluppo di memorie» nel quale entra il vento (*Godi se il vento ch'entra nel pomario...*, vv. 3-4). Per la fossa Coletti 1997 rimanda alla catarsi di Ulisse (*Odissea XI*) aggiungendo che la fossa sarebbe la «figura della più profonda, abissale funzione della memoria, che annoda passato e presente» e che si lega al «più primordiale dei ricordi, quello che ci fa sovvenire [...] quel vuoto prenatale [...]» (ivi, p. 556 e cfr. qui i versi sgg.).

51-55. *Così... di ritrovarci...*: «Si svela in questo modo, prima di legarsi a immagini o a parole, [come una] oscura rammemorazione, il vuoto inabitato, che occupammo [prima di nascere] e che ci attende finché non si ricolma di noi, ritrovandoci [alla morte]». Cfr. la spiegazione al traduttore francese: «le vide inhabité qui se fait en nous juste avant que nous disions oui à la vie: le vide qui se fait dans la pendule une seconde avant que ne sonne l'heure» (Savoca 1983 [1985], p. 140, n. 7). Per la coincidenza tra nulla e memoria "non umana" cfr. «La memoria vivente è immemoriale, / non sorge dalla mente, non vi si sprofonda. / Si aggiunge all'esistente come un'aureola / di nebbia al capo. È già sfumata, è dubbio che ritorni. Non ha memoria / di sé» (*La memoria*, vv. 5-10). L'idea platonica di un repertorio di forme possibili, nell'ambito di una riflessione sulla memoria, affiorerà nella *II Variazione*, del 1959: «Morendo, ogni onest'uomo lascia ai suoi figli un corredo di allucinanti *petits faits* destinati a morire anch'essi coi loro depositari. Il loro significato ci sfugge, la loro ostinazione a non perdersi in quella caverna sotterranea in cui la vita impasta le nuove forme servendosi del materiale in disuso può sembrare anche ridicola; e d'altra parte come possiamo noi giudicare dell'importanza dei fatti?» (AMS, pp. 164-65: Romolini 2012, p. 292); ancora più interessante quanto segue: «Probabilmente le idee di aperto e di chiuso, di permanente e di fluidità, anziché escludersi si integrano in un modo a noi incomprensibile» (ivi, p. 165). L'idea di una provenienza delle nostre anime da un platonico "altrove" ricorda il *Timeo* e la terzina «Ancor di dubitar ti dà cagione / parer tornarsi l'anime a le stelle, / secondo la sentenza di Platone» (*Par. IV*, vv. 22-24; Blasucci, comunicazione orale). In sé, l'agnizione del vuoto rimanda al nulla percepito nell'irreale trasparenza dell'aria di *Forse un mattino...* (cfr. vv. 2-4: «vedrò [...] / il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro di me»).

## Nella serra

La lirica apparve per la prima volta sul periodico «Il '45», a. I, n. 1, febbraio 1946, e nel 1952 fu riprodotta nella *plaqueette* di Renzo Sommaruga dal titolo *6 incisioni con tre poesie di Eugenio Montale, con L'anguilla e Nel parco*.

Proprio con *Nel parco*, pure del 1946, *Nella serra* compone un dittico: i due brevi testi sono affini nel titolo, nello scenario vegetale, nonché nel metro. Stando all'indice di *Romanzo*, il progetto originario ne prevedeva la collocazione alla fine della sezione *Intermezzo* (cfr. Scaffai 2002, p. 177); il che fa supporre che anch'essi siano ambientati in Liguria (cfr. qui la *limonaia* e nella prosa *Il bello viene dopo* il ricordo della «serra delle piante grasse»), o che almeno recuperino, nella rappresentazione del poeta e della compagna immersi nella natura, le atmosfere soffuse di *Due nel crepuscolo*.

Sulla scelta di collocare il dittico nelle *Silvae* deve aver influito uno dei criteri fondamentali che ispirano la raccolta, ossia la volontà di rispettare la cronologia dei componimenti e quindi un andamento complessivo grosso modo biografico. Dopo-diché è arduo stabilire se nelle intenzioni di Montale la figura femminile di *Nella serra* dovesse porsi in continuità con quella del testo precedente, *Iride*, e quindi, come scrive Romolini 2012 (p. 253), dovesse essere un'Irma entrata «nell'oltretempo della sfera trascendente», presente ormai solo come spirito o essenza (cfr. qui stilemi come «ero intriso / di te»).

Tutt'al più, si potrebbe notare che, proprio come in *Iride* (cfr. vv. 18-19: «altro rosario / fra le dita non ho»), anche qui un *rosario* di segni (ossia una collana di *gocce d'acqua sulla lama di una falce*) prelude alla manifestazione onirica della donna. Si tratta,

beninteso, di un semplice sogno, e non di una complessa *visio* come in *Iride*. È proprio la serra a suscitare le prime impressioni vagamente allucinatorie: frammenti dinamici, uditivi e visivi, occupano i distici delle prime due quartine e sono espressi da verbi al passato remoto («S'empì d'uno zampettio»; «brillò in un rosario»; «S'accese sui pomi cotogni»; «si udì inalberarsi alla striglia»). Poi la dimensione onirica prende il sopravvento, come afferma l'emistichio «- e poi vinse il sogno», introdotto dal trattino che, come di consueto, marca lo scarto. Di qui il testo ritrova continuità sintattica e anche una certa maestosità grazie a vistosi *enjambements* (cfr. soprattutto le inarcature interstrofiche: tra terza e quarta strofa, e tra quarta strofa e verso finale); il poeta è pervaso dalla presenza di lei, dalla sua *forma* (parola che ricorda effettivamente movenze già associate a Irma, come «La tua forma / passò di qui [...] poi si sciolse / come un sospiro, intorno» di *Personae separatae*, vv. 19-22: Macrì 1968 [1996], p. 148).

È degno di nota, peraltro, che un rumore tenue in una serra fosse già un segno della numinosa presenza di Irma nel motetto *Ecco il segno; s'innerva...*, vv. 5-8: «Il passo che proviene / dalla serra sì lieve, / non è felpato dalla neve, è ancora / tua vita, sangue tuo nelle mie vene». Anche nel testo del 1938 lei è «presenza vitale, che si trasfonde nel corpo del poeta» (de Rogatis 2011, p. 114).

In questa lirica siamo dunque lontani dalle manifestazioni labili e controverse di Arletta, e sembra confermarlo una volta di più il finale, dove il sogno si arricchisce di suggestioni mistiche di cui solo la futura Clizia può essere tramite: «e l'oscuro // pensiero di Dio discendeva / sui pochi viventi». La serra, perciò, se pure evoca una scenografia antica e ligure in qualche modo legata al fantasma di Arletta, forse serve solo per esorcizzarlo. Del resto, il motivo dei «pochi viventi» si lega a Irma per antitesi: è lei la figura salvifica contrapposta ai *nati-morti* in tempo di guerra in *La frangia dei capelli...* (v. 10), e più avanti sarà ancora lei – «tu la sola vivente» – a opporsi all'inautenticità esistenziale dei «cadaveri in maschera» in *Gli uomini che si voltano* (vv. 16-17). Il sortilegio, insomma, non provoca estraniamento, come nell'arlettiana *Due nel crepuscolo*, ma anzi un effetto di comunione spirituale tra eletti.

In definitiva, il recupero di un'atmosfera simile a quella degli *Ossi* (nonché di moduli pascoliani sensibili già sul piano ritmico e di una possibile memoria govoniana) si iscrive in una sorta di «tendenza "impressionistica" di ritorno» (Mengaldo 1966 [1996], p. 81). In merito Montale stesso ha dichiarato: «Dopo la liberazione ho scritto poesie di ispirazione più immediata che per certi lati sembrano un ritorno all'impressionismo degli *Ossi di seppia*, ma attraverso il filtro di un più cauto controllo stilistico» (*Confessioni di scrittori [Interviste con se stessi]*, in «Quaderni della radio», XI, Torino 1951, *ibid.*).

**METRICA** Il testo si compone di quattro quartine e di un verso isolato. I versi sono prevalentemente novenari pascoliani (ossia con *ictus* di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>), eccetto alcuni ottonari che si concentrano nella prima metà della lirica e nel finale (vv. 1, 2, 4, 6, 8, 17). Le rime sono piuttosto regolari, con almeno un adempimento in ogni quartina: *limonaia* : *fienaia*, *cocciniglia* : *striglia*, *intriso* : *viso*; nella quarta strofa, priva di rime interne, *tamburi* rima imperfettamente con *oscuro*, parola finale della precedente quartina, e *suoni* rima con *limoni*, facendo da ponte con il verso di coda. Come un filo interno che attraversa la lirica è la rima *zampettio* : *mio* : *Dio*. A queste rime si aggiungono le seguenti rime imperfette intrastrofiche: l'interna *talpe* : *falce*, *cotogni* : *sogno*, *suoni* : *fulmini*. Da notare anche *leggero* : *pensiero* e la ravvicinata ma morfologica *fondeva* : *discendeva*.

S'empì d'uno zampettio  
di talpe la limonaia,  
brillò in un rosario di caute  
gocce la falce fienaia.

S'accese sui pomi cotogni,  
un punto, una cocciniglia,  
si udì inalberarsi alla striglia  
il poney – e poi vinse il sogno.

Rapito e leggero ero intriso  
di te, la tua forma era il mio  
respiro nascosto, il tuo viso  
nel mio si fondeva, e l'oscuro

pensiero di Dio discendeva  
sui pochi viventi, tra suoni  
celesti e infantili tamburi  
e globi sospesi di fulmini

su me, su te, sui limoni...

1-4. *S'empì... fienaia*: "La limonaia si riempì di uno zampetto di talpe; la falce da fieno brillò in una collana (*rosario*) di rare gocce in equilibrio (*caute*)". Per *l'incipit* cfr. forse il pascoliano «s'empì di scalpicci la via» (*Il sogno della vergine*, V, v. 78). *rosario*: per il *rosario* e la sua funzione di madeleine (come nota Romolini 2012, p. 255) cfr., in un dettato più arduo e solenne, «e altro rosario / fra le dita non ho» (*Iride*, vv. 18-19); per le gocce di un "collare" femminile, evocato per analogia, cfr. quanto dichiara Montale su *Dal treno* (cfr. il cappello introduttivo). *caute*: le gocce d'acqua sono *caute* forse perché appaiono in bilico sulla lama della falce, che fanno risplendere. *la falce fienaia*: ricorre nelle poesie di Govoni, da cui forse deriva (cfr. almeno *Nel camposanto di Pisa*, v. 20: «con la sua splendida falce fienaia»); insieme alla *limonaia* e ai dettagli ricordati nella quarta strofa («infantili tamburi» e «globi sospesi di fulmini») è per Luperini 1984 (p. 106) una scheggia del paesaggio degli *Ossi*; più precisamente compone uno «scenario che evoca quello della casa paterna (la falce fienaia fa pensare agli attrezzi da lavoro menzionati in *Proda di Versilia*)».

5-8. *S'accese... il sogno*: "Un punto s'accese sulle mele cotogne, una cocciniglia; si udì il poney imbizzarrirsi mentre veniva strigliato - e poi il sogno prese il sopravvento". *pomi cotogni*: la presenza delle mele cotogne nella limonaia conferma l'accezione estesa di quest'ultima, che va intesa come una serra adibita non solo al ricovero invernale delle piante di limone (affini alle mele cotogne saranno i «meli lazzeruoli» dell'*Orto*: cfr. Romolini 2012, p. 255). *cocciniglia*: minuscolo insetto infestante, generalmente bianco (ma forse

Montale vuole evocare il colore «rosso acceso, simile al carminio»: GDLI III, p. 243<sup>3</sup>). *inalberarsi*: riferito al poney vale "impennarsi" (GDLI VII, p. 569<sup>3</sup>). *alla striglia*: la *striglia* è propriamente la spazzola di ferro con cui si pulisce il pelo dei cavalli; «alla striglia» vale "durante la strigliata"; l'immagine è accostabile al «puledrino in gabbia / con la scritta 'mordace'» (*Argyll Tour*, vv. 3-4) e l'animale agitato, qui più nettamente che in *Argyll Tour*, è il presagio di una dimensione diversa che sta per subentrare. Cfr., in una simile atmosfera onirica, già gli *onagri* di *Il carnevale di Gerti*, v. 20.

9-12. *Rapito... fondeva*: "Conquistato (*rapito*) e leggero, ero intriso del tuo spirito, la tua forma era il mio respiro dentro di me (*nascosto*), il tuo viso si fondeva nel mio". La penetrazione con la donna disincarnata sembra riprendere, almeno lessicalmente, l'immagine platonica «La tua forma / [...] si sciolse / come un sospiro, intorno» (*Personae separatae*, vv. 19-22: cfr. Macri 1968 [1996], pp. 147-48); e, per il trasferimento di lei nel corpo del poeta, cfr. il verso finale di *Ecco il segno; s'innerva...* («sangue tuo nelle mie vene»), già richiamato nel cappello introduttivo.

12-17. *e l'oscuro... limoni...*: "e la misteriosa intuizione (*pensiero*) di Dio calava sui pochi viventi, tra suoni celesti e tamburi dell'infanzia e globi sospesi di fulmini, su me, su te, sui limoni". *pochi viventi*: sono anzitutto il poeta e la donna, depositaria di una verità esistenziale contrapposta alle vite degli altri, e in grado di illuminare quella del poeta (cfr. il cappello introduttivo): in questo stato onirico i due sono fusi l'una nell'altro, e il senso del divino scende su entrambi come una grazia. *infantili tamburi*: forse corrispondono, con recupero regressivo, alle «tinnanti scatole / ch'anno il suono più trito» (*Caffè a Rapallo*, vv. 28-29: Luperini 1984, p. 106). *globi sospesi di fulmini*: potrebbero essere fulmini globulari, ossia le bolle di luce che talvolta compaiono in cielo durante il temporale; ma potrebbero anche designare dei lampioni sferici, come i «globi accesi» di *Arsenio*, v. 36, che peraltro dondolano nel cielo tempestoso, tra i fulmini. *limoni*: richiamano la stagione degli *Ossi*, dove già possiedono un valore simbolico positivo.

## L'anguilla

La poesia fu pubblicata per la prima volta su «Botteghe Oscure», Quaderno I, luglio 1948. Si compone di un unico periodo che solo i versi finali rivelano come interrogativo (quasi costringendo il lettore a ripercorrere a ritroso il testo per coglierne appieno la struttura). Il poeta si rivolge inconfondibilmente a Clizia, ma in questo caso più che mai il "tu" femminile sembra un concetto astratto, una figura allocutiva per proporre un discorso universale.

Ci troviamo, in effetti, di fronte a una grande allegoria, costruita a partire da un animale umile, nemmeno un uccello (come la «morbida cesena» o il gallo cedrone) ma una creatura del mare e del fango: l'anguilla. Il suo tenace impulso vitale, che la porta a compiere un percorso incredibilmente lungo e arduo per raggiungere i «paradisi di fecondazione», è allegoria di un coraggioso attaccamento all'esistenza. Il poeta descrive questo percorso con riferimenti geografici disparati, solo in parte corrispondenti ai luoghi realmente toccati dalle anguille nelle loro peregrinazioni, che di fatto hanno sempre la stessa meta: il mar dei Sargassi, nel mezzo dell'oceano Atlantico, dove vanno a deporre le uova e dove, poco dopo, si lasciano morire (ma le larve vengono sospinte dalla Corrente del Golfo verso le acque europee e il ciclo biologico si rinnova). È vero infatti che le anguille possono cominciare il loro viaggio dai freddi mari del Nord, come dice l'*incipit* del testo («lascia il Baltico / per giungere ai nostri mari»); ma certo non è per riprodursi che risalgono i fiumi (come invece fanno i salmoni). Montale non esita a proiettare la sua anguilla «sempre più addentro, sempre più nel cuore / del macigno», controcorrente lungo i ruscelli e le pozze d'acqua

ormai disseccate, fino ai fossi nei pendii appenninici declinanti verso la Romagna. Traccia così un difficoltoso itinerario di risalita, a cui segue evidentemente la discesa: quella verso la foce dei fiumi, come il Po, il cui delta si apre nelle Valli di Comacchio, dove abitano molte colonie di questo pesce avventuroso.

L'anguilla montaliana, allora, sembra uscire dalla leggenda popolare che ne immaginava la nascita direttamente dal fango: ha infatti accenti miracolosi l'immagine «finché un giorno / una luce scoccata dai castagni / ne accende il guizzo in pozze d'acquamorta». Ma la sua resistenza ha soprattutto un valore allegorico, e vuole dirci che per giungere alla meta bisogna spesso attraversare i territori più ostili: «l'anguilla, torcia, frusta, / freccia d'Amore in terra / che solo i nostri botri o i disseccati / ruscelli pirenaici riconducono / a paradisi di fecondazione».

Nel finale, l'attribuzione al pesce di un *senhal* di Clizia come l'*iride* fa di questo *Amore* (con la maiuscola) un sentimento universale: non più l'amore cristiano di Iride (nella poesia eponima) ma l'amore naturale che pervade le creature, anche quelle immerse nel fango. Un amore che ci riconduce dalla trascendenza alla dimensione terrestre, a un'idea di esistenza che comprenda e giustifichi anche la morte.

La promozione dell'anguilla a simbolo di vita, di fertilità e di sorellanza («puoi tu / non crederla sorella?») è ancora più significativa se si considera come per Montale essa appartenesse a un mondo personale perduto, quello dell'infanzia in Liguria. Non a caso le anguille riappaiono nel racconto *Il bello viene dopo*, uscito sul «Corriere della Sera» nel 1950 e poi inserito nella *Farfalla di Dinard*: qui il ricordo dei bambini che cercavano di agguantarle nel fango è illuminato del consueto humour di Montale narratore, che stempera – ma non nasconde – la presenza di un sovrasenso simbolico. L'anguilla, d'altronde, è titolare di un'umile pulsione d'amore già in *I limoni*: «Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi / fossi dove in pozzanghere / mezzo seccate agguantano i ragazzi / qualche sparuta anguilla» (vv. 4-7). Ma nella prosa affiora anche un altro motivo, più sottile e inquietante, perché le anguille catturate, «trafitt[e] e sanguinant[i]» e poi messe sul fuoco a crepitare, si associano al beccafico abbattuto con la fionda in un ricordo di cacce infantili che, com'è noto, negli anni della ma-

turità suscitò spesso il rammarico di Montale (cfr. il cappello introduttivo di *Da una torre*): in questa luce privata, la venerazione poetica dell'anguilla assume persino sfumature pietose e compensatorie.

Da un punto di vista macrotestuale, dopo l'analogia drammatica tra il gallo cedrone e il poeta, quella tra l'anguilla e la figura femminile salvifica (e con lei tutta l'umanità) consente «di superare l'impasse di Clizia nelle ultime *silvae*» (Scaffai 2002, p. 187) e di rilanciare la trama del libro verso un nuovo orizzonte. Sulla posizione chiave di questa lirica nel percorso poetico di Montale, quasi un «eccelso crinale [...] dal quale è possibile contemplare, come da un osservatorio privilegiato, il prima e il dopo», dagli *Ossi a Satura* e oltre, si può vedere la monografia di Francesco Zambon 1994 (p. 11).

**METRICA** Il testo si compone di una sola strofa di trenta versi, e di un unico periodo sintattico (come l'antica *Corno inglese* e soprattutto *Accelerato* e *Il ritorno*, componimenti che come *L'anguilla* sono arimici, punteggiati dall'anafora e dotati di una potenziale iconicità); ha una struttura lunga e sinuosa, scandita dall'anafora del complemento oggetto o di una sua sineddoche («L'anguilla», «la sirena», «l'anima verde», «la scintilla», «l'iride breve»). Con effetto sorpresa, il soggetto entra in scena solo nel penultimo verso (*tu*), rivelando a ritroso tanto l'intonazione interrogativa quanto la stessa struttura sintattica del componimento. Anche sotto il profilo delle misure versali si riscontra una certa mobilità: si alternano endecasillabi e settenari, con una zona di assestamento iniziale (il v. 2 è un doppio quinario; il v. 3 è ottonario; il v. 5 è un martelliano) e qualche eccezione più avanti (altri due ottonari ai vv. 20 e 26). Il penultimo verso è un dodecasillabo tronco: non solo prepara l'interrogativa finale con lo spostamento del soggetto, esibito in punta di verso («puoi tu»), ma con la sua infrazione della regolarità metrica ha la funzione di clausola preconclusiva.

Anche la sintassi è mossa, arricchita da incisi e subordinate ma nel contempo è veloce, paratattica: tanto che nel complesso «il componimento sembra voler esprimere il profilo stesso dell'anguilla e il percorso tortuoso del suo viaggio» (Luperini 1986 [2006<sup>5</sup>], p. 161). A tale struttura *anguillare* (*ibid.*) contribui-

scono vari giochi fonici, come l'affinità tra la parola iniziale (*anguilla*) e quella finale (*sorella*), passando per numerosi sostantivi con liquide geminate, che peraltro sono tra loro in rima o in quasi rima (*capello*, *gorielli*, *ruscelli*, *scintilla*, *gemella*, *quella*).

Oltre alla rima quasi finale *cigli* : *figli*, cui si aggiunge sempre in zona clausolare *gemella* : *sorella*, si avvertono rime più deboli e spesso distanziate tra loro (*sirena* : *piena*, *mari* : *estuari*, *assottigliati* : *disseccati*, *cuore* : *Amore*, *fecondazione* : *desolazione*, *pare* : *brillare*) e la consonanza *guizzo* : *pozze*. Pochi i termini sdrucchioli in fine di verso, tra i quali è degno di nota l'iniziale *Baltico* («Non ho mai letto né sentito dire che l'anguilla lascia il Baltico, ma certo questo sdrucchiolo balza che è un piacere»: Orelli 1977 [1984], p. 82). Frequenti gli *enjambements*, che imprimono una «spinta sintattica e semantica corrispondente [...] allo sforzo vitale dell'anguilla» (Zambon 1994, p. 16).

L'anguilla, insomma, diventa figura di un principio vitale e insieme sintattico che procrastina la fine, «dilatando lo spazio-tempo che intercorre fra l'*incipit* e l'*explicit* ("L'anguilla... puoi tu / non crederla sorella?")», quasi un "calligramma" che ha generato imitazioni e rifacimenti nell'ambito della poesia contemporanea (De Marchi 2005, p. 77).

L'anguilla, la sirena  
dei mari freddi che lascia il Baltico  
per giungere ai nostri mari,  
ai nostri estuari, ai fiumi  
che risale in profondo, sotto la piena avversa,  
di ramo in ramo e poi  
di capello in capello, assottigliati,  
sempre più addentro, sempre più nel cuore  
del macigno, filtrando  
tra gorielli di melma finché un giorno  
una luce scoccata dai castagni  
ne accende il guizzo in pozze d'acquamorta,  
nei fossi che declinano  
dai balzi d'Appennino alla Romagna;

l'anguilla, torcia, frusta,  
freccia d'Amore in terra  
che solo i nostri botri o i disseccati  
ruscelli pirenaici riconducono  
a paradisi di fecondazione;  
l'anima verde che cerca  
vita là dove solo  
morde l'arsura e la desolazione,  
la scintilla che dice  
tutto comincia quando tutto pare  
incarbonirsi, bronco seppellito;  
l'iride breve, gemella  
di quella che incastonano i tuoi cigli  
e fai brillare intatta in mezzo ai figli  
dell'uomo, immersi nel tuo fango, puoi tu  
non crederla sorella?

15

20

25

30

1-14. *L'anguilla, la sirena / dei mari freddi*: l'anguilla è subito accostata a una creatura mitologica, metà donna e metà pesce, che secondo il folclore nordico vive nei mari dell'Europa settentrionale (come il Baltico al v. 2). *ai fiumi / che risale in profondo*: Montale attribuisce all'anguilla il comportamento del salmone (cfr. Orelli 1977 [1984], p. 82); più tardi avrebbe dichiarato: «Può darsi benissimo che io abbia ampliato la sfera di competenza dell'anguilla, ma non me ne sono accorto. So che le anguille fanno lunghi viaggi, ma dove si arrestino non so veramente dire. Ce ne sono nel Baltico? Forse no; ma c'è il capitone, che in Liguria si chiama *grongo*, e di solito si mangia tagliato a fette. [...] Dei salmoni non so molto. Ricordo invece quando, da ragazzi, pescavamo le anguille con la forchetta, in un ruscello sotto casa» (Cima - Segre 1977 [1996], p. 183). *assottigliati*: predicativo di *ramo* e *capello*; i rivoli d'acqua "sempre più capillari". *macigno*: «roccia arenaria dell'Appennino settentrionale» (GDLI IX, p. 375<sup>1</sup>), ma anche, più genericamente, montagna, come in «tra due pareti del duro macigno» (*Purg.* XIX, v. 48). *gorielli di melma*: per *gorielli* cfr. «"Fossatelli" (la forma, essendo verosimile e più generalmente lucchese, deriverà da Pea, che l'usò nel *Volto Santo*; muove da *goria* anziché da *gora*)» (Contini 1968, p. 829).

La parola è inclusa nel *Lessico di Enrico Pea* di Contini, apparso su «Letteratura» nel 1939. *una luce scoccata dai castagni*: la luce è una "freccia" del sole (cfr. poi l'uso della *freccia* al v. 16 come epiteto dell'anguilla); il raggio luminoso filtra attraverso le fronde del castagno, pianta tipica delle zone montuose e collinari. *ne accende il guizzo in pozze d'acquamorta*: la luce ravviva il pesce nell'acqua stagnante: gli ridà vita, il che potrebbe reinterpretare la leggenda, testimoniata già da Aristotele e Plinio, secondo la quale le anguille nascerebbero dalla melma. Con un simile valore epifanico cfr. il «guizzo argenteo della trota / controcorrente» (*L'estate*, vv. 5-6); per la *iunctura* cfr. «ma un guizzo accende i vetri» (*Eastbourne*, v. 8). Per le *pozze melmose* cfr. forse «La mano che mulina l'acqua dentro alla pozza / sommuove il fondo limo» della *Quinta poesia* di Dylan Thomas tradotta da Montale nel 1946 (*OV*, p. 752, vv. 11-12: Luperini 1984, p. 176) e soprattutto «Ma nessun guizzo di coda / scorgevo nei pozzi limosi» (*Per album*, vv. 3-4). *dai balzi d'Appennino alla Romagna*: i balzi sono i ripiani lungo i pendii dei monti; il termine è dantesco: cfr. almeno «E 'l balzo via là oltre si dismonta» (*Inf.* XI, v. 115). La discesa verso la Romagna evoca la foce del Po e il mare Adriatico.

15-19. *L'anguilla, torcia, frusta*: la serie incalzante degli epiteti ha un sapore neobarocco: non a caso per *torcia* cfr. «torcida, / arco que se vibrò flecha animada» del sonetto sulla vipera di F. de Quevedo *Exhorta a Lisi a efectos semejantes de la víbora* (Mengaldo 1966 [1996], p. 16, n. 4). La *frusta*, mobile e sferzante come l'anguilla, ne evoca la spinta vitale. *freccia d'Amore in terra*: al pari della «luce scoccata» (v. 11), l'anguilla procede come una *freccia* che incarna un principio divino (*l'Amore* con la maiuscola) in terra. Per *freccia* cfr. sempre il passo di Quevedo citato sopra. *i nostri botri*: i nostri "fossi" (termine toscano: cfr. GDLI II, p. 326); cfr. «Capitone alla livornese. Ah ah! No, non mi tenta; ma mi fa ricordare il botro melmoso che passava accanto alla mia casa» (*Il bello viene dopo*); cfr. anche *borro* in *Il tuo volo*, v. 5 e in *Notizie dall'Amiata*, v. 24. *i disseccati / ruscelli pirenaici*: proiezione esotica, sui Pirenei, di un habitat nostrano: cfr. «in pozzanghere / mezza seccate agguantano i ragazzi / qualche sparuta anguilla» (*I limoni*, vv. 5-7).

20-25. *l'anima verde*: il dorso dell'anguilla può essere effettivamente di colore verde. *la scintilla che dice... incarbonirsi*: «specie di sacro versetto che pronuncia l'animale [...] improvvisamente profetante» (Zambon 1994, p. 74); il verbo *incarbonirsi* vale "carbonizzarsi" e potrebbe derivare da D'Annunzio, *Forse che si forse che no e Notturno* (Mengaldo 1966 [1996], p. 54). *bronco seppellito*: "sterpo sotterrato"; cfr. i *bronchi* di *Inf.* XIII, v. 26, ma anche «Senti raspar fra



le macerie e i bronchi / la derelitta cagna» (*Dei Sepolcri*, vv. 78-79) e «se c'è sul bronco sempre quel fiore» (*L'ora di Barga*, v. 33). Il sintagma è apposizione del secondo *tutto* del v. 24, ma il ramo secco si lega alla *scintilla* del v. 23, che sembra poterlo incendiare da un momento all'altro, in una improvvisa resurrezione (Luperini 1986, p. 160 e Zambon 1994, p. 74).

26-30. *l'iride breve: senhal* di Clizia (cfr. la poesia *Iride*). È *breve* perché corrisponde alla fessura dell'occhio, come in *Nel sonno*, v. 1. *i tuoi cigli*: altro dettaglio fisico della donna: cfr. «il baleno è sulla miccia, / sui lunghissimi cigli del tuo sguardo» (*Lungomare*, vv. 5-6); «ch'io fugga dal bagliore / dei tuoi cigli» (*Su una lettera non scritta*, vv. 6-7) e «l'arco del tuo ciglio» (*Verso Finistère*, v. 2). *figli / dell'uomo*: Gesù è definito «figlio dell'uomo» nella Bibbia (specie nel Vecchio Testamento, e in particolar modo nel *Libro di Ezechiele*); Montale, rivolgendosi alla Cristofora, si riferisce all'umanità con la stessa profonda empatia. *nel tuo fango*: «argilla divina che hai quasi creato tu (Clizia), e nella quale anche tu ti trovi immersa» (l'interramento di tutti gli uomini, il *limo* dove muore il gallo cedrone: cfr. *Il gallo cedrone*, v. 8). Anche nell'aggettivo possessivo si realizza quindi una convergenza tra cielo e terra. *puoi tu*: il poeta si rivolge a Clizia ma con lei a tutta l'umanità. *sorella?*: l'anguilla femmina, che compie questa migrazione portentosa per assecondare la pulsione di vita. Il suo viaggio, fragile e miracoloso, indica un destino comune, una «sorellanza» (che, come vincolo più forte dell'amore, emergeva già nell'espressione «strana sorella» riferita a Irma in *La bufera*, v. 15). Per il rispecchiamento tra natura e uomo cfr., ancora dalla *Quinta poesia* di Dylan Thomas tradotta da Montale, «La forza che guida l'acqua tra le rocce, / guida il mio rosso sangue» (vv. 6-7).