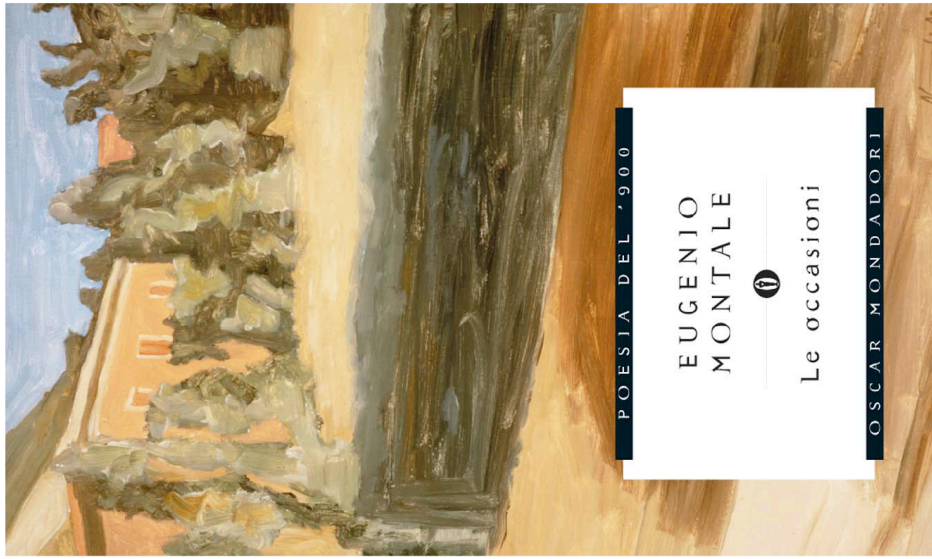
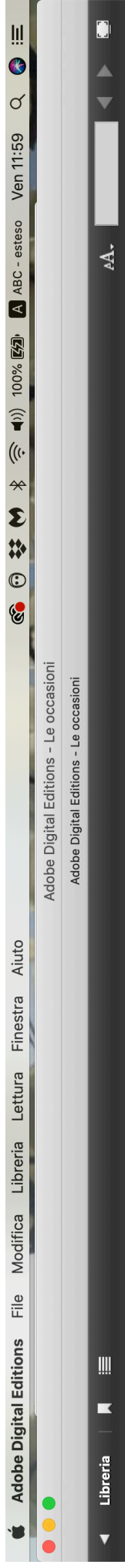


Mac OS menu bar and browser window header. The menu bar includes the Apple logo, window control buttons (red, yellow, green), and the title "Libreria". The browser window title bar shows "Libreria" and "Adobe Digital Editions". The browser address bar contains "Adobe Digital Editions - Le occasioni" and "Adobe Digital Editions - Le occasioni". The browser toolbar includes icons for back, forward, search, and zoom, along with the text "100%".

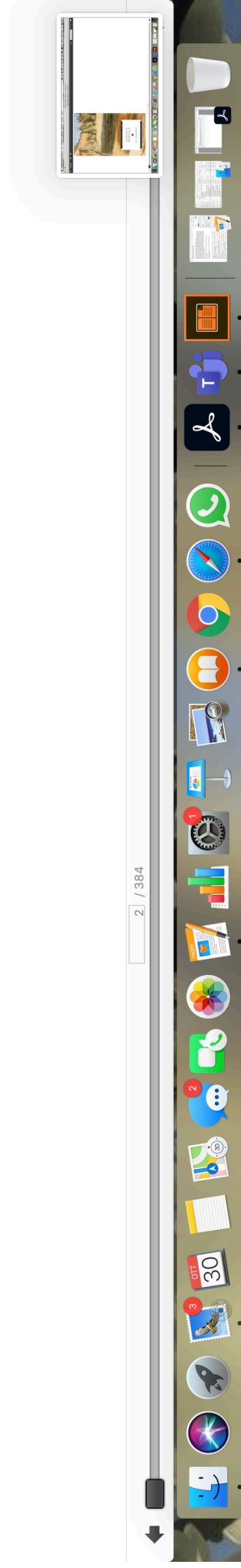


Mac OS dock and system tray. The dock contains icons for various applications including Finder, Mail, Safari, and Adobe Digital Editions. The system tray shows the date and time as "1 / 384".



## *Il libro*

*Le occasioni*, raccolta uscita nel 1939, si presenta come un canzoniere compatto. Diario europeo di viaggio e di viaggi, in realtà è un libro fatto di attese, veglie e meditazioni interiori, è il racconto di un'evásione impossibile, la ricerca di un incontro che è subito separazione. L'occasione è il recupero di un momento di vita piena, affidato a un frammento di realtà di per sé insignificante ma caricato di un enorme valore salvifico. Portatrici privilegiate di questo attimo di autenticità sono alcune donne, occasioni incarnate alle quali è affidato sia il compito esistenziale di arginare il male (la dispersione della memoria, il dolore, la morte) sia la funzione etico-civile di salvare i valori più alti della civiltà dalla barbarie incombente. Le occasioni diventa così anche il racconto di un percorso di dannazione e salvezza, che trova espressione poetica, al tempo stesso sublime e concreta, nelle forme rinnovate di un inedito classicismo ispirato alla solida lezione di Dante, riletto modernamente attraverso Eliot e Pound. Commentato da Tiziana de Rogatis, il testo è accompagnato da un saggio critico di Luigi Blasucci e da uno scritto del grande poeta Vittorio Sereni.





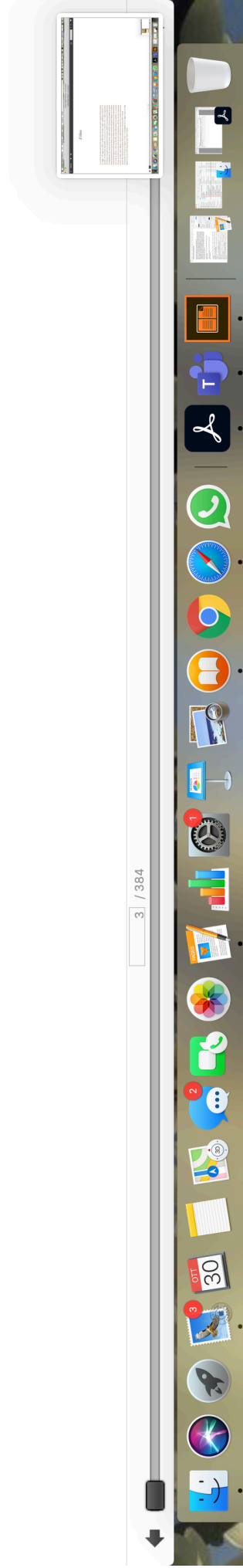
Eugenio Montale

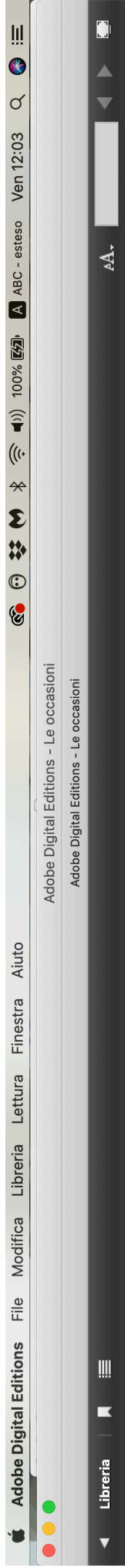
## Le occasioni

A cura di Tiziana de Rogatis

Con un saggio di Luigi Blasucci  
e uno scritto di Vittorio Sereni

**MONDADORI**





tematiche tra poesie contigue, sulla funzione di incipit ed explicit narrativi del *Balcone* e di *Notizie dall'Amiata* (rispettivamente, poesia proemiale e poesia finale della raccolta), come pure sulla tendenza a costruire le quattro sezioni in analogia con quelle degli *Ossi* (su questi due punti, si rinvia al quadro introduttivo delle singole sezioni e al cappello in apertura dei testi).

## Introduzione

### *Il titolo e la poetica della raccolta*

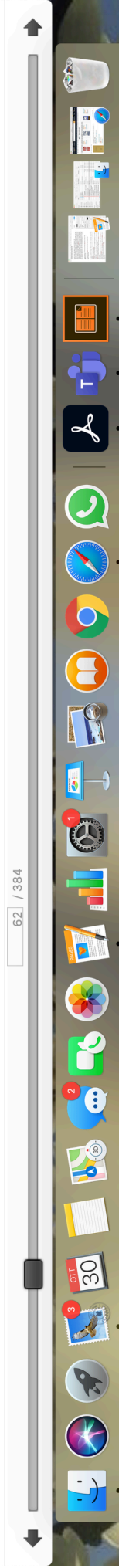
*Le occasioni* sono il racconto di un'evasione impossibile, di un moto bloccato, di una corsa immobile del tempo. Pur essendo anche un diario di viaggio, un taccuino che comunica al lettore il senso mobile e vario di una moderna geografia europea, il libro non evoca in realtà alcuna euforia di avventura o di grandi orizzonti, ma è al contrario un repertorio di attese, di veglie, di meditazioni interiori. *Le occasioni* sono la ricerca di un incontro che è subito separazione: le donne di questa raccolta si presentano come personaggi in fuga, nomadi inquiete e in procinto di partire; oppure sono assenti/presenti, figure femminili che assediano il poeta con il loro ricordo e con le loro magiche apparizioni per poi svanire. *Le occasioni* sono la cifra stilistica di una contraddizione permanente, di un attrito continuo fra emozione e razionalità, fra animismo e nitida visione del reale: l'uno garantisce l'altra, perché l'occasione – e cioè l'istante di eccezione o l'evento magico – è raccontata con rigorosa coerenza realistica ed è inscritta in una sintassi logica-ragionativa (cfr. per esempio *Ti libero la fronte dai ghiaccioli...* oppure *Elegia di Pico Farnese*, vv. 35-50).

Il titolo rinvia a una particolare fenomenologia dell'esperienza nella modernità: l'occasione è il recupero casuale di un momento di vita piena. Molto spesso è un ricordo, che riemerge all'improvviso – come una sorta di strappo o lacerazione – dal monotono scorrere del tempo, secondo una dinamica che ha esplicite coincidenze e affinità con le «intermittenze del cuore» di Proust, le «epifanie» di Joyce, i «momenti di essere» di Woolf, le «illuminazioni» di Eliot (Lonardi, 1980a; Mazzoni, 2002). Nelle *Occasioni* il ritmo del tempo è associato sia all'immagine del prisma sia a quella del cerchio e del gorgo, al fluire ma anche al ristagnare delle acque (di un fiume, di un torrente, di un lago, del mare). Si tratta, quindi, di una temporalità contraddittoria, che oscilla continuamente tra l'accelerazione precipitosa e il ciclico alternarsi di ore e giorni (una convivenza di questi due ritmi del tempo è, fra gli altri testi, in *Accelerato*). Ma il cambiamento e la ripetizione sono solo apparentemente opposti; essi tendono in realtà a convergere verso lo stesso irreversibile processo di dispersione. «Nulla ritorna», quindi, ma «tutto è uguale» (*Costa San Giorgio*, vv. 20,

La prima edizione delle *Occasioni* viene pubblicata dalla casa editrice Einaudi nell'ottobre del 1939; un mese prima era iniziata la Seconda guerra mondiale. L'edizione era stata preceduta da un piccolo volume, *La casa dei doganieri e altri versi*, uscito nel 1932 e contenente cinque poesie poi incluse nell'opera: *La casa dei doganieri*, *Cave d'autunno*, *Vecchi versi*, *Stanze* e *Carnevale di Gerti*.

Il titolo della raccolta è seguito da una indicazione cronologica, «1928-1939», che dovrebbe delimitare l'arco temporale in cui sono stati scritti tutti i componimenti, stabilendo, in particolare, una linea di confine netta con la prima opera montaliana, *Ossi di seppia*, la cui seconda edizione accresciuta risale proprio al 1928 (la prima è del 1925). In realtà, sei poesie del corpus definitivo delle *Occasioni* eccedono questi limiti temporali: due (*Vecchi versi* e la prima parte di *Dora Markus*) sono state composte nel 1926, mentre quattro (*Alla maniera di Filippo De Pisis nell'inviarci questo libro*, *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse...*, *Ti libero la fronte dai ghiaccioli...*, *Il ritorno*) verranno introdotte solo nella seconda e definitiva edizione del 1940 (sempre per Einaudi). La raccolta è aperta da una poesia, *Il balcone*, ed è formata da quattro sezioni: la prima contiene sedici testi; la seconda – intitolata *Mottetti* – accoglie venti componimenti di misura breve; la terza è un poemetto, *Tempi di Bellosguardo*, diviso in tre parti; infine la quarta racchiude altri quindici testi. In totale, quindi, l'opera è composta da cinquantacinque poesie.

*Le occasioni* si presentano come un canzoniere, la cui continuità narrativa è garantita da alcuni nuclei tematici e dalla ricorrenza di tre figure femminili; tra queste, una in particolare (il personaggio della donna-angelo) garantisce con le sue metamorfosi una progressione di senso (Mengaldo, 2000b). La solida coerenza del libro si fonda anche sulle numerose connessioni formali e



25), perché se, per un verso, gli attimi significativi dell'esistenza non possono ripetersi, per l'altro la vita continua a consumarsi in un eterno ritorno dell'identico. E così il «moto che si ripete / in circolo breve» (*Derelitte sul poggio...*, vv. 15-16) chiude gli esseri umani nella prigione dell'esistenza.

Sono rari, e non prevedibili, i «disguidi del possibile» (*Carnevale di Gerti*, v. 58) e cioè le occasioni in grado di scardinare la gabbia del mondo fenomenico. Questa funzione liberatoria è assolta da animali (per esempio, gli «sciaccalli» di *La speranza di pure rivederti...* o i «porcospini» di *Notizie dall'Amiata*), oggetti (cfr. l'amuleto del «topo bianco, / d'avortio» di *Dora Markus*, vv. 27-28), dettagli minimi (cfr. il rito magico del «piombo fuso» in *Carnevale di Gerti*; il motivo musicale in *L'anima che dispensa...* o la canzonetta in *Sotto la pioggia*; il nontiscordardimé in *fiore che ripete...*; l'«onda» dell'alta marea in *Eastbourne*; e infine persino i nomi in *Keepsake o Buffalo*). In larga misura, si tratta di residui del passato, persistenze di un tempo perduto, spesso (ma non sempre e non solo) legate alla donna amata e ormai assente, sue «emanazioni» (Montale, *Varianti*): sono frammenti di realtà assolutamente insignificanti, che vengono però caricati di un enorme valore salvifico, di un sovransenso allegorico. La verità non coincide con le forme esteriori del mondo e può disvelarsi soltanto in pochi attimi significativi (e potrà dunque essere solo una «verità puntuale», mai assoluta, ci ricorda il poeta). La natura effimera e istantanea di queste piccole rivelazioni si condensa in brevi e casuali accensioni, spesso veicolate proprio da una luce pulsante: un barlume, un bagliore, un lampo, la segnalazione di una petroliera, lo scintillio del fondo dorato di un'icona (*Il balcone*, v. 9; *La speranza di pure rivederti...*, v. 7; *Perché tardi? Nel pino lo scottatolo...*, v. 7; *La casa dei doganieri*, v. 18; *Notizie dall'Amiata*, vv. 17-18). L'attesa finisce così per essere la condizione fondante di questo io lirico.

L'intreccio casuale degli eventi, tuttavia, non si consuma nel chiuso di un'anima ma «s'innerva» (*Ecco il segno; s'innerva...*, v. 1) su un contesto sempre ben definito. L'occasione non può mai prescindere dalla vita quotidiana; al contrario, ne presuppone l'accumulazione e lo spreco e va ricostruita e compresa attraverso di essa. Al mondo della vita – nelle sue varianti più umili e bizzarre – appartiene, per cominciare, il catalogo di animali, oggetti o altri dettagli su cui si catalizza l'epifania. Ma il primato della concretezza è imposto anche dalla situazione tipica della raccolta, quella del viaggio, o quanto meno dello spostamento dell'io in scenari diversi (fanno eccezione soltanto i *Moffetti*, più statici) e sempre documentati da una ricca toponomastica, italiana e internazionale. Il viaggio impone infatti un inevitabile decentramento, una fuoriuscita dai confini abituali dell'esistenza; chiede una compromissione dei sensi con nuove architetture urbane, piazze, scenari naturali: è anch'esso un'attesa dello scatto epifanico. Solo la disponibilità a

descrivere i frammenti di realtà consente al soggetto di travalicare il «segno» (*Stanze*, v. 35) e di trovare il «varco» (cfr. *La casa dei doganieri*, v. 19) verso un'altra dimensione. In *Punta del Mesco*, per esempio, i suoni assordanti e il fumo di una cava (il rumore percussivo di un trapano, il fragore e poi la nuvola di polvere causati dallo scoppio delle mine) non sono solo meri accidenti sensoriali che fanno da cornice alla vicenda interiore. Essi costituiscono piuttosto la traccia attraverso cui l'io si riattiva violentemente perché è accerchiato da un complesso gioco di rifrazioni tra dettagli acustici e visivi della realtà e brandelli di emozioni e di memoria. Solo così il volto, i gesti e infine i lontani ricordi infantili della donna riemergono veramente dal passato. Non torna uno sbiadito fantasma, ma una presenza viva: *quella* persona, con i suoi tratti unici e irripetibili. È una rivelazione subita: la coscienza si abbandona infatti alla forza di gravità degli eventi in cortocircuito con la propria stessa memoria involontaria. In questi istanti, la temporalità si interiorizza e si stratifica perché misura i movimenti profondi dell'io e scandisce la riemersione dei ricordi, in una triplice compressa di presente, passato (i momenti condivisi con la donna) e passato remoto (l'infanzia di lei).

Anche in casi come questo (cfr. la contigua *Sotto la pioggia*) – in cui pure l'esperienza vissuta è recuperata in tutta la sua intensità – la narrazione delle *Occasioni* ci dice che tra l'uomo e il mondo non si dà armonia (cfr. *Corrispondenze e Lestate*). L'attimo privilegiato rischia sempre di disperdersi nel grande magma della vita – l'«altra noia» di *Vecchi versi*, v. 54 – o dell'oblio – a volte parziale (cfr. per esempio *Keepsake*, vv. 7-8), a volte assoluto (è il caso, fra gli altri, di *Non recidere, fornice, quel volto...*). Il recupero fulmineo del ricordo può poi spesso costringere a uno sprofondamento nel «lugubre risucchio» del passato (*Bassa marea*, v. 11), piuttosto che a un'emersione. L'evento di decezione impone allora all'io una lucida consapevolezza del «vuoto che ci invade» (*Barche sulla Marna*, v. 18), dell'«arduo nulla» (*Il balcone*, v. 7) e diventa epifania del negativo. Solo una fortuita coincidenza, un breve e casuale istante consentono all'individuo di rimpossessarsi del proprio passato e, quindi, dei momenti significativi della propria stessa esistenza. Ma l'occasione non redime l'individuo dalla solitudine e dall'estraneità: è questo il senso ultimo della splendida, e conclusiva, *Notizie dall'Amiata*.

### Le figure femminili

Le figure femminili, centrali nella raccolta, sono sempre portatrici di un'autenticità, che consente loro ora lo scatto etico e assertivo, ora la percezione di una verità esistenziale profonda, ora una

vitalità più esplicitamente erotica: sono occasioni incarnate. È il caso, nell'ordine, della creatura magico-angelica, della fanciulla malinconica e inquieta – una figura di inesistenza riemersa con pochi tenui segni dalla memoria (cfr. per esempio *La casa dei doganieri*, *Bassa marca* o *Punta del Mesco*) e/o dalla morte (*L'estate*, *Eastbourne*) – e, infine, della donna dalle misteriose origini sudamericane (*Costa San Giorgio*), capace di rinnovare nel poeta l'intensità della passione (*Sotto la pioggia*). Mentre la prima è ispirata a Irma Brandeis (vedi oltre), la seconda è ricavata principalmente dai tratti reali di Anna degli Uberti (per maggiori indicazioni cfr. il cappello introduttivo alla *Casa dei doganieri*). Questa figura di fanciulla crepuscolare è già presente negli *Ossi* (fra gli altri, in *Vento e bandiere* e *Incontro*), dove in alcune varianti testuali è chiamata Arletta (in alcuni testi dell'ultimo Montale sarà invece Annetta); in una poesia delle *Occasioni* sarà invece battezzata col nome di «Aretusa» (cfr. *L'estate*, v. 8; rinvii più precisi nelle note ai vv. 7-8 di questo testo). Infine la terza, la misteriosa «peruviana» (Montale, *Var-ianti*), rielabora la biografia di Maria Rosa Solari (cfr. la nota ai vv. 7-8 di *Sotto la pioggia*).

Grazie alla prossimità alla vita autentica, la donna può salvare il poeta rendendolo degno di comprendere o intuire una verità altrimenti inoscibibile. Annetta è «luce-in-tenebra» (*Eastbourne*), figura ambigua che mostra ora il volto infero della donna precocemente scomparsa, ora quello vitale di una giovinezza che doveva ancora consumarsi. Ma, fra tutte, colei che è investita delle maggiori responsabilità, colei che addita con sicurezza un valore non solo esistenziale e privato, bensì anche etico-civile è la prima: la «donna-angelo» (Montale a Contini, 11-2-1943).

Nelle *Occasioni* questo personaggio poetico probabilmente compare già, ma solo in forma anonima ed ellittica, nella prima sezione (in *Verso Capua*; mentre alla famiglia di Irma Brandeis sono ispirati alcuni dettagli d'ambiente della seconda parte di *Dora Mar-kus*), per poi occupare in modo evidente la seconda sezione, i *Mottetti*. Qui la storia d'amore è prevalentemente una storia di separazione dalla donna amata: su questo vuoto di presenza e sulle folgoranti apparizioni magico-numinose di lei («donna o nube, angelo o procellaria», SMA, p. 1483) si fonda la narrazione metafisica dei venti brevi testi (cfr. il quadro introduttivo alla sezione), come anche la sofferta testimonianza esistenziale di *Notizie dall'Amiata*, la poesia posta a chiusura della raccolta.

Nel ciclo conclusivo delle *Occasioni* (*Elegia di Pico Farnese*, *Nuove stanze*, *Palio*, *Notizie dall'Amiata*), collocato alla fine della quarta sezione ed elaborato tra il 1938 e il 1939, la donna si trasforma infine in angelo imperioso e salvifico, in «messenger accigliata» (*Elegia di Pico Farnese*, v. 37); il suo miracolo da privato diventa pubblico. Questa nuova Beatrice è emblema di una

rendizione non più religiosa ma culturale: alla sua vigile chiarezza (il termine «veglia» ricorre significativamente sia in *Nuove stanze* sia in *Elegia di Pico Farnese*) è affidato il compito di salvare i valori più alti della civiltà e della cultura minacciati dal nazifascismo. Tuttavia la salvezza è, in ogni caso, un privilegio riservato a pochi (il tema ritorna in *Estate*, *Elegia di Pico Farnese* e *Nuove stanze*) mentre i più sono condannati a un destino di cieca ignoranza e inconsapevolezza, reso attraverso la metamorfosi disumanizzante (cfr. le «orde d'uomini-capre» di *Elegia di Pico Farnese*, v. 41, e «le pedine» di *Nuove stanze*, v. 31). Se alla donna spettano gli attributi della divinità, al soggetto non resta che assumere il ruolo del servo assorto nell'attesa o «venerazione» di lei (*Clizia nel '34*, in *Altri versi*, v. 10), secondo uno schema di scissione e proiezione nell'altro della parte migliore di sé (Fortini, 2003). D'altronde un analogo dualismo ispira prima di tutto la progressiva costruzione dello stesso personaggio femminile (cfr. in particolare *Ti libero la fronte dai ghiaccioli...*), ricavata da un continuo attrito tra fragile creaturalità e tensione ultraterrena (Simonetti, 2002, e cfr. quadro introduttivo ai *Mottetti*).

#### Una civiltà assediata dalla barbarie

Costruendo la storia della donna-angelo, il poeta rielabora consapevolmente il proprio vissuto (più di una volta ha ricordato: «io parto sempre dal vero, non so inventare nulla») e proietta il proprio «io empirico» in un «io trascendentale» (le due formule sono di Montale). Al centro di questa dialettica, un trauma privato ma fortemente connesso alle vicende della storia pubblica: Irma Brandeis era un'americana di origini ebraiche (l'autorevole famiglia Brandeis era emigrata negli Stati Uniti dall'Austria verso la metà dell'Ottocento); anche in seguito alle leggi razziali – che, fra le altre gravi norme costrittive, impedivano la permanenza sul suolo italiano agli ebrei non italiani – a partire dal 1938 non fu più possibile per lei fare ritorno in Italia. La giovane studiosa – Irma era in quegli anni traduttrice e docente di lingua e letteratura italiana e francese al Sarah Lawrence College di New York (Brandeis, 2008) – tenterà invano di far emigrare Montale in America. Nonostante la sopraggiunta disoccupazione del poeta, licenziato nel 1939 dalla mansione di direttore del Vieusseux (antico istituto storico-culturale fiorentino) perché non iscritto al partito fascista, il progetto non potrà realizzarsi e i due non si rivedranno mai più. Terminava così una storia nata nel 1933 e segnata da continui distacchi, dovuti sia alla vocazione nomade di lei, che in quegli anni si divide tra New York e Firenze, sia ai travagliati conflitti interni alla loro relazione (cfr. gli anni 1929-1939 nella *Cronologia*). La dedica cifrata alla donna («a I.B.»),

che Montale pone in esergo alle *Occasioni* a partire dall'edizione Mondadori del 1949 (la sesta), oltre a essere una privatissima *boutteille à la mer* inviata a Irma, vuole anche porsi come una affermazione di fedeltà verso colei che continuava a ispirare una narrazione centrale della sua poesia. Proprio in quegli anni, infatti, il ciclo poetico della donna-angelo si stava prolungando anche nel terzo libro montaliano, *La bufera e altro* (1956). Qui la donna, battezzata con il nome di Clizia (la ninfa abbandonata da Apollo-Sole e mutata in girasole perché potesse seguire il passaggio nel cielo del dio tanto amato; cfr. *La primavera hitleriana*) si tramuta in «Cristoforo» (Montale, *Varianti*), salvatrice di tutta l'umanità.

La complessa costruzione di questa figura salvifica, il suo essere anche incarnazione di un'intera civiltà assediata dalla barbarie, molto deve ai dati della biografia umana e intellettuale di Irma Brandeis. Sul contributo della studiosa al dantismo montaliano secondo la linea Pound-Eliot si tornerà tra poco; per ora va detto che la stessa dedica rafforza anche – seppure solo in forma criptica – la tematica ebraica presente nella raccolta. Al centro di questa linea narrativa del canzoniere è sicuramente *Dora Markus*, composta tra il 1926 e il 1939. Qui l'io lirico è piuttosto un demiurgo-narratore, che crea per scorci una narrazione in versi tutta incentrata sul destino di un personaggio e di una storia familiare. Proprio come Hanno (personaggio decisivo dei *Buddenbrook*, il romanzo di Thomas Mann; cfr. il cappello introduttivo e il commento alla poesia), Dora è l'ultimo rampollo, ribelle e autodistruttivo, di una grande famiglia altoborghese austriaca. I due tempi del suo tragico destino sono lo scacco esistenziale (Dora ha ormai dissipato la propria giovinezza) e la persecuzione razziale (Dora è un'ebrea austriaca, minacciata dalla «fede feroce» del nazismo); il secondo tempo si fonda sul primo ma gli dà anche una conclusione e un centro. La figura di Dora appartiene a un ciclo di ritratti femminili inclusi nella prima sezione e ispirati a donne mitteleuropee di origine ebraica realmente vissute: alla sua fisionomia si affianca quella di Gerti (*Carnevale di Gerti*, 1928), che rielabora il fascino infantile di Gertruden Frankl, e di Liuba (*A Liuba che parte*, 1938), doppio poetico di Ljuba Blumenthal.

L'identità mitteleuropea ed ebraica accomuna quindi Dora, Gerti e Ljuba a Irma Brandeis e le rende, seppur giovani, depositarie di una antica radice culturale (cfr. *Dall'altra sponda*, in *Quaderno di quattro anni*). La centralità di questa genealogia all'interno della raccolta va interpretata come un riconoscimento politico, espresso però nelle forme oblique e cifrate necessarie ad aggirare la censura fascista. La prima edizione delle *Occasioni* risale infatti al 1939: intorno a questa data l'antisemitismo era già persecuzione e si apprestava a diventare logica programmata di morte – come testimoniano nella realtà storica l'esperienza di Irma Brandeis e Ljuba Blumenthal (in fuga

dall'Italia fascista dopo le leggi razziali del 1938), quella di Dora (scappata a Londra dalla Germania in quello stesso anno), e la successiva parabola delle famiglie di Gerti e Dora, sterminate nei lager nazisti pochi anni dopo (Fischer, 2005). Tutto questo spiega perché, nel racconto delle *Occasioni*, Liuba e Dora siano rappresentate come profughe e perseguitate, ma spiega parzialmente anche perché la donna-angelo sia per un verso investita dai segni di una elezione superiore (la sua è «una sorte / che sfugge anche al destino», *Palio*, vv. 15-16) e, per l'altro, sia però anche un personaggio in fuga (cfr. *Palio*, vv. 1-3) o incalzato dalla minaccia della guerra (cfr. *Nuove stanze*, v. 19).

#### *Foscolo e Dante (ma anche Eliot e Pound)*

Malgrado tutto questo, nelle *Occasioni* il negativo è prima di tutto metafisico: attinge a un limite radicale e a un'infelicità costitutiva del genere umano. Più volte Montale ha sottolineato che al centro della sua poesia sono sempre stati la precoce consapevolezza di «una totale disarmonia con la realtà» e «la condizione umana in sé considerata» (SMA, pp. 1591-92). Tuttavia in questa raccolta (come già negli *Ossi*), persino il nulla ha una sua plastica compattezza e anche il negativo, anzi soprattutto il negativo, si incarna in oggetti precisi (Blasucci, 2000) o in dettagli concreti quali, per esempio, «il cerchio» e «la stupida discesa» di *Costa San Giorgio* (vv. 6, 28) o «il topo» di *Barche sulla Marna* (v. 31): esempi tratti, non a caso, dai due testi che nella raccolta si richiamano maggiormente a un pensiero critico-negativo di ascendenza leopardiana. Insomma, questo ethos tragico si aggrappa proprio al mondo delle forme, a quell'apparenza fenomenica indubbiamente illusoria ma mai priva per Montale di fisica consistenza. Su questo nucleo coagula poi anche un male concretamente e storicamente individuato, che è però soltanto un'intensificazione di questa prima radice.

Il doppio tempo, inizialmente metafisico-esistenziale e poi storico, scandisce, come abbiamo visto, la forma bipartita di *Dora Markus*. Un discorso analogo va fatto anche per *Tempi di Bellosguardo*: il poemetto della terza sezione è diviso, proprio per questa ragione strutturale, in tre tempi, tre movimenti che articolano altrettante tappe del destino umano. La lucida consapevolezza dell'infelicità umana (primo movimento) è acuita nella modernità dalla fine delle verità garantite (secondo movimento) ed è ulteriormente moltiplicata dall'imminente apocalisse della Seconda guerra mondiale (terzo movimento). La forte carica tragico-nichilista del poemetto, tuttavia, conflisce con una nostalgia per l'ethos classico, rappresentato proprio dallo splendido

paesaggio di Bellosguardo. Il colle fiorentino è un luogo simbolico dell'umanesimo perché è lo scenario delle *Grazie*, il poema foscoliano incompiuto. A Bellosguardo il classico è utopia estetica ed etica, immagine di un mondo fondato sull'armonia e l'equilibrio non meno che su quelle virtù civili capaci di rinnovarsi e rivivere ancor oggi in alcuni destini delezione (cfr. quadro introduttivo alla sezione). Questi valori etico-estetici deflagrano a contatto con un caos metafisico, esistenziale e storico e al tempo stesso confermano la carica antagonista e il valore profetico della loro ipotesi di forma, stile e civiltà.

Ma Foscolo non è l'unico autore della tradizione da cui Montale desume una lingua, uno stile e un punto di vista straniati, in fertile attrito con la contemporaneità. Nel costruire le *Occasioni* come percorso esistenziale di un io in bilico tra dannazione e salvezza è decisiva la lezione della *Commedia* dantesca. Il dantismo delle *Occasioni* è radicale, perché non si esaurisce nei pur significativi prelievi lessicali, ma si propone come schema narrativo profondo di un dramma personale e storico. Il moderno spazio urbano (cfr. per esempio *Buffalo*), come pure ogni condizione privata e civile di degrado (cfr. «l'ergotante / balbuzie dei dannati» di *Pallio*, vv. 55-56, e la generica ambientazione medievale di *Nuove stanze*) trovano nell'*Inferno* la loro scenografia. Ma anche l'alternativa a questa moderna «dannazione» (*Stanze*, v. 38), vale a dire la figura salvifica della donna-angelo, sarà in larga parte debitrice della Beatrice stilnovista della *Vita Nuova* e di quella angelica del *Paradiso*. Un riuso di Dante così originale è suggerito anche dalla lettura – già feconda all'altezza degli ultimi testi degli *Ossi* – di Eliot e Pound. Dai loro saggi critici su Dante e dalle loro poesie, Montale apprende che la *Commedia*, in particolare *l'Inferno*, è il serbatoio cui l'artista moderno può attingere per raccontare la disgregazione e il caos della società di massa. Il loro recupero coinvolge anche l'allegoria dantesca, capace di collegare il concetto teologico più astratto a immagini chiare e concrete e a una lingua energeticamente espressiva. Eliot e Pound definiscono questa tecnica allegorica con la formula del correlativo oggettivo, una modalità stilistica che per la sua capacità di tenere insieme concretezza ed evocazione, sensi e sovrasensi può rinascere come moderna alternativa alla lingua astratta dei simbolisti. Tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta, la loro interpretazione arriva a Montale anche attraverso la mediazione di Praz e della stessa Brandeis. Ed ecco che il nome di Irma è citato – insieme a quelli di Eliot, Mandelstam, Auerbach e Singleton – nel saggio montaliano del 1965 su Dante; qui il poeta non esita a definire *The Ladder of Vision* – volume di critica dantesca di Brandeis, edito nel 1960 e in larga parte incentrato proprio sulla figura di Beatrice – «quanto di più suggestivo io abbia letto sull'argomento della scala che porta a Dio» (*SMP*, p. 2686).

### Un classicismo paradossale

Proprio questo legame con Dante, concepito come grande modello di narrazione poetica oggettiva e di parola incarnata nel mezzo espressivo, rivela la distanza di Montale sia dai simbolisti e dai coevi ermetici sia dagli avanguardisti. Mentre i primi annullano i contorni della realtà grazie a suggestive alchimie verbali, i secondi umiliano il dato concreto attraverso l'ironia e l'abbassamento prosastico (i crepuscolari) o lo deformano con l'associazione alogica (i surrealisti). Con *Le occasioni*, Montale crea invece una poesia-oggetto, affollata di cose, situazioni, personaggi, dati e dettagli specifici; una poesia che sperimenta spesso anche il passo lungo, prosastico di una moderna narrazione in versi. Contemporaneamente, egli fonda un "grande stile", vale a dire un registro espressivo tendente all'alto, e attribuisce infine all'io lirico della nuova raccolta quel pathos e quella serietà – desunta anche dai due importanti modelli, Foscolo e Dante –, drasticamente negati dagli avanguardisti.

Il moderno sublime delle *Occasioni* segna anche uno stacco dalla disponibilità sperimentale della prima raccolta montaliana, *Ossi di seppia*, e ripristina con maggiore decisione gli istituti della metrica classica. Tuttavia, la raccolta non riproduce rigidamente questo sistema normativo; semmai lo reinterpreta attraverso la cifra originale di uno stile. Per definire la sua poetica, Montale proporrà nel 1926 la formula del «classicismo paradossale» (*SMP*, p. 118). Questa sua ricerca espressiva tenta di conciliare – sia pure nell'attrito e nella dissonanza – i contenuti dirompenti della modernità e le forme della tradizione.

Fra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, questa nuova consapevolezza della tradizione e questo originale riuso dei materiali classici accomunano Montale ad altri tre grandi poeti, Eliot, Valéry, Mandelstam. Grazie alla lettura dei primi due e di altri scrittori europei (fra gli altri, Alain, Du Bos, Joyce, Larbaud, Woolf) e alla composita *koiné* della rivista fiorentina «Solaria», l'io lirico delle *Occasioni* è anche emblema di una élite intellettuale, che si muove con disinvoltura nello spazio geografico e tra i luoghi simbolici di una civiltà e di un intero continente. Ovviamente un tale fertile crocevia di letture, conoscenze e incontri molto deve al fatto che *Le occasioni* sono un libro quasi totalmente concepito a Firenze (dove Montale vive tra il 1927 e il 1947). Grazie a questa città dei caffè e delle riviste letterarie, grazie alla sua comunità cosmopolita, Montale potrà emanciparsi dalla chiusa realtà provinciale delle origini e dell'Italia fascista.

Il classico è concepito da Montale come grande codice stilistico e metrico, che impone alla creatività del poeta una traccia prestabilita e al tempo stesso un limite. La forma ereditata dalla



tradizione, vero e proprio «cristallo» (SMP, p. 118) prodotto per accumulazione temporale, equivale a un materiale solido e resistente, su cui il poeta, come lo scultore o l'architetto, può esercitare il suo antagonismo a patto però che ne sappia riconoscere anche il condizionamento. Solo la lotta contro l'ostacolo – vale a dire il linguaggio, il verso, la rima – consente di liberare l'ispirazione. Da questo presupposto discendono le numerose equivalenze montaliane tra poesia e lavorazione manuale, tra poema e oggetto artigianale da martellare, da modellare.

Questa idea di classico è quindi psicologica, prima che estetica: il senso del limite consente infatti di ricondurre la frammentazione della coscienza a un'unità, di riportare l'interiorità disgregata a un equilibrio. Un'analoga funzione difensiva è svolta, sul piano testuale, dalla rappresentazione di alcuni spazi chiusi come luoghi privilegiati dell'anima, occasioni in cui ritrovare la propria autenticità minacciata dal mondo esterno (cfr. *Ti libero la fronte dai ghiaccioli...*). La difesa dal caos può dunque anche tradursi in agorafobia. La funzione del classico sarà poi per Montale anche politica: tra la fine delle *Occasioni* e la *Bufera* i valori umanistici sedimentati in una forma mobile e alta e nella stessa figura della donna-angelo sono un argine alla violenza e all'insensatezza della storia, ponendosi come proposta di civiltà alternativa alla barbarie nazifascista (cfr. per esempio la forma metrica e il tema di *Nuove stanze*). La ritualità, il decoro, l'autocontrollo di questa estetica forniscono una solida griglia protettiva, che permette di rendere leggibile e comunicabile il negativo, di conoscerlo e rappresentarlo plasticamente. L'èthos classico è signorile e altoborghese: implica una certa cultura del privilegio e dell'aristocratico distacco – rafforzata in Montale da una «rimozione» (Fortini, 1968) del conflitto sociale – ma consente anche una lucida consapevolezza dell'emergenza storica e impone una drammatica responsabilità esistenziale (una posizione condivisa, in quegli stessi anni, anche dallo scrittore tedesco Thomas Mann).

Dalla stessa acuta percezione del disordine e dalla sua messa in forma attraverso un'estetica classicista – seppure «sui generis» e «paradosale» – discende poi un elemento ancor più decisivo: la nuova poetica dell'oggetto, esplicitamente sperimentata proprio con *Le occasioni*. Se il tempo ha perduto la propria direzione lineare, se lo spazio sembra dissolversi in una serie di frammenti irrelati, cade definitivamente qualunque barriera tra interno ed esterno. Ne consegue che la «nostra rappresentazione» del mondo non coincide necessariamente, secondo Montale, con «il cosiddetto mondo» (SMA, p. 1482); ogni individuo rischia quindi di essere isolato nel particolarismo dei propri pensieri e del proprio linguaggio.

L'unica possibilità di comunicare l'esperienza significativa – vale a dire, l'occasione – si fonda allora sulla capacità di tradurre il dato astratto (un pensiero, un'emozione) in forme sensibili,

concrete, realistiche. «Il poeta» secondo Montale «dovrebbe dare con le parole, con il suono, [...] l'equivalente del sentimento senza spiegare il sentimento» (MPM) e dovrebbe «imporre al lettore degli oggetti o dei fatti». Con l'avvertenza che nelle *Occasioni* anche «i fatti sono sentiti come oggetti» (Montale a Gargiulo). L'emozione sarà inscritta in una situazione concreta; il lettore dovrà dedurla dall'improvvisa immersione in *medias res*, nella resa plastica del reale, addirittura delle sue stesse leggi biologico-fisiche (cfr. per esempio la seconda strofa di *Non recidere, fornice, quel volto...*), secondo una tecnica che molto deve alla qualità corporea della poesia dantesca e alla sua traduzione in area modernista: il correlativo oggettivo di T.S. Eliot.

Proprio *Le occasioni*, in particolare, sono state concepite da Montale (SMA, p. 1481) come «un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli, o meglio senza spiettarli». «Esprimere l'oggetto» e tacere l'occasione-spinta» permette di creare una trama sintattica e narrativa condivisa da autore e lettore, un fondamento comunicativo che scaturisce però da un nucleo oscuro: il pathos di un sentimento, il fondo esistenziale di un pensiero, gli aspetti più privati di una vita (con un effetto di inevitabile difficoltà testuale). Montale ha sempre sostenuto che la sua poesia è «un cozzo della ragione con qualcosa che non è ragione», un oggetto in cui convivono gli inconciliabili: «musica + idee», «sensualità (verbale) e ascetismo», «mondo fisico e morale» (SMA, p. 1540). In diverse circostanze si è riconosciuto erede di una linea di poesia metafisica, fondata su un canone di poeti già definito da Eliot (Dante, Shakespeare, Donne, Baudelaire, Hopkins cui Montale aggiungerà Browning, «il Foscolo dei *Sepolcri*, [...] il Valéry del *Cimitero marino* e l'Eliot dei *Quartetti*», SMP, p. 674).

La stessa accezione di «metafisico» è ripresa da Eliot e va intesa non in senso proprio, vale a dire come sinonimo di speculazione filosofica, ma etimologico: in Inghilterra designava, infatti, quei poeti secentisti che tendevano ad andare «meta physis», «oltre la naturalità» dell'amore contaminandolo con l'articolazione logico discorsiva del pensiero. Metafisico è per Montale compresenza di realtà e astrazione, rifondazione del pensiero nei sensi, armonia dissonante tra oggetti del quotidiano ed emblemi concettuali.

#### *Le tecniche stilistiche e la lingua*

La parola incarnata delle *Occasioni* si impossessa con decisione dei frammenti di realtà grazie a una strategia stilistica complessa e ramificata in diverse tecniche. Tra queste, le più importanti sono: l'enumerazione e l'accumulazione caotica (cfr. *Addii, fischi nel buio, cenini, fosse...*, vv. 1-2 e

*Lestate*, vv. 9-12); l'anticipazione dell'oggetto (un sostantivo «fatto emergere in apertura senza attributi e spesso seguito immediatamente dalla proposizione relativa [...] che lo isola e lo distanzia», Jacomuzzi, 1968; cfr. *La canna che dispiuma...* e *Il rumore degli émbriaci distrutti...*, vv. 7-15); l'elencazione ellittica (Jacomuzzi, 1968), una *variatio* più radicale di quanto appena detto ottenuta con l'elissi del verbo della principale e con una conseguente sintassi nominale (vedi, fra gli altri, *Il ramarro, se scocca...*; *La gondola che scivola in un forte...*; *La rana, prima a ritenar la corda...*); l'anticipazione delle subordinate alla principale (cfr. *Carmevale di Gerti*, vv. 1-15), connessa a una più generale tendenza alla complicazione sintattica (per esempio, modificando la prima redazione di *Elegia di Pico Farnese*, Montale, a partire dal v. 38, passa da una sintassi paratattica a una ipotattica); le figure grammaticali e sintattiche dell'interrogazione (cfr. *Accelerato e Addii, fischii nel buio, cenni, tosse...*, vv. 5-7); le strutture analettiche (cfr. *La speranza di pure rivederti...*, vv. 8-10), l'iperbato pronunciato (*Oh come là nella corusca...*; «limpida [...] questa vita» vv. 5-10), l'inserzione della parentetica (cfr. *La casa dei doganieri*, vv. 19-20; *Eastbourne*, vv. 18-19); l'interruzione sintattica e ritmica del trattino, spesso chiamato a segnalare lo scarto epifanico e il sovrappiungere dell'occasione.

La sintassi nominale dell'elencazione ellittica definisce gli elementi del reale nella loro azione concreta ma al tempo stesso – proprio come se fossero sotto l'occhio deformante di una lente d'ingrandimento – essi sono isolati dall'insieme, cioè dal raccordo logico-sintattico dato dal verbo della principale. La realtà, seppur descritta puntigliosamente, è così ridotta a frammento, dettaglio avulso dal tutto. Ciò che colpisce il lettore è, da una parte, una dilatazione di particolari che, rallentando la percezione, impone una luce inedita sugli oggetti, colti nella loro corposità; dall'altra una netta perdita delle gerarchie sensoriali, ottenuta grazie a questa complessiva «proliferazione della sintassi» (Coletti, 1998).

La disgregazione della normale linearità fa sì che diversi piani di percezione sensibile e di coscienza siano accostati tra loro scandendo il tempo interiore dell'attesa e preparando all'eventuale salto epifanico. A questo effetto di frantumazione concorre anche la forma frequentemente dialogica del discorso poetico, gestito da un io lirico alla ricerca di sintonia con un tu femminile quasi sempre assente: si tratta quindi di un dialogo mentale, un flusso di coscienza scaturito dal tentativo precario di esorcizzare la separazione (con il conseguente uso delle forme semantiche di perplessità: «se», «forse» ecc.).

La strategia stilistica e semantica delle *Occasioni*, tuttavia, non persegue il caos ma una descrizione accurata del caos, spesso talmente analitica da spingere l'ordito delle cose a sfilacciarsi.

Tutte queste procedure, infatti, forzano la sintassi senza però mai evaderla davvero. Al contrario, le poesie di questa raccolta si affidano moltissimo ai significati e alla loro scansione logico-sintattica; anche visivamente ogni testo si impone come dettato ricchissimo di segni diacritici (segni di interpunzione, spazi, scalini).

La poetica dell'oggetto spinge necessariamente Montale a elaborare una lingua «ricca, articolata, risentita, segnata da forti escursioni e da un marchio di fabbrica inconfondibile» (Mengaldo, 2000b). Il fascino delle *Occasioni* è anche in questo particolarissimo impasto linguistico, in cui la parola esatta (spesso il tecnicismo) e quella rara (spesso di marca dotta e letteraria, tuttavia sempre scelta per la sua intensità semantica più che per la sua nobiltà) convivono accanto ad altre di uso comune, ma dotate di forte tensione espressiva. Rispetto agli *Ossi* emerge una maggiore essenzialità, di cui è sintomo la marcata riduzione di un certo gusto aulico. La tendenza a includere, assimilare e incorporare la maggiore quantità possibile di frammenti di realtà è però bilanciata da una forte selezione stilistica. Il plurilinguismo tende cioè a ricomporsi in monostilismo, vale a dire in una forma di petrarchismo contraddittorio, «puramente stilistico, costretto ad accettare la pluralità delle lingue» (Bonfiglioli, 1962a).

#### La ricezione

Le *occasioni* – ci ricorda Montale – ebbero «un esito quasi fulmineo di critica e di pubblico» (SMA, p. 1495). Proprio con la pubblicazione di questa raccolta inizia la fortuna del poeta, culminata nel 1975 con il Nobel e siglata dai funerali di Stato; una fama, quindi, connessa anche a una certa ufficialità e non priva – come vedremo – di equivoci (Cataldi, 1991).

Nonostante la guerra, Einaudi pubblica tra il 1939 e il 1945 ben cinque ristampe del libro, mentre, proprio sull'onda di questo successo editoriale, anche gli *Ossi di seppia* saranno rilanciati con nuove tirature. Si tratta, tuttavia, di un successo foriero anche di fraintendimenti, come dimostra l'assimilazione della raccolta alla *koine* ermetica; una lettura sostenuta proprio da molti rappresentanti di questa stessa scuola (Gatto, 1934; Macri, 1936; Bo, 1939; Bigongiari, 1939 e 1949; Ramat, 1965) e destinata purtroppo a una lunga durata nei manuali scolastici. Ben di verso, invece, il senso del contributo di Contini (1938), fondato su ventisette liriche apparse in rivista e sull'intenso sodalizio con Montale. Il saggio, incentrato sulla dimensione stilistica e sul valore della forma poetica, ebbe fra l'altro il merito di riconoscere per la prima volta il moderno respiro

europeo delle *Occasioni* (ulteriormente articolato nel saggio in lingua francese del 1946). Il rigetto del critico crociano Gargiulo (1940) spinse poi Contini a un nuovo e positivo pronunciamento (1940).

Ancor più precoce del primo intervento continuano – ma destinato purtroppo a non avere avuto finora diffusione nella storia della critica montaliana – è il bel saggio breve *An italian letter* (1936) di Irma Brandeis, in cui alcuni testi delle future *Occasioni* sono interpretati come esempi di poesia metafisica, nel senso dantesco-eliotiano sin qui delineato. Altri due importanti giudizi di valore sono senz'altro quelli di Solmi (1940) e Sereni (1940). Quest'ultimo sottolinea nel suo intervento che la cifra stilistica delle *Occasioni* sta in una convivenza di grande stile e lessico moderno; anche grazie a tale lezione di poetica e di stile, Sereni diventerà nei decenni seguenti uno dei maggiori poeti italiani contemporanei.

Per rivedere radicalmente il luogo comune di un Montale ermetico bisognerà tuttavia aspettare in ogni caso gli anni Cinquanta/Sessanta, durante i quali gli scritti di Bonfiglioli sulle ascendenze culturali separano definitivamente il poeta dalla tradizione simbolista e lo riconducono a una linea dantesca e oggettuale. Su questa stessa linea si attestano anche gli studi fondamentali di Jacomuzzi (1968), Mengaldo (1975, 1987, 1991, 2000) e Blasucci (1982, 1990, 1998a), che lavorano sul doppio versante della storia della lingua e della critica letteraria. A Jacomuzzi va ascritto il merito di aver compreso e descritto la peculiarità delle nuove tecniche espressive (in particolare dell'elencazione ellittica) delle *Occasioni*.

Al confine tra storia delle forme e critica dell'ideologia si situa Luperini, che in continuità con Jacomuzzi ha sostenuto e approfondito il fondamento allegorico della poesia montaliana e ha ricostruito la crisi di valori da cui questa stessa poesia ha avuto origine (1984a e 1984b, 1986 e 1990). Sempre di Blasucci va ricordato, inoltre, il saggio su *Nuove stanze* (1974), decisivo non solo per l'esegesi della poesia, ma anche per la comprensione della tecnica "figurale" montaliana. Oltre a questa, vanno menzionate altre letture testuali: Fortini (1953) su *L'estate*, Avalle (1970) su *A Liuba che parte*, Sereni (1977) su *Il ritorno*, Romano (1975) e Cambon (1977) su *Carnevale di Gerti*, Lonardi (1977-1980) e Montanari (1977) su *Alla maniera di Filippo De Pisis*, Carpi (1978) su *Nuove stanze*, Bettarini (1978) su *Dona Markus*, Agosti (1982) su *La speranza di pure rivederti...*, ancora Romano (1995) su *Costa San Giorgio*, Leporatti (dal 1997 al 2011) su *Palio*, *Buffalo*, *Keepsake*, *Eastbourne*, *Lontano*, *ero con te quando tuo padre...*, *La speranza di pure rivederti...*, *Alla maniera di Filippo de Pisis*, *La gondola che scivola in un forte...*, *Infuria sale o grandine?* *Fa strage...*

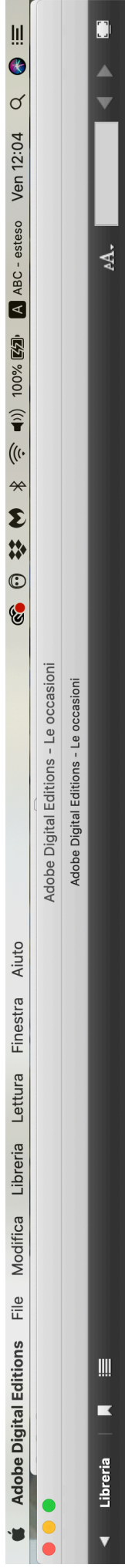
Luperini (1999, 2008) su *Nuove stanze* e *Il balcone*, Bozzola (2006) su *Brina sui vetri*, *uniti...* e *Il ritorno* e infine Mengaldo (2008) e Zampese (2009) su *La casa dei doganieri*.

Grazie agli studi di Lonardi (1980), Scarpati (1982-1996) e Barile (1990), va precisandosi la dimensione europea dell'opera di Montale, ulteriormente approfondita da quelle ricerche più recenti che hanno permesso di collocare definitivamente la poetica di Montale proprio in questo ampio *côté* e di proporre una immagine sempre più specifica e individuata (Casadei, 1992; Mazzoni, 2002; de Rogatis, 2002; Gigliucci, 2007). Su questa stessa linea ha lavorato anche Leporatti, proponendo diverse letture testuali delle *Occasioni*, illuminate dallo studio delle fonti. Sempre per quanto riguarda i contributi attuali, l'analisi più sistematica e complessiva della raccolta si trova nell'importante saggio di Simonetti (2002), che propone un felice cortocircuito tra sistema figurale e interpretazione. Scaffai (2002) ha invece attentamente verificato la solidità complessiva del canzoniere attraverso un'analisi approfondita delle connessioni tra le singole poesie e il macrotesto.

La fatica di questo commento sarebbe stata infinitamente più gravosa se non avessi avuto il sostegno, il confronto e talvolta lo scontro con il commento di Isella (1996) alle *Occasioni*, radicalmente orientato verso l'intertestualità e lo studio delle fonti. Un aiuto importante è venuto anche dai commenti di Bonora, Marchese, Savoca e Valentini e da quelli di Barberi Squarotti e Cambon sui *Mottetti*, e poi dalle monografie di Casadei, Franco Croce, D'Alessandro-Scarpatti, Forti, Luperini, Martelli e Testa. Contorbias e De Caro hanno recentemente gettato nuova luce sulle ispiratrici montaliane.

Nel 2006 abbiamo potuto leggere le 155 lettere che Montale inviò a Irma Brandeis tra il 1933 e il 1939 (cui si aggiunge la recente pubblicazione del diario della studiosa); un epistolario che molti anni dopo Irma consegnò a Contini, perché fosse pubblicato a tempo debito. Con un pensiero rivolto a lei mi piace chiudere questa introduzione.

Tiziana de Rogatis



Gianna Bardotti e Ilaria Betocchi dell'Ufficio ricerche bibliografiche e prestiti interbibliotecari dell'Università per Stranieri e della Facoltà di Lettere di Siena.

Ringrazio infine la Contrada senese della Chiocciola, che mi ha permesso di consultare il suo Archivio per la poesia *Palto*.

THR

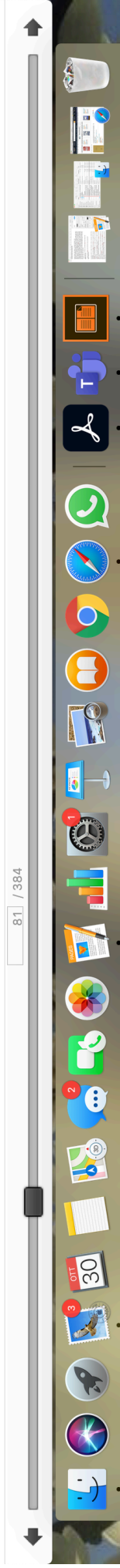
Nota

Per il testo si segue *L'opera in versi* (edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980) dal cui apparato, salvo diversa indicazione, sono state riprese tutte le notizie sui testimoni e le datazioni delle poesie.

Questo commento divulgativo – pensato per un lettore non necessariamente specialistico – intende soprattutto fornire informazioni sostanziali. Ma quando si è dato il caso di osservazioni nuove e necessarie per la corretta e irrinunciabile comprensione del testo (vedi per esempio nella seconda parte di *Dora Markus* «fedine / altere e deboli», vv. 48-49), ho derogato a questa linea maestra della mia condotta esegetica.

Il mio lavoro si è avvalso della consulenza di Luigi Blasucci e di Pietro Cataldi; esprimo a entrambi la più profonda riconoscenza per l'assiduità e l'affetto con cui mi hanno seguito. Di diversi passi Blasucci ha generosamente proposto parafrasi e spunti interpretativi inediti, che io ho riportato segnalandone la provenienza. Penso alla nostra collaborazione come a un segno di continuità, espresso da generazioni diverse, nel tramandare la poesia di Montale. Non serve dire che la responsabilità per eventuali errori o incongruenze è esclusivamente mia.

Sono molto grata a tutti gli amici e colleghi che mi hanno aiutato con preziosi consigli e suggerimenti: Alessio Baldini, Giovanni Bardazzi, Jonathan Boardman, Daniela Brogi, Luigi Cinque, Stefano Dal Bianco, Paolo De Caro, Raffaele Donnarumma, Maria Antonietta Grignani, Roberto Loporatti, Romano Luperini, Emilio Manzotti, Guido Mazzoni, Guglielmo Pianigiani, Niccolò Scaffai, Luigi Trenti, Luciano Zampese. Caterina Soresina Stoppani ha curato con grande sensibilità e acume professionale l'editing di questo volume. Un ringraziamento debbo anche a

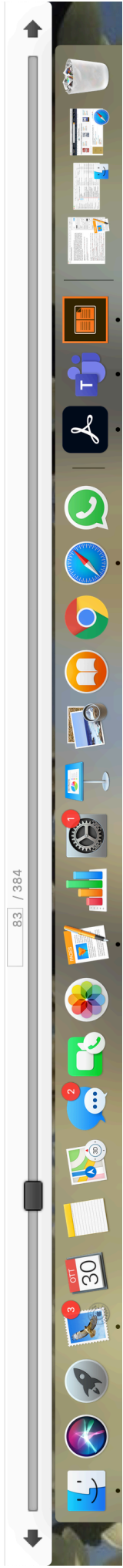




Le occasioni  
1928-1939

*a I.B.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Irma Brandeis (1905-1990), la studiosa americana di origini ebraiche cui Montale fu legato dal 1933 al 1938 (cfr. *Cronologia e Introduzione*).



Adobe Digital Editions File Modifica Libreria Lettura Finestra Aiuto

Libreria

Adobe Digital Editions - Le occasioni  
Adobe Digital Editions - Le occasioni

100% 100% ABC - esteso Ven 12:04

Libreria

## IL BALCONE

84 / 384

The image shows a Mac OS desktop environment. At the top, there is a window titled 'Libreria' with a scroll bar indicating the current page is 84 out of 384. Below the window is a dock containing several application icons: Finder, Spotlight, Calendar (showing '30'), Mail (with a '2' notification), Messages (with a '2' notification), Photos, Pages, Numbers, Keynote, and several utility icons. The dock is positioned at the bottom of the screen.

(1 *giuoco* : 4 *fuoco*; 6 *motivo* : 8 *vivo*, l'ipermetra di 9 *barLUMI* : 12 *s'iLLUMIna*), quasi-rime (5 *congUNTo* : 7 *spUNTa*), assonanze (4 *fuOcO* : 5 *vuOtO*), rime e quasi-rime interne (10 *scorgi* : 11 *sporgi*; 11 *quESTA* : 12 *finESTrA*; 3 *aperto* : 4 *malcerto* : 4 *certo*; 6 *TARDO* : 7 *ARDuO*).

Pareva facile giuoco...

*Pareva facile giuoco  
mutare in nulla lo spazio  
che miera aperto, in un tedio  
malcerto il certo tuo fuoco*

*Ora a quel vuoto ho congiunto  
ogni mio tardo motivo,  
sullarduo nulla si spunta  
falsia di attenderti vivo.*

*La vita che dà barlumi  
è quella che sola tu scorgi.  
A lei ti sporgi da questa  
finestra che non s'illumina*

Il valore programmatico di questo testo, composto nel 1933, è sancito dal corsivo, secondo una convenzione inaugurata con *Ossi di seppia (In limine)* e poi replicata in *Satura (Il «tu»)*.

Il titolo voleva essere «il riflettore di un momento, un sottinteso e magari una chiave in più offerta al lettore» (Montale, *Varianti*). Per questo motivo, il poeta rimanda anche esplicitamente a *Le balcon* di Baudelaire, una fonte strettamente connessa a questa poesia e al luogo che le dà il titolo (Montale a Rebay<sup>2</sup>). Come nella lirica delle *Fleurs du mal*, anche qui domina una figura femminile evocata dalla prospettiva della memoria, e anche qui il balcone diventa soglia simbolica di un passato condiviso e dell'assenza attuale. Un'attenta alternanza dei tempi verbali descrive il passaggio da un passato, durante il quale l'io ha tentato inutilmente di soffermare il ricordo di lei con il tedio e l'indifferenza, a un presente teso invece a un costante recupero della sua memoria. Evocare la donna significa ritrovare – seppure solo nella forma discontinua e intermittente dei «barlumi» (v. 9) – quel varco verso una dimensione autentica che il testo identifica nella finestra e nel suo balcone: due luoghi da cui la figura femminile era solita sporgersi. Il *balcone* definisce così il nucleo tematico della seconda raccolta montaliana: un «canzoniere d'amore», fortemente definito dalla conversione del «nulla-inerzia», tema tipico degli *Ossi di seppia*, verso il «motivato» (Contini, 1974); ma racchiude anche nella sua cifra implicita la poetica del libro.

Il testo fa idealmente «parte dei *Motetti*» – seconda sezione della raccolta – ed è stampato in limine «per il suo valore di dedica» (Montale, *Varianti*).

METRICA Tre quartine di ottonari con accenti di 4<sup>a</sup> (con un novenario di 2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> al v. 10). Come negli altri motetti, la forma metrica risulta estremamente lavorata da un complesso gioco di rime

5

10

1-4. *facile giuoco*: «una cosa semplice»: *mutare... aperto*: «annullare la possibilità di vita che mi era offerta» (Montale a Guarneri). Lo «spazio» aperto è quello che il poeta poteva contemplare affacciandosi dal balcone insieme alla donna; per estensione metaforica, sta a indicare la nuova prospettiva di vita scaturita un tempo dalla conoscenza di lei («il certo tuo fuoco», v. 4). *in un tedio malcerto il certo tuo fuoco*: il chiasmo, evidenziato dalla ripresa lessicale (*malcerto/certo*), oppone la noia inerte del poeta («tedio malcerto») alla energia vitale di lei («certo tuo fuoco»). Secondo Montale, il tu del *Balcone* sarebbe rivolto al personaggio poetico della donna-angelo (Montale a Gargiulo; cfr. *Introduzione*); ma, in una successiva dichiarazione, egli avrebbe sostenuto che i tratti salienti di questa figura femminile sarebbero stati ispirati invece ad Annetta/ Arletta (cfr. *Introduzione*), ricavata dalla realtà biografica di Anna degli Uberti (Montale a Rebay<sup>2</sup>). Secondo Amato (2006) e Bonora (1984), più che ai tratti di Annetta, segnata dalla malinconia e dall'assenza, il «fuoco» appartarrebbe al repertorio di *senhals*, ben più solar

Pareva facile giuoco...

(1 *giuoco* : 4 *fuoco*; 6 *motivo* : 8 *vivo*, l'ipermetra di 9 *barLUMI* : 12. *s'iLLUMIna*), quasi-rime (5 *congUNTo* : 7 *spUNTa*), assonanze (4 *fuOcO* : 5 *vuOtO*), rime e quasi-rime interne (10 *scorgi* : 11 *sporgi*; 11 *quESTA* : 12. *finESTrA*; 3 *aperto* : 4 *malcerto* : 4 *certo*; 6 *TARDO* : 7. *ARDuO*).

*Pareva facile giuoco  
 mutare in nulla lo spazio  
 che miera aperto, in un tedio  
 malcerto il certo tuo fuoco*

*Ora a quel vuoto ho congiunto  
 ogni mio tardo motivo,  
 sull'arduo nulla si spunta  
 l'ansia di attenderti vivo.*

*La vita che dà barlumi  
 è quella che sola tu scorgi.  
 A lei ti sporgi da questa  
 finestra che non s'illumina*

Il valore programmatico di questo testo, composto nel 1933, è sancito dal corsivo, secondo una convenzione inaugurata con *Ossi di seppia (In limine)* e poi replicata in *Satura (Il «tu»)*.

Il titolo voleva essere «il riflettore di un momento, un sottinteso e magari una chiave in più offerta al lettore» (Montale, *Varianti*). Per questo motivo, il poeta rimanda anche esplicitamente a *Le balcon* di Baudelaire, una fonte strettamente connessa a questa poesia e al luogo che le dà il titolo (Montale a Rebay<sup>2</sup>). Come nella lirica delle *Fleurs du mal*, anche qui domina una figura femminile evocata dalla prospettiva della memoria, e anche qui il balcone diventa soglia simbolica di un passato condiviso e dell'assenza attuale. Un'attenta alternanza dei tempi verbali descrive il passaggio da un passato, durante il quale l'io ha tentato inutilmente di soffiocare il ricordo di lei con il tedio e l'indifferenza, a un presente teso invece a un costante recupero della sua memoria. Evocare la donna significa ritrovare – seppure solo nella forma discontinua e intermittente dei «barlumi» (v. 9) – quel varco verso una dimensione autentica che il testo identifica nella finestra e nel suo balcone: due luoghi da cui la figura femminile era solita sporgersi. Il *balcone* definisce così il nucleo tematico della seconda raccolta montaliana: un «canzoniere d'amore», fortemente definito dalla conversione del «nulla-inerzia», tema tipico degli *Ossi di seppia*, verso il «motivato» (Contini, 1974); ma racchiude anche nella sua cifra implicita la poetica del libro.

Il testo fa idealmente «parte dei *Motetti*» – seconda sezione della raccolta – ed è stampato in limine «per il suo valore di dedica» (Montale, *Varianti*).

METRICA Tre quartine di ottonari con accenti di 4<sup>a</sup> (con un novenario di 2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> al v. 10). Come negli altri motetti, la forma metrica risulta estremamente lavorata da un complesso gioco di rime

5

10

1-4. *facile giuoco*: «una cosa semplice»: *mutare... aperto*: «annullare la possibilità di vita che mi era offerta» (Montale a Guarnieri). Lo «spazio» aperto è quello che il poeta poteva contemplare affacciandosi dal balcone insieme alla donna; per estensione metaforica, sta a indicare la nuova prospettiva di vita scaturita un tempo dalla conoscenza di lei («il certo tuo fuoco», v. 4). *in un tedio malcerto il certo tuo fuoco*: il chiasmo, evidenziato dalla ripresa lessicale (*malcerto/certo*), oppone la noia inerte del poeta («tedio malcerto») alla energia vitale di lei («certo tuo fuoco»). Secondo Montale, il tu del *Balcone* sarebbe rivolto al personaggio poetico della donna-angelo (Montale a Gargiulo; cfr. *Introduzione*); ma, in una successiva dichiarazione, egli avrebbe sostenuto che i tratti salienti di questa figura femminile sarebbero stati ispirati invece ad Annetta/ Arletta (cfr. *Introduzione*), ricavata dalla realtà biografica di Anna degli Uberti (Montale a Rebay<sup>2</sup>). Secondo Amato (2006) e Bonora (1984), più che ai tratti di Annetta, segnata dalla malinconia e dall'assenza, il «fuoco» appartarrebbe al repertorio di *senhals*, ben più solari ed energicamente



(1 *giuoco* : 4 *fuoco*; 6 *motivo* : 8 *vivo*, l'ipermetra di 9 *barLUMI* : 12 *s'iLLUMIna*), quasi-rime (5 *congUNTo* : 7 *spUNTa*), assonanze (4 *fuOcO* : 5 *vuOtO*), rime e quasi-rime interne (10 *scorgi* : 11 *sporgi*; 11 *quESTA* : 12 *finESTrA*; 3 *aperto* : 4 *malcerto* : 4 *certo*; 6 *TARDO* : 7 *ARDuO*).

*Pareva facile giuoco  
 mutare in nulla lo spazio  
 che miera aperto, in un tedio  
 malcerto il certo tuo fuoco*

*Ora a quel vuoto ho congiunto  
 ogni mio tardo motivo,  
 sull'arduo nulla si spunta  
 l'ansia di attenderti vivo.*

*La vita che dà barlumi  
 è quella che sola tu scorgi.  
 A lei ti sporgi da questa  
 finestra che non s'illumina*

1-4. *facile giuoco*: «una cosa semplice»: *mutare... aperto*: «annullare la possibilità di vita che mi era offerta» (Montale a Guarnieri). Lo «spazio» aperto è quello che il poeta poteva contemplare affacciandosi dal balcone insieme alla donna; per estensione metaforica, sta a indicare la nuova prospettiva di vita scaturita un tempo dalla conoscenza di lei («il certo tuo fuoco», v. 4). *in un tedio malcerto il certo tuo fuoco*: il chiasmo, evidenziato dalla ripresa lessicale (*malcerto/certo*), oppone la noia inerte del poeta («tedio malcerto») alla energia vitale di lei («certo tuo fuoco»). Secondo Montale, il tu del *Balcone* sarebbe rivolto al personaggio poetico della donna-angelo (Montale a Gargiulo; cfr. *Introduzione*); ma, in una successiva dichiarazione, egli avrebbe sostenuto che i tratti salienti di questa figura femminile sarebbero stati ispirati invece ad Annetta/ Arletta (cfr. *Introduzione*), ricavata dalla realtà biografica di Anna degli Uberti (Montale a Rebay<sup>2</sup>). Secondo Amato (2006) e Bonora (1984), più che ai tratti di Annetta, segnata dalla malinconia e dall'assenza, il «fuoco» appartarrebbe al repertorio di *senhals*, ben più solari ed energicamente

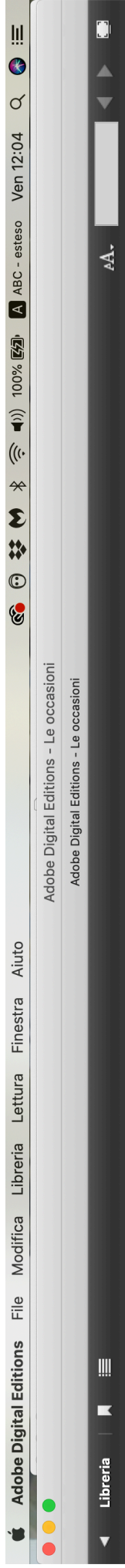
Pareva facile giuoco...

Il valore programmatico di questo testo, composto nel 1933, è sancito dal corsivo, secondo una convenzione inaugurata con *Ossi di seppia (In limine)* e poi replicata in *Satura (Il «tu»)*.

Il titolo voleva essere «il riflettore di un momento, un sottinteso e magari una chiave in più offerta al lettore» (Montale, *Varianti*). Per questo motivo, il poeta rimanda anche esplicitamente a *Le balcon* di Baudelaire, una fonte strettamente connessa a questa poesia e al luogo che le dà il titolo (Montale a Rebay<sup>3</sup>). Come nella lirica delle *Fleurs du mal*, anche qui domina una figura femminile evocata dalla prospettiva della memoria, e anche qui il balcone diventa soglia simbolica di un passato condiviso e dell'assenza attuale. Un'attenta alternanza dei tempi verbali descrive il passaggio da un passato, durante il quale l'io ha tentato inutilmente di soffiocare il ricordo di lei con il tedio e l'indifferenza, a un presente teso invece a un costante recupero della sua memoria. Evocare la donna significa ritrovare – seppure solo nella forma discontinua e intermittente dei «barlumi» (v. 9) – quel varco verso una dimensione autentica che il testo identifica nella finestra e nel suo balcone: due luoghi da cui la figura femminile era solita sporgersi. Il *balcone* definisce così il nucleo tematico della seconda raccolta montaliana: un «canzoniere d'amore», fortemente definito dalla conversione del «nulla-inerzia», tema tipico degli *Ossi di seppia*, verso il «motivato» (Contini, 1974); ma racchiude anche nella sua cifra implicita la poetica del libro.

Il testo fa idealmente «parte dei *Motetti*» – seconda sezione della raccolta – ed è stampato in limine «per il suo valore di dedica» (Montale, *Varianti*).

METRICA Tre quartine di ottonari con accenti di 4<sup>a</sup> (con un novenario di 2<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> al v. 10). Come negli altri motetti, la forma metrica risulta estremamente lavorata da un complesso gioco di rime

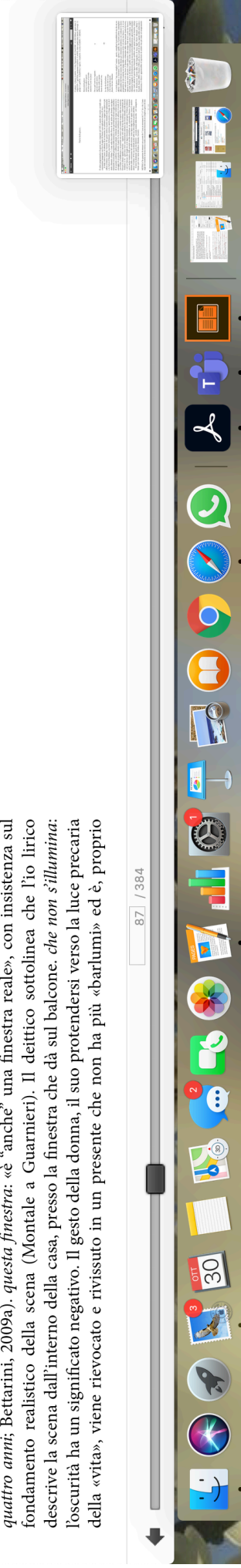


salvifici, della donna-angelo. In realtà, sul tratto specifico di una singola identità poetica prevale qui una più complessiva celebrazione del fantasma femminile ("tu") all'interno della raccolta.

5-8. *Ora*: il deittico segnala il passaggio al presente e alla mutata condizione dell'io. *vuoto*: il «nulla» del v. 2, vale a dire lo «spazio» svuotato di ogni possibilità vitale in seguito alla scomparsa della donna. Su questo vuoto egli si protende ora a spiare i minimi segni di presenza del fantasma femminile. *ho congiunto*: "ho collegato". *ogni mio tardo motivo*: «ogni superstita ragione di vita» (Montale a Guarnieri). *arduo nulla*: "vuoto impenetrabile"; *si spunta*: "si smussa" e quindi, "si rivela vana". *l'ansia... vivo*: "l'ansia di trascorrere il tempo nella tua attesa (attenderti)" in una condizione attiva e consapevole («vivo»); «l'ansia di continuare a vivere senza di te» (Montale a Guarnieri), in una sorta di resistenza stoica.

9-12. *La vita che dà barlumi*: "la vita che appare solo attraverso luci intermittenti"; quindi la vita autentica, che si manifesta solo a tratti. I «barlumi», parola tematica centrale di questa raccolta, sono le occasioni o gli istanti privilegiati – spesso veicolati da un segno luminoso precario e intermittente (il lampo, il guizzo, il barbaglio) – che irrompono casualmente nella vita quotidiana riempiendola di senso (cfr. *Introduzione*). *è quella che sola tu scorgi*: «è la sola che tu scorgi» (Montale a Guarnieri). La «vita» è soggetto; «è quella [...] sola» è il predicato nominale, con il soggetto della relativa («tu») in iperbato. *A lei*: verso la «vita che dà barlumi». *ti sporgi*: «ti sporgi nella mia memoria e fantasia» (Montale a Guarnieri). La figura femminile, che ora si sporge dalla finestra del balcone, è il fantasma di colei che è realmente vissuta: in senso lato, l'immagine rimanda alla ricerca di una dimensione autentica, che la donna può tuttora incarnare nella memoria. Nel gesto rivive forse il ricordo di diversi momenti ormai trascorsi, quali emergono in altre poesie: la donna si era spesso affacciata a un «davanzale» («ritornano i tuoi rari / gesti e il viso che aggiorna al davanzale», *Punta del Mesco*, vv. 21-22) e aveva mostrato dalla finestra di un balcone (e forse proprio da quella che ora è buia; v. 12) la luce intermittente di un faro, uno dei rari «barlumi» che illuminano la vita («E proprio in quel momento / brillò, si spense, ribillò una luce / sull'opposta costiera. Già imbruniva. / Anche il faro, lo vedi, è intermittente, / forse è troppo costoso tenerlo sempre acceso. / [...]»), *Se al più si oppone il meno il risultato...*, in *Quaderno di quattro anni*; Bettiari, 2009a). *questa finestra*: «è "anche" una finestra reale», con insistenza sul fondamento realistico della scena (Montale a Guarnieri). Il deittico sottolinea che l'io lirico descrive la scena dall'interno della casa, presso la finestra che dà sul balcone. *che non s'illumina*: l'oscurità ha un significato negativo. Il gesto della donna, il suo protendersi verso la luce precaria della «vita», viene rievocato e rivissuto in un presente che non ha più «barlumi» ed è, proprio

all'opposto, buio come la finestra e la stessa stanza nella quale si trova ora il poeta.





genesi della poesia» spiega Montale «è questo fatto, *double* della successiva passeggiata in vettura, a Carnevale [...]. I due momenti della poesia si fondono perché il tempo retrocede...» (Montale a Capasso).

### Carnevale di Gerti

Nella seconda lassa (vv. 16-23), Gerti, ormai entrata in una dimensione magica, evoca intorno a sé con un filtro un paese di sogno, descritto con tratto – dice il poeta – a un tempo «angelico e caricaturale».

La terza lassa è un'unica lunghissima parentetica; un vero e proprio inciso con il quale interviene decisamente la voce dell'io lirico preannunciando che la notte di questa giornata di carnevale sarà invece molto triste per Gerti (vv. 24-25). La donna tornerà infatti nella stessa casa che l'aveva ospitata per l'ultimo dell'anno e qui ritroverà i doni che non furono mai spediti agli amici assenti (vv. 26-32). Questi feticci di un tempo ormai morto provocheranno in lei un profondo senso di disorientamento (vv. 32-33). La donna cercherà, allora, di fermare l'inarrestabile consumazione del tempo e di regredire ai momenti che precedevano il capodanno e l'attimo irripetibile del piombo fuso. Ma il gesto che esprime questo bisogno (Gerti porta indietro le lancette del suo orologio) è solo velleitario (vv. 34-37).

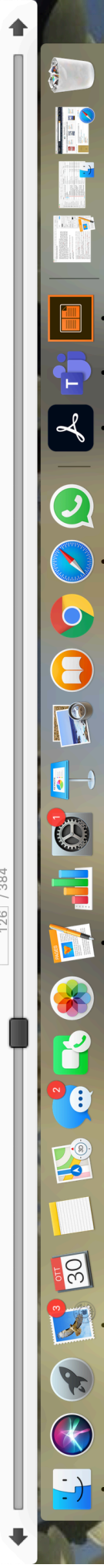
Nella quarta lassa, si precisa definitivamente la tensione tra due punti di vista. Da una parte, il poeta sottolinea che le ricorrenze possono ripetersi solo nella ciclica successione dei giorni, come date vuote, mentre gli attimi imprevedibili e pieni di significato non possono ritornare (vv. 38-41). Dall'altra, la donna reagisce cercando nuovamente di negare la realtà mediante la rievocazione dell'immaginario paese degli onagri nel quale il tempo si è fermato (vv. 42-52).

Anche nella quinta lassa convivono le due voci in tensione. Questa volta, però, Gerti deve ammettere di non avere più alternative o vie di fuga (vv. 53-54). Di contro, il poeta la esorta ad accettare la dura legge del mondo reale (vv. 55-67), la cui logica meccanica di causalità e di tempo irreversibile può essere smentita solo da alcuni «disguidi del possibile» (v. 58): istanti unici che non possono essere preordinati, come gli intralci durante il viaggio in vettura, a carnevale, o il rito dell'ultimo dell'anno. Al di fuori di questi «disguidi», esistono solo le «primavere che non fioriscono» (v. 67): promesse di vita che non s'adempiamo e che, una volta sfiorite o deluse, non potranno tornare mai più.

Con rigorosa coerenza narrativa, gli elementi magici della prima lassa sono negati nell'ultima: alla «strada» (v. 13) si oppone la «via» (v. 64); al «piombo fuso» (v. 14) quello «raggelato» (v. 65) (Romano, 1975). Montale usa la doppia cronologia della poesia per individuare la natura ambivalente e contraddittoria del tempo: alla dimensione ciclica si sovrappone e si interseca quella

Al centro di questa poesia è una figura femminile ispirata alla realtà biografica di Gertruden (Gerti, per gli amici; pron.: "Gherti") Frankl, un'ebrea austriaca di Graz che, dopo varie esperienze artistiche, si era stabilita a Trieste nel 1925. Qui aveva stretto amicizia con Svevo, Stuparich, Benco e Bazlen; quest'ultimo l'aveva introdotta anche nella cerchia dei suoi amici fiorentini e Gerti aveva così conosciuto Montale (cfr. *Introduzione*).

In *Carnevale di Gerti* – composto nel 1928 – la donna è raffigurata nella sua fascinosa inquietudine, fatta di modi infantili e doti magiche. Nella prima lassa Gerti attraversa in carrozza Firenze e assiste, dalla prospettiva mobile della vettura, a diversi momenti del carnevale che, proprio quel giorno, si festeggia nelle strade della città. È una grande scena in movimento, resa da Montale attraverso la struttura sintattica sospesa di un unico, ipertrofico periodo ipotetico; l'effetto è quello di una dilatazione dei particolari in una sorta di caos rallentato. Il percorso in carrozza è ostacolato dall'affollata festa di piazza: sono proprio questi intoppi, che interrompono la linearità del tragitto, a permettere alla donna di percepire gli aspetti liberatori della realtà. Gerti entra così improvvisamente in una «bolla d'aria e di luce» (v. 11), un'atmosfera fragile e meravigliosa affine per la sua magia a quella da lei evocata durante l'ultimo dell'anno, qualche mese prima. In quell'occasione, la donna aveva infatti fuso del piombo per leggere il futuro degli amici (v. 14). Questo «sortilegio» (v. 32) aveva per un attimo scardinato la razionale linearità delle vite, evocando le infinite possibilità del gioco del caso, incarnate appunto dalle forme bizzarre del metallo. «La



lineare, nella quale la vita si consuma senza posa, scomponendosi in frammenti giustapposti. L'unica alternativa a questa prigione consiste in alcuni impreveduti che si verificano nella trama concreta della vita: come il poeta sottolinea sono eventi «veri, esattissimi» (Montale a Solmi), caricati di forza salvifica.

METRICA Cinque lasse di endecasillabi, salvo un tredecasillabo (v. 21), un ipermetro (v. 67; e forse anche v. 20), due settenari (vv. 8, 66) e un quinario (v. 17). La scarsità di rime – che tendono ad addensarsi comunque verso i finali della lasse, tra le quali naturalmente l'ultima – è bilanciata dalle molte assonanze e allitterazioni, ma soprattutto dalla frequenza inusitata di parole e versi sdruccioli (3 *nevica*; 4 *brivido*; 5 *alzano*; 6 *flebil*; 6 *salutano* eccetera), (Blasucci, comunicazione orale).

Se la ruota s'impiglia nel groviglio  
delle stelle filanti ed il cavallo  
s'impenna tra la calca, se ti nevica  
sui capelli e le mani un lungo brivido  
d'iridi trascorrenti o alzano i bimbi  
le flebili ocarine che salutano  
il tuo viaggio ed i lievi echi si sfaldano  
giù dal ponte sul fiume,

se si sfolla la strada e ti conduce  
in un mondo soffiato entro una tremula  
bolla d'aria e di luce dove il sole  
saluta la tua grazia – hai ritrovato  
forse la strada che tentò un istante  
il piombo fuso a mezzanotte quando  
fimi l'anno tranquillo senza spari.  
Ed ora vuoi sostare dove un filtro  
fa spogli i suoni  
e ne deriva i sorridenti ed acri  
fumi che ti compongono il domani:

ora chiedi il paese dove gli onagri  
mordano quadri di zuccherò alle tue mani  
e i tozzi alberi spuntino germogli  
miracolosi al becco dei pavoni.

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

E il Natale verrà e il giorno dell'Anno  
che sfolla le caserme e ti riporta  
gli amici spersi, e questo Carnevale  
pur esso tornerà che ora ci sfugge  
tra i muri che si fendono già. Chiedi  
tu di fermare il tempo sul paese  
che attorno si dilata? Le grandi ali  
screziate ti sfiorano, le logge  
sospingono all'aperto esili bambole  
bionde, vive, le pale dei mulini  
rotano fisse sulle pozze garrule.

Chiedi di trattenere le campane d'argento sopra il borgo e il suono rauco delle colombe? Chiedi tu i mattini trepidi delle tue prode lontane?

50

Come tutto si fa strano e difficile, come tutto è impossibile, tu dici.

55

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

65

1-15. *Sc... spari*: la prima lassa è costituita da un'unica frase, articolata da un periodo ipotetico, nel quale nove proposizioni dipendenti (sette protasi e due relative di II grado; vv. 1-12) sono prolettiche alla principale (vv. 12-15). Le due parti del periodo ipotetico sono spezzate da un trattino (cfr. nota ai vv. 12-15). *La ruota*: della carrozza che conduce Gerti per le strade di Firenze, mentre nella città si festeggia il carnevale. *Stelle filanti*: rotelle di strisce di carta variamente colorate che, a carnevale, si lanciano in aria facendole srotolare; qui sono ammucciate per terra. *S'impenna*: si imbrozzisce, sollevandosi sulle zampe, a causa dell'eccessiva pressione della folla. *se ti nevicata*: "se ti cade". La caduta dei coriandoli (v. 5) è associata a quella dei fiocchi di neve. *lungo brivido*: è soggetto. Il «brivido», causato in Gerti dalla percezione tattile dei coriandoli sulle mani (v. 4), è «lungo», vale a dire «prolungato» perché i coriandoli cadono lentamente e a riprese successive. *iridi trascorrenti*: propriamente i «colori svolazzanti»; per metonimia le «iridi» sono i coriandoli. (Montale a Contini, 31-10-1945). L'iride è l'arcobaleno; per estensione indica l'insieme dei colori sfumati l'uno nell'altro. *alzamo*: portandole alla bocca. *flebilii*: «dal suono

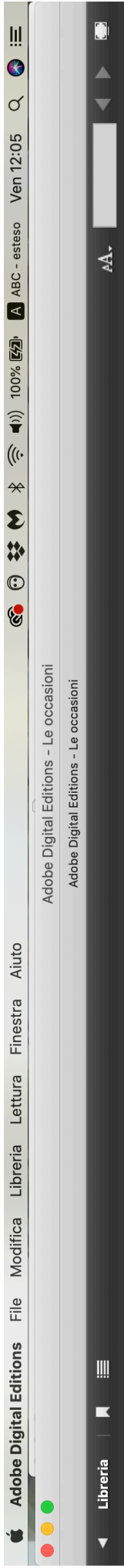
fievole». *ocarine*: piccoli strumenti musicali a fiato. *salutano*: con il loro suono. *tuo*: di Gerti. *viaggio*: «passaggio». Gerti attraversa in carrozza un carnevale di strada e il suono delle ocarine, uno dei segni della festa, viene interpretato come un gesto di saluto che celebra l'arrivo e l'allontanamento della carrozza. *lievi*: «tenui», perché provengono dal suono delle «ocarine», già di per sé «flebilii», e perché sono attenuati dal progressivo allontanamento della carrozza. *echi*: del suono delle «ocarine». *si sfaldano*: «si disgregano» e quindi, in senso figurato, «si disperdono». Latturarsi dei suoni è il segno più evidente del rinnovarsi della magia (cfr. infatti vv.15-17), già celebrata durante l'ultimo dell'anno. *giù dal ponte sul fiume*: è la direzione degli «echi», via via sempre più lontani. La situazione concreta ha luogo nella città di Firenze (Montale a Guarnieri); il «ponte» è, quindi, uno dei tanti che collega le due parti della città; il «fiume» è l'Arno. *la strada*: si svuota perché la carrozza si allontana dalla festa e dalla sua «calca» (v. 3). *e ti... grazia*: la «strada» solitaria conduce, per incantesimo, la carrozza di Gerti in una «bolla d'aria e di luce». *soffiato*: perché riprodotto all'interno («entro», v. 10) di una bolla di sapone («bolla d'aria», v. 11). *luce*: la «bolla d'aria» riflette sulla sua tremolante («tremula», v. 10) superficie la luce e ne è attraversata. *dove*: «nella quale». *il sole... grazia*: «il sole rende omaggio alla tua bellezza», perché ti inonda di luce. - *hai ritrovato*: il tu è Gerti. Si noti la funzione del trattino, che separa le protasi dall'apodosi, segnalando così lo scarto e il passaggio a un'altra dimensione. *la strada... fuso*: «il varco («la strada») che il piombo fuso sperimentò («tentò») per un attimo («un istante»)»; è lo scarto dalla realtà che il piombo fuso è riuscito a svelare. *il piombo fuso*: è il sortilegio dell'ultimo dell'anno precedente questo carnevale, che Gerti aveva festeggiato, insieme con il poeta e altri amici, sempre a Firenze. Secondo diverse dichiarazioni di Montale, la donna aveva celebrato la mezzanotte con un'usanza del Nord Europa: una volta fuso del piombo, il metallo era stato gettato a cucchiariate nell'acqua fredda, a più riprese. Il piombo aveva così preso delle forme bizzarre, che le erano servite da ispirazione per l'oroscopo di tutti gli amici, soprattutto quelli assenti. A ogni lettura del destino veniva poi associato, a sorte, un piccolo dono (cfr. vv. 25-32) *senza spari*: «senza fuochi d'artificio». La silenziosa celebrazione dell'ultimo dell'anno (cfr. vv. 31-32: «e nel silenzio / si compì il sortilegio») è forse parte dei sortilegi di Gerti: nella lassa seguente la donna crea infatti un «filtro» che «fa spogli i suoni».

16-23. *vioi*: il verbo sottolinea «l'infantile caparbietà» della donna (Cambon, 1977). *filtro*: pozione magica. *spogli*: «nudi» e quindi «silenziosi»; è una sinestesia. Il «filtro» (soggetto) crea così per magia una dimensione sospesa e rarefatta. *ne deriva*: «ricava dal silenzio che si stabilisce». Il soggetto è sempre il «filtro» che, con la sua magia, converte i suoni afoni in esalazioni e vapori. *sorridenti*: «lieti»; è una sinestesia. L'antitesi con il secondo elemento dell'endiadi, «acri», definisce la duplice componente del sortilegio, a un tempo benigno e misterioso. *acri*: «pungenti». *fumi*: «esalazioni». *ti compongono il domani*: «ti plasmano il futuro», evocando il mondo fàtato (cfr. vv. 20-23) nel quale la donna vorrebbe vivere. *ora*: l'anafora dell'avverbio (cfr. v. 16) concorre, insieme al successivo predicato verbale, a definire l'insistenza, a un tempo magica e infantile, di Gerti. *chiedi*: «invochi». Il soggetto è Gerti, che

chiede con insistenza ai «fumi» magici del «filtro» di dare vita a un mondo fiabesco (cfr. versi seguenti). *il paese*: è un paese di sogno, un generico luogo idillico della fantasia (Montale a Guarneri). *onagri*: asini selvatici, spesso associati alle streghe e qui, invece, addomesticati dalla magia buona di Gerti, che converte l'aggressività del morso nell'inoffensiva consumazione dello «zuccherò» (v. 21). La parola è considerata sdrucchiola, ma non è esclusa una lettura parossitona, che introdurrebbe una quasi-rima (18 *AcRI*: 20 *onAgRI*) in una lassa già fitta di rime. *morivano*: «mangino». *quadri*: «zollette». *alle*: «dalle». *tozzi*: «massicci». *spuntino*: «generino» sul loro tronco. *miracolosi*: perché germogliati istantaneamente, non appena i pavoni abbiano beccato il tronco degli alberi. *al becco*: «una volta beccati» o «se beccati». *pavoni*: uccelli colorati e appariscenti, perfettamente consoni all'atmosfera favolosa. 24-37. (*Oh il tuo... colori...*): le parentesi del lunghissimo inciso, insieme all'enfasi patetica dell'interiezione («Oh»), segnalano il passaggio a un altro piano del discorso e della situazione. La realtà prende bruscamente il sopravvento e svela la fragile illusione del mondo fiabesco di Gerti. *chiusa... tu*: «tu costretta tra i regali»; è un iperbatto. La donna ritrova i piccoli regali dell'ultimo dell'anno ed è «chiusa» tra loro. *gli assenti*: gli amici di Trieste, la città in cui vive Gerti e, tra questi, il marito di lei, ufficiale in servizio a Lucca (cfr. vv. 39-40). *carrì... lillipuziani*: sono i piccoli oggetti, affini nelle loro fattezze al mondo magico e infantile evocato da Gerti nella seconda lassa, che erano stati sorteggiati per gli amici triestini e che ora circondano la donna, sottolineando la sua solitudine. *di rosolio*: «del colore del rosolio», vale a dire «tenui e luminose» proprio come le colorazioni che questo liquore assume dalle essenze aromatiche. *fantocci*: «pupazzi». *archibugi*: antiche armi da fuoco a canna lunga. *lillipuziani*: «minuscoli». *lurna*: il recipiente da cui, durante la notte dell'ultimo dell'anno, veniva estratto il nome di ciascuno degli amici «assenti» per assegnargli un dono. *segnava*: «assegnava». *lontani*: perché residenti altrove e assenti dalla festa fiorentina dell'ultimo dell'anno. *lora*: la mezzanotte che segnò il passaggio dal 31 dicembre al gennaio. *si schiuse*: «si aprì» e, quindi, «cominciò». *silenzio*: perché l'anno appena trascorso si era concluso senza fuochi d'artificio (cfr. v. 15); probabilmente un effetto della magia di Gerti, che proprio a mezzanotte celebrò il rito del «piombo fuso». *sortilegio*: la fusione del piombo e la lettura del futuro per tutti gli amici. *È Carnevale... ancora?*: la domanda traduce lo smarrimento della donna, la quale comincia a regredire nel tempo perché si è sentita assediata («chiusa», v. 25) dai piccoli doni preparati per gli amici e dalla triste sensazione di un'esperienza ormai consumata («il tuo Carnevale sarà più triste», v. 24). *Dicembre*: il mese di dicembre dell'anno già trascorso e, in particolare, l'ultima ora del 31, la cui fine era stata celebrata dalla festa fiorentina. *s'indugia*: «si attarda», rifiutando così di concludersi per dare spazio al nuovo anno. *nuovi la lancetta*: all'indietro, facendo così retrocedere il tempo e i giorni («tutto / arretrera», vv. 35-36), fino alla festa dell'ultimo dell'anno. *un disfattò... babelico*: un caos disgregato e rifratto. Il «prisma» è un solido trasparente, costituito da diverse facce e utilizzato per produrre rifrazione o riflessione della luce. 38-52. *E... già*: il poeta spiega a Gerti che il Natale, il capodanno e il carnevale torneranno solo come ciclici rituali nel futuro. Le ricorrenze già trascorse non potranno quindi ripetersi mai più; neanche portando indietro le lancette

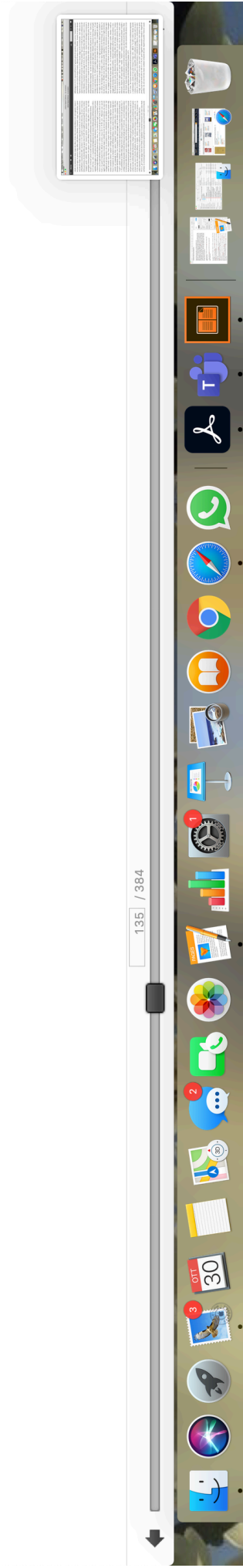
dell'orologio (vv. 34-37). *il giorno dell'Anno*: il 1° gennaio, giorno di capodanno. *sfolta le caserme*: «svuota le caserme», permettendo così a Gerti di rivedere il marito, «ufficiale di stanza a Lucca» (Montale, *Varianti*) in servizio durante il giorno e la notte dell'ultimo dell'anno. *ci*: a Gerti e al poeta. *sfugge*: perché sta terminando. *i muri*: della casa che ospita Gerti durante la notte di Carnevale (cfr. III lassa). *fenidoro*: «spaccano». Si tratta di una nuova dilatazione del tempo (Montale a Guarneri); un'altra magia di Gerti, che evade dai confini fisici della realtà («i muri») e ritorna nuovamente nel mondo fiabesco evocato nella seconda lassa. *Chiedi... lontane*: le tre interrogative incorniciano il comportamento di Gerti e il mondo da lei evocato all'interno della scettica riserva espressa dal poeta. Di fronte all'inarrestabile flusso temporale – un dato di realtà lucidamente articolato dal poeta nei vv. 38-41 – Gerti cerca, infatti, di evocare nuovamente l'«immaginario paese degli onagri» (Montale a Guarneri), l'unico luogo nel quale il tempo si può fermare (v. 43). *Chiedi tu*: la triplice iterazione del verbo («Chiedi», v. 49; «Chiedi tu», v. 51), già introdotto nella seconda lassa (v. 20), scandisce il nuovo rito magico di Gerti. *si dilata*: «si espande»; per effetto del rito magico. *ali screziate*: ali variegate dei pavoni (cfr. v. 23). *logge*: propriamente, un edificio aperto con pilastri o con colonne. Qui designa forse un orologio a *carillon*, tipico dell'artigianato del Nord Europa, che riproduce la facciata di una casa. Potrebbe essere uno dei doni non spediti. *sospingono*: il verbo definisce il rigido movimento delle «bambole» (v. 46). *all'aperto*: all'esterno della fittizia casetta del *carillon*. Nel momento in cui l'orologio segna l'ora, un congegno fa aprire la porta della casa e fa danzare, al suono di una musica, le marionette. L'immagine rende l'artificiale illusione del paese fatato. *esili*: vive: le marionette dell'orologio a *carillon*, «bionde» e snelle in omaggio allo stereotipo fisico delle fanciulle nordiche, e talmente realistiche nelle loro fattezze da sembrare «vive». Ma l'ossimoro descrive anche una dimensione irreali, cristallizzata dalla stasi del tempo. *rotano fisse*: «ruotano bloccate su un perno fisso centrale» oppure, come propone Isella (1996), «un vero e proprio *adynamon*, che ha realtà solo in un mondo di sogno». *pozze garrule*: «stagni gorgoglianti». *trattenere*: non far cessare il suono, parte dell'incanto. *d'argento*: dal suono argentino. *i mattini... lontane*: «i mattini dalla luminosità pulsante («trepididi») delle tue terre lontane». Le «prode possono essere di Trieste dove Gerti viveva, ma Gerti era di Graz, Austria» (Montale, *Varianti*). Il paese fatato si sovrappone quindi alla città d'adozione e alle radici austriache della donna, in una progressiva regressione verso l'età d'oro dell'infanzia (Cambon, 1977).

53-67. *Come... dici*: il poeta riassume il punto di vista di Gerti: la donna riconosce di essere assolutamente impotente e, implicitamente, constata di non poter fermare il tempo. *tutto... difficile*: «la realtà («tutto») diventa assurda («strano») e ardua («impossibile»)»; *tutto è impossibile*: nulla può realizzarsi. *quaggiù*: «nel mondo reale», ma non è escluso che ci sia un'antitesi geografica con il Nord austriaco e infantile di Gerti (Blasucci, comunicazione orale). *carricaggi*: carri robusti e pesanti. *senza posa*: «senza sosta», «ininterrottamente». *torria*: verbo tematico di questa poesia, da qui in poi iterato altre tre volte (vv. 57, 64, 67). *questi*: l'aggettivo dimostrativo rimanda ai «disguidi del possibile» che, nel corso del testo, hanno scardinato la linearità del reale. *disguidi del possibile*: l'intreccio casuale



del «possibile» (tutto ciò che potenzialmente, ma *non* necessariamente, è destinato a divenire reale) origina i «disguidi», vale a dire gli errori o le distrazioni, che intralciano il meccanismo rigidamente conseguente della realtà.

*Ritorna*: “Torna nel luogo da cui sei partita”, vale a dire la casa fiorentina in cui permottavi prima di evadere nuovamente nel paese fatato (vv. 40-52). Il soggetto è Gerti; l'imperativo definisce «una constatazione di fatto» (Montale a Guarnieri), perché la donna non ha più alternative. *i morti balocchi*: “i giocattoli inanimati”; sono contrapposti alle «bambole [...] vive» (vv. 46-47) della lassa precedente. Sono i piccoli doni per gli amici triestini, doni probabilmente rimasti, sino a carnevale, nella casa fiorentina che ospita Gerti (vv. 26-29). *ove... morire*: “laddove viene impedito persino («pur») di morire”. Con voluta antitesi, il mondo dei «morti balocchi» è quello della vita reale, che incalza Gerti con la sua temporalità (vv. 60-61) impedendole così di regredire al tempo bloccato – e dunque di fatto morto – della regressione fiabesca. L'avverbio «ove» (“dove”) va collegato all'altro avverbio di luogo «là», da cui è separato in anastrofe. *non s'aprono... affaticato*: “non si «fendonno» (v. 42) per («al») l'umanità affaticata”; le «mura pesanti» della casa fiorentina restano intatte ed estranee a un altro eventuale incantesimo: esse sono metafora della dura realtà, che non si modifica mai per la vita inquieta degli esseri umani (il «gorgo [...] affaticato»: “vortice spossato”). *vizi*: quella della casa fiorentina, nella quale fu celebrato l'ultimo dell'anno (cfr. v. 65) e dove, presumibilmente, deve dormire Gerti (cfr. vv. 24-26) durante la notte di carnevale. *quella*: è la strada in effetti indicata dal piombo una volta freddato, cui si contrappongono le strade dei vv. 9 e 13, varchi spaziali e metaforici del mondo fatato. Questa via reale è dunque il vero segno profetico, dopo le oscillazioni percepite finché era fuso. *raggelato*: “gelato”, perché gettato nell'acqua fredda proprio quando era fuso (cfr. v. 14 e nota), ma l'aggettivo allude anche alla vita cristallizzata che emerge nel finale. *alle mie, alle tue sere*: il poeta e Gerti condividono la medesima condizione. Le «sere» di questa realtà senza scampo si contrappongono ai «mattini / trepidi» (vv. 51-52) del mondo fiabesco (Romano, 1975). *alle... fioriscono*: è una metafora e vale “alle promesse di vita che non si adempiono”. L'ossimoro della primavera negata allude, infatti, alla parabola di molte vite umane.



### A Liuba che parte

Questa poesia del 1938 ritrae Liuba (una figura ispirata a Ljuba Blumenthal, un'ebrea di origini carpatiche amica di Montale) in un momento drammatico della propria vita. La partenza di cui ci informa il titolo è dovuta infatti allestendersi anche in Italia della discriminazione antisemita, legalizzata in Germania sin dal 1935. Le leggi razziali, promulgate proprio nel 1938 dal regime fascista, proibivano fra l'altro agli ebrei stranieri la permanenza sul suolo italiano. «Dopo molti anni di soggiorno in Italia» (Nascimbene, 1986), Ljuba è quindi costretta a partire per l'Inghilterra. Proprio in ragione di questi antefatti taciuti e tragicamente realistici, il testo era «il finale di una poesia non scritta» (Montale, *Varianti*). Tra le valigie di lei spicca un insolito oggetto: una «cappelliera» (v. 6) adibita a «gabbia», che contiene il suo «gatto» (v. 1), «lare» (v. 4) della famiglia d'origine e dunque della stessa identità ebraica. Il lezioso bagaglio si tramuterà, così, nella figura salvifica dell'«arca» biblica (v. 8), un'imbarcazione capace di sopravvivere alla catastrofe (nella metafora, il nuovo diluvio universale scatenato dal nazismo) portando in salvo Liuba e la sua stessa genealogia – incarnata simbolicamente dal gatto-«lare».

La poesia è dunque un dono offerto alla donna in segno di saluto e di augurio, come svela anche il dativo del titolo (*A Liuba*, appunto). La tonalità drammatica degli eventi storici si contamina volutamente con il tono leggero di tutto il componimento e con l'idea stessa dell'omaggio galante. Mentre simula e quasi parodizza l'andamento cantabile di un'aria d'opera, l'esibita levità del lessico e della forma metrica disvela, in realtà, il contenuto nascosto di un tempo segnato dall'odio razziale.

METRICA Un'unica strofa di otto versi; tre settenari (vv. 1, 3, 5), un quinario (v. 2), e quattro endecasillabi (vv. 4, 6-8). Fit-to e sapiente il gioco delle rime (2 *focolare* : 4 *lare*; 3 *consiglia* : 4 *famiglia* eccetera), di cui solo quella dei versi estremi è esterna (1 *gatto* : 8 *riscatto*). Avalle (1970) avrebbe rinvenuto nella poesia lo schema nascosto di un'antica ballata, ricreato e declinato in una nuova forma.

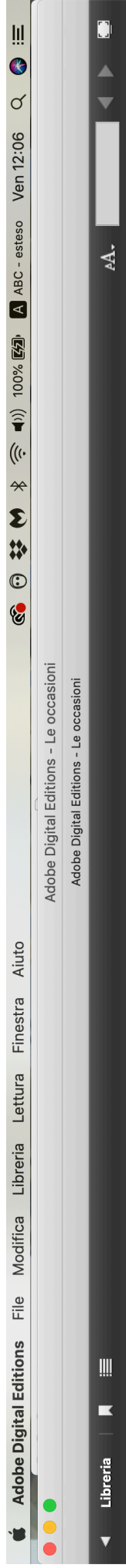
Non il grillo ma il gatto  
del focolare  
or ti consiglia, splendido  
lare della dispersa tua famiglia.  
La casa che tu rechi  
con te rinvolta, gabbia o cappelliera?,  
sovrastra i ciechi tempi come il flutto  
arca leggera – e basta al tuo riscatto.

5

1-8. *il grillo*: forse un grillo rinchiuso in una piccola gabbietta; Ljuba lo avrebbe comprato durante la festa fiorentina dell'Ascensione. Un autocommento («è possibile che l'idea del grillo sia un ricordo di quella festa di Firenze in cui si vendono grilli in gabbia», Montale ad Avalle) è una poesia di *Satura* («un grillo in gabbia, ultima traccia / del transito di Liuba»; *Boffa e risposta I*) sembrano confermare questa ipotesi. Alla circostanza concreta si sovrappone, però, l'evocazione fiabesca che, da Colloidi a Dickens, rappresenta il grillo come un consigliere prudente e pedante (Garofalo, 1989). *focolare*: è il luogo caldo e protetto nel quale i gatti amano rifugiarsi; ma, per sineddoche, è anche la casa, cui questi animali sono molto legati. *or*: «ora», vale a dire «in questo momento di emergenza della tua vita». Il deittico cela, dietro la patina arcaica dell'apocope, la drammatica verità dei tempi in cui vive Liuba. E infatti, secondo Montale questo avverbio e il titolo della poesia «dicono già molto» (Montale a Bazlen). *ti consiglia*: «è il tuo consigliere» («il gatto» è soggetto); perché ti esorta ad abbandonare l'Italia per poter sopravvivere. Nel momento in cui l'identità di Liuba e la sua stessa esistenza sono minacciate, la presenza del gatto – «lare» (v. 4) della casa e dunque anche dell'origine ebraica – è ben più ammonitrice di quella del grillo. *splendido...* *famiglia*: «magnifico nome tutelare della tua famiglia disgregata». Propriamente, il «lare» era, in età classica, l'anima divinizzata di un antenato che proteggeva la casa e il focolare domestico. Il «gatto», probabilmente eredità o dono fatto a Liuba dalla sua stessa famiglia, è definito in metafora «lare» perché incarna l'origine e la memoria di un gruppo familiare ormai disperso per il mondo. L'aggettivo «disperso» evoca il millenario destino di nomadismo degli ebrei ma anche il tragico rinnovarsi della diaspora nel presente. *La casa che tu rechi / con te rinvolta*: l'abitazione («la casa») fasciata







con lo stesso amico triestino, la datazione del 1926. Questa insistenza farebbe supporre che egli abbia voluto sottolineare così l'originalità della propria strategia compositiva, esplicitamente connessa alla ricomposizione di biografie assemblate in *collage*. Montale poteva avere come obiettivo il polemico rifiuto di ogni facile sovrapposizione tra vita e poesia, tra immediatezza del vissuto e costruzione creativa. In questo modo, insomma, egli esibiva la natura funzionale del personaggio di Dora, più affine al genere romanzesco che a quello lirico. Inoltre, la scansione 1926-1939, che copre quasi l'intero arco cronologico delle *Occasioni*, potrebbe avere anche un valore simbolico e rinviare alla lenta evoluzione di un testo e di una poetica.

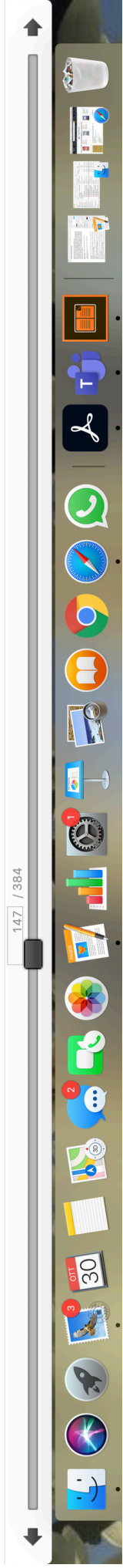
Con una lunga analeisi («Fu dove...», vv. 1-15), l'io lirico rievoca l'incontro con Dora Markus, avvenuto negli immediati dintorni di Ravenna e prolungatosi poi nella città stessa. I due avevano passeggiato prima sul mare e poi in città, mentre lei aveva parlato della sua vita nomade e inquieta (vv. 6, 14-15) e aveva espresso con i gesti e la conversazione animata i tratti salienti della propria identità. Il momento presente è invece il tempo della riflessione solitaria durante la quale il poeta cerca di definire la sfuggente e contraddittoria psicologia della donna. L'irrequietudine istintiva e una dolcezza al fondo agitata (vv. 16-21) convivono in attrito nell'animo di Dora con una qualità del tutto opposta: un'indifferenza profondamente radicata nell'animo. Lo stesso talismano («un topo bianco, / d'avorio»; vv. 27-28) che per vie del tutto irrazionali dovrebbe salvarla dalla fragilità sembra essere invece uno dei tanti frammenti di una vita inquieta e, a tratti, anche disperata (vv. 14-15).

Nella seconda parte, rispetto alla prima, è trascorso un numero imprecisato di anni (il salto temporale è segnalato anche dai due ordinali posti a divisione del racconto). Dora è tornata in Carinzia, la sua terra d'origine ma – come suggerisce l'avverbio di tempo in *incipit* («Ormai») – questo ritorno coincide con una parabola discendente della sua stessa vita. La tradizione della propria famiglia sovrasta Dora (vv. 44-45), testimone muto e passivo della casa avita che è tornata ad abitare. In una sorta di animazione fantastica, l'elegante spazio domestico prende vita e, riflettendosi allo specchio, racconta se stesso (vv. 40-44); a sua volta, in un gioco di rifrazioni e rovesciamenti, lo specchio contempla la donna e ne constata la metamorfosi e lo scacco esistenziale (vv. 42-43). Attraverso alcuni dettagli significativi, la casa rivela la storia complessa di una famiglia ebraica altoborghese tra Otto e Novecento (cfr. vv. 46-53). Proprio questa eredità contraddittoria, in cui si mescolano orgoglio di classe e insicurezza esistenziale, autocontrollo e trasgressione (cfr.

## Dora Markus

La poesia è un dittico composto in due tempi diversi: per la prima parte si registra la data, come vedremo piuttosto controversa, del 1926, mentre per la seconda si risale al 1939. Dora Markus è una figura ispirata a una giovane donna austriaca di origini ebraiche realmente esistita ma mai conosciuta da Montale. Il mediatore di questa figura fu Bazlen, intellettuale triestino che nel 1928 inviò al poeta, suo grande amico, la foto delle «gambe meravigliose» di Dora con l'eccezionale proposta di comporre una poesia su di lei. L'idea provocatoria stimolava la sensibilità di Montale verso quell'ambiente nordico cui la donna apparteneva e che viene ricreato nel testo anche attraverso la ricostruzione puntuale di alcuni temi e dettagli d'ambiente (forse desunti dalla grande tradizione del romanzo mitteleuropeo e in particolare dai *Buddenbrook* di Thomas Mann; cfr. *Introduzione* e il commento alla poesia, vv. 47-50). In quello stesso periodo, infatti, egli componeva *Carnevale di Gerti* (1928), sempre dedicato a una fanciulla, Gerti Frankl, di origini a un tempo ebraiche e austriache, amica della stessa Dora: proprio Gerti sarà «la vera protagonista della seconda parte della poesia» (Montale a Bazlen); dalle due donne il poeta ricaverà «un unico fantasma» (Montale a Nascimbene).

Ma la data di composizione della prima parte di *Dora Markus* (1926) anticipa in realtà di due anni l'occasione da cui avrebbe dovuto avere origine: la lettera di Bazlen risale infatti al 1928. Forse è stato riadattato alla figura di Dora un testo che, almeno in alcune sue parti, preesisteva sin dal 1926 allo stato di frammento (Bettarini, 1978, interpretando le connessioni stilistiche e formali, sostiene che la prima parte di *Dora Markus* è una struttura bipartita in cui un nucleo è costituito da I e II strofa; mentre un secondo nucleo è dato dalla strofa finale) e che era ispirato a una terza presenza femminile rimasta ignota. In ogni caso, Montale ha sempre difeso, persino nell'epistolario



«fedine / altere e deboli», vv. 48-49; «errori / imperturbati», vv. 43-44), è il germe della crisi e del fallimento di Dora. Nella parabola autodistruttiva di lei si manifesta apertamente la decadenza di un'intera genealogia familiare.

A questo «destino» (v. 60) privato ormai alla deriva si sovrappone poi una catastrofe storica incombente. La «fede feroce» (v. 58) del nazismo dilaga infatti ovunque (con essa, arrivano in Austria le leggi razziali, primo atto di una sistematica persecuzione nei confronti degli ebrei; nel maggio 1939, data di composizione di questo secondo tempo, l'Austria è stata già annessa da un anno al *Reich* di Hitler; la Seconda guerra mondiale sta per scoppiare). Proprio a causa delle sue origini ebraiche, Dora è travolta da questa tragedia e sembra divisa tra il bisogno profondo di difendere un'identità perseguitata (vv. 54-56; 59-60) e il senso di oppressione che le deriva da una storia familiare contraddittoria e ormai irrigidita in vuoti simboli di decadenza («l'armonica guasta», v. 52). Intanto, il buio della sera (v. 37) e poi della notte (vv. 52-53) la circonda, evocando l'angoscioso precipitare degli eventi storici (v. 61).

METRICA Il testo è diviso in due parti: la prima è composta da tre tempi; la seconda da quattro. Nella prima parte prevalgono gli endecasillabi, cui si mescolano versi di misura più breve, ipermetri (per es. i vv. 7, 17) e versi lunghi (come il v. 10, tredecasillabo, e il v. 14, leggibile come verso composto da ottonario sdrucciolo + quinario). Nei primi due tempi, la scarsezza di rime è compensata dalla ritmicità accelerata delle parole sdrucciole (3 *affondano* : 4 *salpano* : 6 *invisible* : 7 *darsena* : 8 *lucida* : 8 *fulgigne* : 14 *iridavano*), mentre nella più ricca tessitura rimica del terzo tempo (16 *pensare* : 20 *appare*; 17 *fari* : 21 *rari*; le due rime consuonano fra di loro) spicca la clausolare e inclusiva 22 *resisti* : 28 *esisti*. Alla varietà metrico-discorsiva della prima parte (che definisce il momento plastico e ancora vitale dell'esistenza di Dora), si contrappone la forma chiusa e raggelata della seconda. Qui si alternano ottonari e novenari (interrotti dal v. 42, endecasillabo) con un forte effetto di rapidità e scivolamento ritmico, funzionale al compiersi della vicenda. Fitte le rime, con frequenti rifrazioni interne (30 *mirti* : 33 *irti*; 36 *tende* : 37 *protende*; 56 *voce* : 58 *feroce* : 60 *voce*; 58 *fedè* : 59 *cede*).

I

Fu dove il ponte di legno mette a Porto Corsini sul mare alto

e rari uomini, quasi immoti, affondano o salpano le reti. Con un segno della mano additavi all'altra sponda invisibile la tua patria vera.

Poi seguimmo il canale fino alla darsena della città, lucida di fulgigne, nella bassura dove s'affondava una primavera inerte, senza memoria.

E qui dove un'antica vita si scrazia in una dolce ansietà d'Oriente, le tue parole iridavano come le scaglie della triglia moribonda.

La tua irrequietudine mi fa pensare agli uccelli di passo che urtano ai fari nelle sere tempestose:

è una tempesta anche la tua dolcezza, e i suoi riposi sono anche più rari. Non so come stremata tu resisti in questo lago

d'indifferenza ch'è il tuo cuore; forse ti salva un amuleto che tu tieni vicino alla matita delle labbra, al piumino, alla lima: un topo bianco, d'avorio; e così esisti!

II

Ormai nella tua Carinzia

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

30

Che vuole da te? Non si cede  
voce, leggenda o destino...  
Ma è tardi, sempre più tardi.

60

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

35

1-10. *Fra*: il passato remoto riassume l'incontro con Dora, i discorsi e i gesti di lei), ma allude anche all'istante carico di valore metaforico: è il momento in cui l'interiorità della donna si rivelò pienamente al poeta. *il ponte di legno*: una delle due palizzate sopraelevate e percorribili, fatte di pali e assi di pino e poste un tempo a sostegno dei due lati del canale Candiano (il canale che parte dalla darsena di Ravenna e sfocia dopo dieci chilometri a Porto Corsini). Le due palizzate si protendevano in mare aperto per un centinaio di metri e lì «in uno scenario unico, si poteva assistere all'entrata e all'uscita dei pescherecci dalle tipiche e pittoresche vele gialle» (Stoppa, 2007). Il poeta e la donna sono dunque in mezzo al mare e non – come hanno sostenuto Isella (1996) e Marchese (2001) – su un ponte sopraelevato sopra il canale. *mette... alto*: "conduce verso il mare profondo a Porto Corsini".

40

*Porto Corsini*: il porto di Ravenna. *tari*: "pochi". *quasi immobili*: "quasi immobili". *affondano o salpano le reti*: "immergono o tirano su le reti" dal mare; il verbo "salpare" è qui usato in senso transitivo. Più che a delle reti di barche da pesca, bisogna qui pensare a dei trabocchi (grandi bilance azionate da una leva, il cui "piatto" è costituito da una rete), posti ai lati esterni delle due palizzate quando queste sfociavano in mare (Stoppa, 2007). *all'altra sponda invisibile*: "in direzione dell'altra costa indistinguibile"; è la costa istriana – non percepibile a occhio nudo e dunque «invisibile» – che fronteggia Ravenna sul Mare Adriatico. *la tua patria vera*: la «Carinzia» (v. 29), una regione dell'Austria confinante con la Slovenia e dunque proprio oltre la «sponda» istriana; è la terra di origine della donna: «vera» (in anastrofe) perché percepita come "certa" e dunque sicura a fronte invece della residenza in Italia, sentita come instabile e provvisoria. Ma la «patria vera» evoca anche un mitico luogo di appartenenza, che alcuni critici individuano in Israele, patria ancestrale della donna. *il canale*: il canale Candiano. *darsena*: è la parte più interna del porto, dove si riparano le imbarcazioni; a Ravenna è sita nell'immediata periferia della città, proprio alla fine del canale. Il poeta e la donna, quindi, hanno voltato le spalle al mare e si sono diretti verso lentroterra (forse con un traghetto, che negli anni Venti-Trenta collegava Porto Corsini alla darsena). *fuliggine*: prodotta dai motori delle navi e dagli scarichi della vicina stazione ferroviaria. *nella bassura*: "nella pianura"; è il tipico paesaggio padano. *dove s'affondava*: in cui sprofondava, fermentava. La metafora evoca l'imbassarsi della stagione su una distesa piatta (la «bassura») simile alla superficie del mare. *una primavera inerte*: "una primavera che stagna, torpida"; è soggetto. L'ossimoro si combina con il senso complessivo di apatia e indolenza del paesaggio, confermato anche dalla ricorrenza del verbo "affondare" (vv. 3, 9). L'antitesi tra la mobilità del mare e l'atonìa del paesaggio circostante anticipa forse il tema della contraddittoria identità di Dora (vv. 16-28). *senza memoria*: priva del ricordo della propria fertilità; quindi stagnante e incapace di generare.

45

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

50

55

È scritta là. Il sempreverde  
alloro per la cucina  
resiste, la voce non muta,  
Ravenna è lontana, distilla  
veleno una fede feroce.

11-15. E: la congiunzione stabilisce, insieme ai dettici che seguono, una forte continuità narrativa con i vv. 1-10. *qui*: a Ravenna, *dove*: in anafora con v. 1. *un'antica vita... d'Oriente*: "un mondo secolare (un'antica vita) si ravviva («si screzza») in una delicata inquietudine («in una dolce ansietà») orientale («d'Oriente»)"; Il verbo "scerezare" significa propriamente "produrre una variazione cromatica su un fondo uniforme". È l'atmosfera evocata dai colori cangianti dei mosaici di Ravenna, l'antica capitale dell'Impero Romano d'Occidente (Bettarini, 1978). *iridavano*: "assumevano colori e riflessi cangianti"; la sinestesia definisce il ritmo concitato e la vitalità disperata delle parole di Dora, associate - con «una similitudine in sé dolorosa» (Croce, 1997) - alle squame di una triglia, particolarmente cangianti perché mosse dagli spasmi del pesce agonizzante. Tra il paesaggio di Ravenna e le parole di Dora si crea una forte contiguità cromatica («si screzza», v. 12; «iridavano», v. 14).

16-28. *uccelli di passo*: "uccelli di passaggio" o "migratori"; così chiamati perché attraversano una determinata regione solo durante le migrazioni stagionali. *ai fari*: "contro i fari"; è *una... dolcezza*: "anche la tua dolcezza ha nel suo fondo una tempesta di inquietudine". *turbina e non appare*: "si agita sotto la superficie e non si manifesta apertamente"; soggetto: la «tempesta», e i suoi... *rari*: "e le sue soste sono persino più sporadiche"; proprio come una tempesta, anche l'inquietudine che agita la «dolcezza» di Dora non conosce requie. Ma c'è qui anche una sovrapposizione implicita tra la bufera e le tappe forzate ed estenuanti degli uccelli migratori: essi volano con rare soste. *questo lago d'indifferenza*: "questa piatta distesa d'indifferenza («lago d'indifferenza»)"; Il «lago d'indifferenza» è una metafora che definisce la gelida atonia di Dora, diffusa (come l'estensione del lago) e impassibile (come le sue acque stagnanti e prive di correnti). L'immagine ha un'ascendenza dantesca («lago del cor»; *Inferno*, I, v. 20) già presente negli *Ossi* («i circoli d'ansia / che discorrevano il lago del cuore»; *Ed ora sono spariti i circoli d'ansia...*). Tuttavia qui agisce forse anche *Clélie* di M. Le Scudéry, una fonte più eccentrica e dunque più affine al mondo psicologico di Dora: in questo romanzo, il «Lac d'Indifférence» simboleggia nella "Carte du Tendré" - una sorta di mappa amorosa - uno degli ostacoli sulla strada del sentimento (Bonora, 1984; Blasucci, 1998b). *un amuleto*: propriamente, un oggetto ritenuto capace di esorcizzare le disgrazie; in questo caso, si tratta di un piccolo «topo bianco, / d'avorio» (vv. 27-28): è un portafortuna cui Dora sembra affidare la consistenza del proprio stesso io. *vicino... lima*: la «matita», il «piumino» della cipria e la «lima» per le unghie sono tutti strumenti del *maquillage* femminile.

29-36. *Ormai*: «l'inesorabilità dell'avverbio» (Luperini, 1986) si contrappone al tono discorsivo dell'*incipit* della prima parte. *Carinzia*: è la «patria vera» (v. 6), cui la donna ha fatto ritorno. *di mirti fioriti e di stagni*: è il paesaggio agreste della regione. *sul bordo*: di un lago. All'apertura del paesaggio marino nella prima parte si contrappone ora la dimensione ristretta del lago (un luogo d'altronde già collegato alla metafora dell'interiorità indifferente; vv. 22-24). *sguati*: "osservi". Il corpo di Dora ha perso l'energia cinetica che lo definiva nella prima parte ed è ora ridotto a presenza passiva. *g'irti pinnacoli*: "le guglie appuntite"; sono le guglie in stile neogotico delle ville sul lago. *le*

*accensioni del vespro*: "le luci vivide del tramonto". *nell'acqua*: "riflesso nell'acqua del lago". *un avvampo*: "un risplendere con colori accessi"; è complemento oggetto retto da «seguì» (v. 33). Si tratta di un termine di conio montaliano da «avvampare». *tende*: stese all'esterno, per proteggere dal sole. *scali e pensioni*: due elementi tipici di una località turistica sul lago; gli «scali» sono le banchine d'attracco per le barche.

37-45. *si protende*: «si allunga». *umida conca*: la valle che racchiude il lago. *non porta*: "non diffonde". *palpito*: "l'umore ritmato". *motori*: «motoscafi» sul lago (Montale a Bazlen). *che*: "altro che". *un interno di nivee maioliche*: "uno spazio domestico ricoperto di candide mattonelle di ceramica"; è una stanza della casa di Dora, forse un *boudoir*. La sfumatura ricercata dell'aggettivo «nivee» sottolinea l'elegante misura di questo interno. *dice allo specchio*: "rivela attraverso la propria immagine riflessa nello specchio"; grazie alla loro superficie lucida, le maioliche funzionano da contro-specchio. Da questo gioco di riflessi tra «maioliche» e «specchio» prende vita l'animazione dello spazio domestico, che diventa il giudice implacabile degli «errori» di Dora. *annerito*: dall'argenteratura annerita nel corso del tempo; è quindi uno specchio antico, testimone della storia familiare. *che ti vide diversa*: "che vide riflessa all'interno della propria superficie un'immagine diversa di te"; quella di una donna più giovane e vitale (com'era ai tempi di Ravenna, ormai «lontana», v. 57). Lo specchio, quindi, non sta riflettendo solo l'interno domestico, ma anche Dora stessa. *errori imperturbati*: "sbagli commessi senza battere ciglio" (Blasucci, comunicazione orale); il sintagma allude alla vita inquieta, e forse trasgressiva, che Dora è riuscita fino a questo momento a vivere con disinvoltura e indifferenza (cfr. prima parte). Isella (1996), invece, anticipa il tema dell'identità ebraica di Dora (ma è una scelta opinabile perché si tratta di un tema cui si allude solo nell'ultima strofa del testo) e rimanda alla radice etimologica latina di errore da «errare» = «andare qua e là», "cambiare continuamente luogo", con riferimento al destino nomade di Dora e alla stessa storia degli ebrei, segnata anche in Europa da un destino secolare di diaspora. *e la... giunge*: «è imprime («incide») quella storia di errori imperturbati in un punto in cui («dove») la spugna non arriva a cancellarne le tracce («non giunge»); dare un colpo di spugna: in senso figurato "cancellare dalla memoria". È una metafora complessa: l'identità familiare (l'«interno di nivee maioliche», soggetto della principale) fissa («incide») il ricordo dell'esistenza inquieta di Dora in modo così indelebile da renderne impossibile la rimozione. Il destino familiare e l'appartenenza aloborghese giudicano negativamente e opprimono Dora, che finora è riuscita a essere «donna dell'istante» (Montale a Bazlen).

46-53. *leggenda*: "storia mitica" che nasce dalla vita inquieta di Dora (l'esclamativa riassume il significato complessivo dei versi che precedono: la «leggenda» è quindi il frutto della «storia di errori / imperturbati») ma anche da quella dei suoi avi (cfr. i versi seguenti); è al tempo stesso un tratto individuale di lei e un'eredità tramandata. «è scritta già»: "è già testimoniata". *guardi di uomini*: sono i volti degli avi ottocenteschi. Montale dichiara di aver riprodotto questo «sapore di tempo passato» evocando degli «antenati tipo Brandeis» (Montale a Bazlen), simili cioè a quelli di Irma Brandeis, la studiosa americana di origini ebraiche e austriache, cui dedicò le *Occasioni* (cfr. *Introduzione*).

*fedine*: grandi basette che dalle tempie scendevano lungo le guance, secondo la moda dell'impero austroungarico. *altere e deboli*: "che esprimono superbia e fragilità"; è un'antitesi. Insieme ai «ritratti d'oro», le «fedine» sono un segno di distinzione sociale e testimoniano l'appartenenza degli antenati di Dora alla *élite* altoborgheese austriaca. Ma lorgogliosa superiorità di questi volti è minata da un'ansia e da un'inquietudine esistenziale (scaturite da quella stessa percezione di decadenza evocata anche dall'«armonica guasta», v. 52). Cfr. nei *Buddenbrook* (vedi l'*Introduzione* e il capello alla poesia), il ritratto di Thomas, erede di una grande dinastia commerciale: i suoi gesti voluttivi e arroganti confliggono con il pallore e il tremito nervoso del volto, sintomi di una profonda «debolezza» interiore (così nella traduzione di A. Lami, 1930, del romanzo; de Rogatis, 2010). Meno probabile, invece, l'ipotesi di Isella (1996, «fieramente alteri nelle pose dei ritratti, ma deboli di fronte alla storia»), che alluderebbe all'incombere delle discriminazioni razziali. *ritratti d'oro*: «ritratti racchiusi in cornici d'oro»: *accordo*: «suono»: *esprime*: «emette»; *armonica*: termine generico che designa diversi strumenti. Molto probabilmente è un armonio (strumento perfezionato all'inizio del XIX secolo e fornito di tasti, pedali e maniche, con voce simile a quella dell'organo; allietava anche le fastose serate borghesi dei Buddenbrook, prima che la famiglia conoscesse la decadenza economica e l'estinzione; de Rogatis, 2010) cui più si conviene il predicato «guasta» (le sue ance – sottili linguette le cui vibrazioni producono il suono – si possono effettivamente allentare producendo così suoni dissonanti) piuttosto che una glasharmonica (uno strumento, entrato in uso nel Settecento, formato da una serie scalare di cope di cristallo fatte vibrare da un martellino), come indica invece Isella (1996), *guasta*: «rotta». Nei suoi accordi ormai stonati, che echeggiano nella vasta e buia casa, si manifesta quello stesso spirito di decadenza a stento represso nel volto degli avi. *nell'ora*: «nella fase della giornata», vale a dire la sera subito dopo il tramonto («vespro», v. 35), ma anche, con studiata ambiguità (poi resa esplicita al v. 61), il momento storico che si fa sempre più cupo. *abbazia*: «imbrunisce».

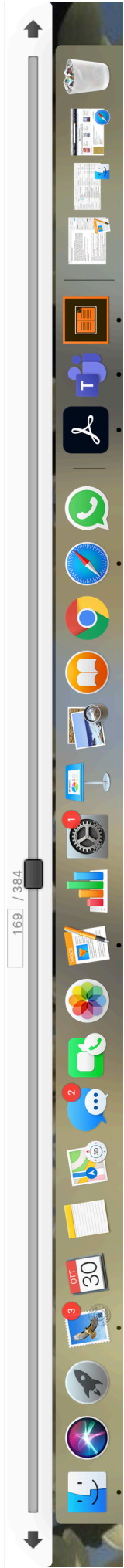
54-61. *E scritta*: sogg. sottinteso, la «legenda». *là*: nei dettagli appena elencati (vv. 47-53), *per la cucina*: «coltivato per la cucina»; *resiste*: «continua a preservarsi!». L'«alloro», la pianta legata ai riti alimentari della famiglia, è un segno di fedeltà larica e di persistenza della tradizione. *la voce*: potrebbe forse essere la voce di Dora – già evocata nella prima parte (vv. 14-15) quale tratto specifico dell'identità di questa donna – cui si sovrappongono anche la voce del sangue e «il suono» dell'«armonica guasta» (v. 52), un altro simbolo – tuttavia già incrinato – della memoria familiare. *non muta*: persiste nel suo richiamo. *Ravenna è lontana*: il ricordo della città nella quale Dora si è sentita «diversa» (v. 43), vale a dire più giovane e non sconfitta dalla vita. *distilla veleno una fede feroce*: «un'incondizionata adesione a un'ideologia («fedes») feroce insinua («distilla»; propriamente «infonde») un sentimento distruttivo come il veleno». La «fede feroce» è «il nazismo», «ma anche ogni sorta di coerenza e di logica destinate a froissier [dal francese: «offendere»] Dora, donna dell'istante» (Montale a Bazlen). Il «veleno» è dunque in primo luogo l'odio razziale, componente essenziale dell'ideologia nazista. *Che vuole da te?*: sogg.: la «fede feroce». *Non si cede*: «Non si

abbandona». Sembra essere lorgogliosa risposta di Dora alle imposizioni del nazismo; ma nella difesa della donna affiora anche l'amara consapevolezza del peso esercitato dall'eredità familiare. *voce, leggenda o destino...*: tre elementi che sintetizzano il nesso tra la sorte di Dora e la sua identità familiare e culturale. La «voce» è il tratto distintivo dell'individualità di Dora, ma anche il legame di sangue che la unisce in modo indissolubile alla sua stirpe; la «legenda» (v. 46) – come già preannunciavano i vv. 43-45 – è la storia individuale e familiare, che Dora non può e non vuole abbandonare; in questo momento tragico determina il «destino» della donna. *Ma è tardi, sempre più tardi*: al sopraggiungere della notte (cfr. vv. 37, 53) si sovrappone l'angoscioso incalzare del tempo. Per Dora, «tutto è finito e deve rassegnarsi al suo destino» (Montale a Guarneri).



II  
MOTTETTI

Sobre el volcán la flor.  
G.A. BÉCQUER



assoluta. L'antica origine polifonica del mottetto riemerge nell'intonazione dialogica, trascrizione dell'incessante dialogo mentale che il poeta stabilisce con la donna; ma ritorna anche nei due tempi che scandiscono quasi sempre il testo in due strofe contrapposte, e straordinariamente lavorate sul piano metrico-fonico, opponendo così all'opaca oggettività del mondo reale la vita interiore dell'io. Ma anche l'intonazione aforismatica, connessa alla forma letteraria del mottetto, è un tratto costante di queste brevi liriche, che tendono molto spesso a concentrare la tensione tematica e formale in una chiusa fulminea, di intonazione gnomica. «Mi sono riferito» dirà Montale «a certe forme di musica vocale, molto breve, concentrata. [...] Ho voluto insomma dare il senso di una poesia inneggiante, piuttosto contratta, piuttosto breve, piuttosto chiusa» (MPM).

La sezione è composta da venti testi, cui va poi aggiunto idealmente il primo componimento delle *Occasioni*, *Il balcone* (secondo Montale ascrivibile alla forma-mottetto). Il secondo e il terzo testo (e parzialmente anche il primo) – risalenti al 1934 – sono ispirati alla misteriosa genovese dalle lontane origini peruviane (un personaggio poetico nato dalla conoscenza di Maria Rosa Solari; cfr. *Introduzione* e note ai vv. 7-8 di *Sotto la pioggia*), mentre tutte le altre poesie, elaborate in un arco cronologico che va ancora una volta dal 1934 (data di composizione del primo mottetto) al 1940 (anno della seconda edizione delle *Occasioni*), sono legate a una nuova figura femminile, quella della donnaangelo (ricavata da Irma Brandeis; cfr. *Introduzione*). Nella costruzione narrativa della sezione, tuttavia, le due identità femminili non sono mai distinte; anzi, la strategia d'autore punta apertamente a sovrapporre, grazie alla riattivazione di un comune repertorio stilnovista e dantesco di stilemi e immagini.

Racconto e biografia, quindi, coincidono solo molto parzialmente; come si evince anche dalla disposizione dei testi. L'unica progressione cronologica rispettata è quella che raggruppa insieme i testi più antichi (i tre mottetti del 1934). Tutti gli altri sono disposti secondo un criterio narrativo nel quale l'intreccio del racconto non rispetta mai la datazione dei testi né l'ordine della vita vissuta. La temporalità dei *Mottetti* è scandita da una cronologia interiore, affine a quella che riordina le «intermittenze del cuore» della *Recherche* proustiana, le epifanie di Joyce e i «momenti di essere» di Virginia Woolf: una cronologia radicalmente estranea ai meccanismi di causalità e consequenzialità della logica comune. Questa moderna sensibilità è poi anche mediata dal bisogno di riproporre quella contaminazione tra «racconto» e «visione» che Montale tanto apprezzava nella *Vita nuova* (SMP, p. 2676): il prosimetro dantesco è un testo centrale per la costruzione dei *Mottetti* e per il continuo interscambio, che queste poesie postulano, tra il dettaglio realistico e il tema salvifico. Il «racconto» può esibire una fisica densità dei particolari anche perché viene

«Sobre el volcán la flor» («Sopra il vulcano il fiore»): con questo verso in epigrafe, tratto dal poeta spagnolo G.A. Bécquer (1836/1870), Montale apre la seconda sezione delle *Occasioni*. L'immagine, di chiara ascendenza leopardiana, rimanda al bisogno di opporre l'ordine e il rigore formale della poesia («il fiore»), emblema di civiltà, a un caos, storico ed esistenziale, dirompente («il vulcano»); ed esprime d'altra parte la fragilità del valore positivo.

Coerente con questa antitesi si rivela la complessità storica e stilistica della forma che dà il titolo alla sezione. A partire dal XIII secolo, il mottetto era una forma musicale polifonica sacra, caratterizzata dal canto simultaneo di due testi sovrapposti. Nella poesia due-trecentesca, il termine designò anche un componimento di breve lunghezza e schema variabile. Per gli stilnovisti, il tratto costante della nuova forma metrica stava nel forte legame esistente tra il nome e il contenuto. Il termine «mottetto» viene, infatti, da «motto» a indicare un gruppo di parole compendiate in un aforisma o un proverbio: questi componimenti, quindi, dovevano trattare un tema sentenzioso o avere, quanto meno, una chiusa di tono gnomico.

Questa duplice origine – religiosa e aforismatica, sacra e stilnovista – confluisce nell'originale rivisitazione tentata nelle *Occasioni*. Ogni tema, motivo o immagine è ricondotto a una figura femminile intorno alla quale Montale costruisce quello che egli chiama, con esibita attenuazione, un «romanzetto autobiografico». La situazione ricorrente – commenta il poeta – è quella «tipica [...] d'ogni poeta lirico che vive assediato dall'assenza-presenza di una donna lontana» (Montale, *Varianti*): «tutto è separazione nei *Mottetti* e altrove» (Montale a Guarnieri). La perdita è il dato concreto di un'esperienza sentimentale, che viene però situata in una prospettiva metafisica e



riassorbito in una «visione», che per il suo valore esemplare trascende l'esperienza vissuta e la redime dai suoi tratti troppo immediatamente soggettivi e individuali.

Montale stesso ha specificato che nel suo «romanzetto autobiografico», a partire dal terzo testo, cade «ogni pretesa di sviluppo narrativo»: tutti gli altri componimenti, a suo dire, continuerebbero «in chiave unica e a tema unico» (Montale a Bazlen). Tuttavia, una storia, seppure in forma episodica, è percepibile e può essere suddivisa in quattro momenti precisi, accorpati da fortissime costanti tematico-formali (Luperini, 1986; Scaffai, 2002):

1) la perdita della donna spinge il poeta a rievocare (nei primi quattro mottetti) i gesti che nel passato ne testimoniavano il potere salvifico, riconoscendo così la centralità di questo incontro nella sua esistenza;

2) due *flash-back* ricostruiscono alcune tappe dell'addio (*Ad-dii, fischi nel buio, cenni, tosse... e Il saliscendi bianco e nero dei...*), poi replicato in una terza separazione messa in scena in *La gondola che scivola in un forte...* (un terzo *flash-back*, quindi), e riconfermano la superiore veggenza della figura femminile. Le due analessi (*Addii, fischi nel buio, cenni, tosse...* e *Il saliscendi bianco e nero dei...*) incorniciano un testo (*La speranza di pure rivederti...*) in cui si affaccia per la prima volta l'ipotesi che la donna, nonostante sia assente, possa manifestarsi come presenza magica, capace di dare senso, sia pure per attimi precari, alla vita del poeta. Tuttavia, in questo mottetto rimane incerta la qualità salvifica dei segni che dovrebbero testimoniare l'epifania femminile;

3) a questo punto la donna – la cui forma viene rievocata nella sua ineffabile alterità (*Il ramiarro se cocca...*) – irrompe magicamente con segni fulminei inequivocabili: la sua epifania luminosa e vitale (*Ecco il segno; s'innerva...*), la sua folgorante apparizione (*Perché tardi? Nel pino lo scoattolo...*), il suo vaporizzarsi nella particelle sonore della voce e del canto (*Lanima che dispensa... e Infuria sale o grandine? Fa strage...*), la sua metamorfosi in angelo (*Ti libero la fronte dai ghiaccioli...*), vera e propria *Maestà* modernista;

4) infine, la speranza nella salvezza viene progressivamente meno: mentre le epifanie di lei sono sempre meno percepibili, negli ultimi cinque componimenti la realtà negativa prevale.

La donna-angelo non è mai una figura di maniera o un facile stereotipo. L'immenso repertorio di fonti letterarie e figurative legate al numinoso e al sacro è sempre filtrato con estrema cautela. Il taglio breve e scorcio della sineddoche illumina a tratti i segni della sua nuova forma, sempre ricalcata dalla precedente fisionomia femminile. Il suo stesso comportamento è una straniante contaminazione di superiore trascendenza e fisicità fragile, ferita. Ma nella narrazione dei *Mottetti* non vanno sottolineati solo i lati solari e salvifici della donna-angelo bensì anche quelli, seppure

più rari, di glaciale disincarnazione. La donna è anche una figura idealizzata, che incarna una perfezione perseguita a costo di rimuovere la parte più umana dell'io. L'ambivalenza generata da questa scissione si manifesta nel bisogno di alludere a un elemento perturbante, a tratti quasi sinistro, proprio quando è più piena la trasfigurazione positiva, angelica. Se la straniante concretezza dell'angelo è resa attraverso sfumature, l'alterità negativa si svela per soprassalti, veri e propri scarti dalla serie positiva. Questo tratto comincia a emergere, con *Il saliscendi bianco e nero dei...*, nei «crucchi» della donna e nel «segno» meteorologico minaccioso da lei emanato. Alla *climax* dell'angelizzazione, e in particolare proprio a *Ti libero la fronte dai ghiaccioli...* che ne celebra la gloria, fa seguito *La gondola che scivola in un forte...*, dove la donna si separa dal poeta nello scenario di un'ambigua Venezia, illuminata da bagliori infernali, mentre nel mottetto seguente (*Infuria sale o grandine? Fa strage...*), la sua voce salvifica è in qualche modo contigua al suono sinistro della grandine.



Le ultime due rime esterne quasi rimano con 8 *vEsprO*, e assuonano con 10 *cErcO* : 10 *sEgnO* (a sua volta in rima interna, 10 *segnO* : 11 *pegno*), e con *infernO*. Intorno a *inferno*, parola-chiave di questo mottetto e determinante nell'immaginario dell'intera sezione (cfr. nota e cappello introduttivo), coagula dunque una serie di corrispondenze foniche.

*Lo sai: debbo riperderti e non posso...*

Lo sai: debbo riperderti e non posso.  
Come un tiro aggiustato mi sommuove  
ogni opera, ogni grido e anche lo spiro  
salino che straripa  
dai moli e fa l'oscura primavera  
di Sottoripa.

5

Il primo componimento della serie – datato 1934 – afferma, sin dal perentorio *incipit*, il tema del rinnovato distacco dalla donna amata e quello, strettamente connesso, della resistenza a questo destino da parte del soggetto. Il dolore per la nuova perdita sconvolge l'equilibrio fisico e mentale del poeta: egli si sente aggredito da ogni elemento del paesaggio, sintetizzato in uno scorcio fulmineo dalle forme ferrigne e contorte del porto di Genova (vv. 7-8). Una costellazione di percezioni acustiche e olfattive ostili sembra accerchiare l'uomo (vv. 2-6), chiuso in uno spazio che, tuttavia, non riesce a proteggerlo (vv. 9-10). A questo inferno metropolitano, egli non può opporre neanche il «segno» avuto «in grazia» da lei (vv. 10-11).

La figura femminile, mediatrice e tramite di una dimensione autentica sempre minacciata, è evocata da attributi di ascendenza cortese e stilnovista (cfr. il «segno / smarrito», «il pegno» avuto «in grazia» vv. 10-11 e note) destinati, nei testi che seguono, a individuare in modo sempre più specifico la sua fisionomia. La città, invece, è la sede di una vita meccanizzata, i cui tratti espressionisti si concentrano intorno a una metafora privilegiata, «l'inferno» (v. 12), trascritta anche nei «suoni taglienti, nelle parole concrete e localizzate, nelle metafore crudeli» (Cambon, 1971). Questo stesso scenario cittadino, aspro e inospitale, ritornerà poi in quasi tutti i mottetti e ne costituirà l'ambientazione privilegiata.

METRICA Due strofe di sei versi. La prima è composta da quattro endecasillabi (vv. 1-3 e v. 5), un settenario (v. 4) e un quinario (v. 6); la seconda da cinque endecasillabi (vv. 7-11) e un settenario franto in due emistichi graficamente spezzati (12a e 12b). Rimano all'esterno: 4 *straripa* : 6 *Sottoripa*; 9 *aperto* : 12b *certo*; rimano tra l'esterno e l'interno 3 *grido* : 3 *spiro*; 10 *strazia* : 11 *grazia*.

Paese di ferrame e alberature  
a selva nella polvere del vespro.

Un ronzo lungo viene dall'aperto,

strazia com'unghia ai vetri. Cerco il segno  
smarrito, il pegno solo chébbi in grazia  
da te.

10

E l'inferno è certo.

1-6. *Lo sai*: il poeta sembra continuare le battute di un dialogo già avviato. *debbo*: è implicito il riconoscimento di una necessità ineluttabile, alla quale, però, il soggetto rifiuta di adattarsi («non posso»). *riperderti*: il verbo delinea subito una storia di incontri e separazioni tra il poeta e la donna. Il testo nasce probabilmente dalla sovrapposizione di due distinte figure femminili (entrambe proposte dal poeta in sedi diverse): in alcune lettere a Irma Brandeis (quella del 10-12-1934 e del 15-1-1935), Montale dichiara che il mottetto è ispirato a una partenza della donna dal porto di Genova per fare ritorno negli Stati Uniti; in alcune dichiarazioni pubbliche, ha invece affermato che anche questo testo – come i due seguenti – sarebbe legato alla figura della «peruviana» (Montale a Guarnieri; cfr. quadro introduttivo alla sezione e *Introduzione*). *Come...* *Sottoripa*: la strofa, escluso il primo verso, si struttura in un unico periodo. Si noti l'inversione del normale ordine sintattico: i soggetti dell'ellazione («ogni opera, ogni grido e anche lo spiro / salino», vv. 3-4), di cui uno («lo spiro / salino») espanso nelle due relative coordinate tra i vv. 4 e 6, sono posposti al predicato verbale, al pronome personale che fa da complemento oggetto («mi sommuove», v. 2) e alla similitudine («Come un tiro aggiustato», v. 2). *tiro aggiustato*: «colpo centrato»; è un termine del linguaggio balistico.

**Adobe Digital Editions** File Modifica Libreria Lettura Finestra Aiuto
 Ven 12:06

---

Libreria
AA-

---

Adobe Digital Editions - Le occasioni
100%

---

Adobe Digital Editions - Le occasioni

La similitudine assimila la condizione dell'io a quella di un bersaglio violentemente scosso dal colpo preciso. *mi sommuove*: "mi scuote con violenza", "mi agita". L'io, espresso da un pronome personale, si trova a essere complemento oggetto di un verbo indicante sommovimento fisico e mentale. La scelta di Montale cade, in questo come in altri casi, su una costruzione grammaticale che evidenzia la passività dell'io. *opera*: "attività". *anche*: "persino". Anche una cosa tanto impalpabile come lo «spiro/salino» aggredisce in questo momento il poeta. *spiro salino*: "brezza marina". *che straripa*: "che fuoriesce". *fa*: "produce". *oscura*: perché costretta nei bui e antichi portici di «Sottoripa» (cfr. nota seguente), le cui chiese arcate impediscono che entri la luce piena della primavera. *Sottoripa*: sono «i portici di Genova, vicini al mare» (Montale, *Varianti*). Il termine designa il luogo con esattezza topografica. 7-12. *Paese*... *vespro*: la frase nominale scoria con un taglio sintetico il paesaggio. *Paese*: Genova e, in particolare, tutta la sua area portuale. *ferrame*: le strutture in ferro (le gru, i ponti di caricamento) che si trovano nel porto. *alberature*: gli alberi delle navi a vela. *a seiva*: "a intrico". *nella*... *vespro*: "nella luce polverosa del tramonto". I raggi obliqui del sole al tramonto rendono più visibile la polvere e la caligine delle ciminiere delle navi. *lungo*: "prolungato". *dall'aperto*: il soggetto si trova al chiuso, in un interno che, tuttavia, non riesce a proteggerlo dall'ostilità del mondo ester-no. *continghia*... *ai vetri*: "come quando un'ungchia stride sui vetri". *segno smarrito*: "l'indizio perduto". Se non fosse stato «smarrito» (l'aggettivo è fortemente esibito dall'*enjambement*), avrebbe potuto arginare la minaccia che viene dall'esterno. Altre (Eco *Il segno*; *s'immerva*...: «segnò», v. 1 e nota) sarà l'indizio che annuncia l'epifania femminile. Il «segnò» è, propriamente, quanto (aspetto o manifestazione esteriore, indizio immediatamente percepibile ecc.) indica una presenza, anche soprannaturale. Nel termine è sedimentato il «significato scritturale di *signum*, cioè "miracolo"» (Bettarini, 2009b). Si tratta di una parola tematica centrale nelle *Occasioni*. *il pegno solo*: "l'unica promessa" (GDLL), ma «il pegno» potrebbe essere anche un oggetto-amuleto. *in grazia*: "in dono". *date*: si noti la forte evidenza, metrica e sintattica, del pronome. *E... certo*: la realtà infernale più sopra descritta (vv. 7-12a), diviene assoluta («certo») e senza via di scampo.

177 / 384

---

*Molti anni, e uno più duro sopra il lago...*

Dopo molti anni di malattia, la donna – ormai guarita – era ritornata al poeta e gli era apparsa «come una profetessa sfidante o un angelo combattente» (Cambon, 1971), che porta con sé l'insegna di San Giorgio e il drago. A questo emblema o segno parentorio di salvezza si oppone, invece, nella seconda strofa la precarietà esistenziale dell'uomo, oggettivata in una complessa metafora nella quale si intrecciano immagini marine e stilemi di vaga ascendenza cortese (vv. 5-7). Lo scatto etico, che per la figura femminile si esplica immediatamente nel suo potere salutare, resta per il poeta un'aspirazione – un bisogno esistenziale profondo che può anche tradursi in un sacrificio estremo ma non riesce a fondarsi su una certezza assoluta. Il mottetto è stato composto nel 1934.

METRICA due strofe di quattro versi. La prima è composta da tre endecasillabi (vv. 1-3) e un quinario, la seconda da tre endecasillabi (vv. 5-7) e un settenario. Rimano 1 *lago* : 4 *Drago*; 6 *grecale* : 8 *immortale*, e al mezzo 2 *tramonti* : 3 *monti*.

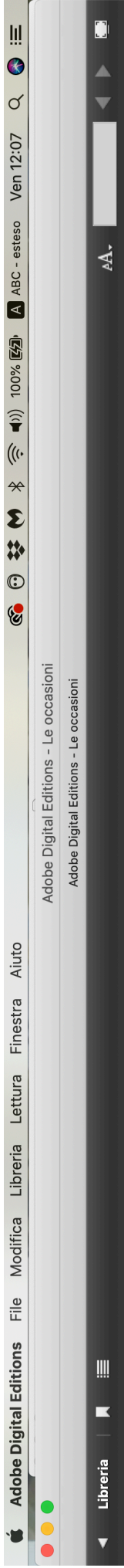
\* \* \*

Molti anni, e uno più duro sopra il lago  
straniero su cui ardono i tramonti.  
Poi scendesti dai monti a riportarmi  
San Giorgio e il Drago.  
Imprimerli potessi sul palvese

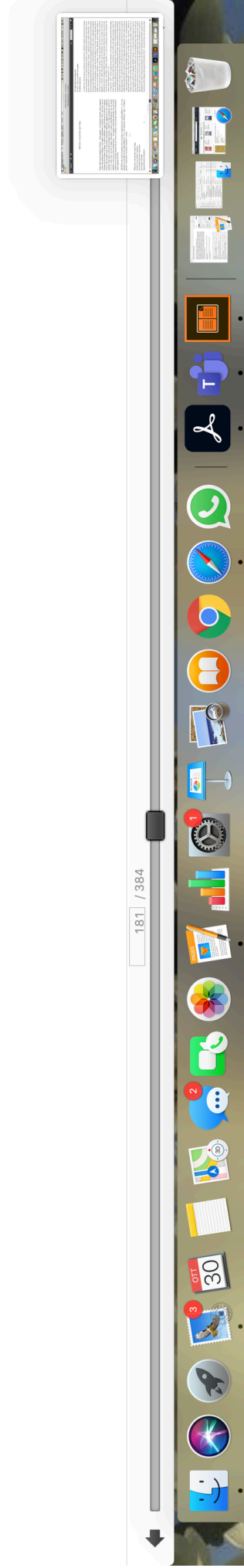
che s'agita alla frusta del grecale  
in cuore... E per te scendere in un gorgo  
di fedeltà, immortale.

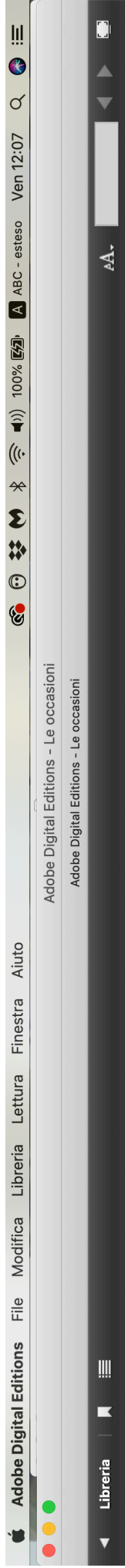
1-4. *Molti anni*: «Vita di sanatorio ("molti anni e uno più duro")» (Montale, *Varianti*). Sono gli anni che la donna ha trascorso nel luogo di cura, separata dal poeta. *più duro*: a causa della gravità della malattia. *sopra il lago straniero*: generico riferimento a un luogo di cura all'estero. I sanatori – luoghi di cura per i malati di tubercolosi – erano posti in alta montagna perché il clima montano favoriva la guarigione (Maria Rosa Solari fu ricoverata nel sanatorio di Leysin, presso il lago di Ginevra, in Svizzera; Contorbia, 2006; De Caro, 2007). *ardono*: "risplendono con bagliori d'incendio". *Poi*: una volta guarita. *scendesti dai monti*: dai luoghi in cui si trovava il sanatorio. Ma questa discesa dall'alto evoca un movimento trionfante e vittorioso, cui rimanda, d'altronde, anche l'immagine araldica. *a riportarmi*: "a portarmi nuovamente". *San Giorgio e il Drago*: sono emblemi di Genova, di cui il santo (secondo la leggenda, un valoroso soldato della guardia del corpo di Diocleziano, che uccise un drago per salvare una principessa) è patrono. L'immagine allude al trionfo della salvezza sul male. (Maria Rosa Solari era «nata a Genova, "città di San Giorgio e del Drago": Montale a Brandeis, 15-1-1935; cfr. *Introduzione*, quadro introduttivo alla sezione e *Sotto la pioggia*, note ai vv. 7-8).

5-8. *Imprimerli... cuore...*: il poeta si augura di poter imprimere i certi segni di salvezza rappresentati dall'immagine di San Giorgio e il drago sul vessillo festoso («sul palvese») che sventola («che s'agita») nel proprio animo («in cuore») alla raffica («alla frusta») del vento («del grecale»). Il «palvese» (o «pavese») è la gala di bandiere che decora, in segno di festa, gli alberi di una nave. Ma qui l'immagine di San Giorgio e il drago, che il poeta vorrebbe imprimere sulle bandiere, evoca anche lo stemma che i cavalieri medievali esibivano sui loro vessilli durante le giostre in onore della propria donna e che, ritrascritto nel codice della poesia cortese, anche il poeta porta nel cuore in segno di fedeltà (Barberi Squarotti, 2003). Il «palvese» è certo un significativo riferimento allo scenario marino di Genova – e figure in generale (negli *Ossi di seppia*, un'immagine analoga è in *Vento e bandiere*, v. 20) – riscattato finalmente dalla presenza femminile in uno scorcio vitale (cfr. invece *Lo sai: debbo riprenderli e non posso...*). Tuttavia, la metafora associa il mobile sventolio delle bandiere festose alla gioia piena ma anche fragile e velleitaria (cfr. il valore puramente ottativo del congiuntivo imperfetto «potessi», v. 5) del poeta, laddove il segno che incarna il potere salutare della donna è uno stemma araldico, vale a dire un'immagine ferma e nitida. *frusta*: lo schioccare della frusta può indicare per estensione un moto di intensa energia vitale (si pensi alla «folata» di *Vento e bandiere* negli *Ossi di seppia*). *grecale*: vento di nord-est, che nella stagione fredda spira sul Mediterraneo. Il «grecale» è probabilmente un «segno» della presenza femminile e del suo potere salutare perché proviene, proprio come la donna discesa dalle montagne, dalle regioni del Nord (Isella, 1996). *E...immortale*: la frase, retta come la precedente



dal congiuntivo imperfetto sottinteso «potessi», esprime in forma ottativa e fortemente metaforica l'aspirazione del poeta a consumarsi in una dedizione illimitata verso la donna. *scendere*: il verbo rispecchia il movimento di trionfale discesa compiuto dalla figura femminile (cfr. «scendesti», v. 3), ma con un sostanziale rovesciamento: mentre la discesa dai monti ha portato la salvezza e il riscatto, questa va, invece, verso il «gorgo / di fedeltà» e può avere come unico esito la dedizione. *gorgo*: letteralmente è un vortice d'acqua; come quella del «palvese» (v. 5), è una metafora marina che associa il travolgente risucchio delle acque a quello che il poeta sente come un imperioso, ma anche inarrestabile e minaccioso, sentimento di dedizione verso la donna. L'aggettivo «immortale» è in riferimento all'intero sintagma («gorgo / di fedeltà», vv. 7-8) e va parafrasato come «interminabile», «che non ha mai fine». *fedeltà*: «dedizione»; termine di vaga ascendenza cortese.





alterna a un endecasillabo ipometro (v. 10); nel secondo, un doppio settenario (v. 11) precede un endecasillabo (v. 12). I giochi di rime esterne (2 *disparte* : 4 *carte*; 6 *mattina* : 8 *ballerina*; 10 *festia* : 12 *questa*) e interne (1 *Brina* : 8 *ballerina*; 10 *Ben-gala* : 11 *ala*; 11 *maNi* : 12 *invANo*) scandiscono in una rigorosa struttura chiasmica le storie dei due personaggi.

*Brina sui vetri; uniti...*

\* \* \*

Brina sui vetri; uniti  
sempre e sempre in disparte  
gl'infermi; e sopra i tavoli  
i lunghi soliloqui sulle carte.

Fu il tuo esilio. Ripenso  
anche al mio, alla mattina  
quando udii tra gli scogli crepitare  
la bomba ballerina.

E durarono a lungo i notturni giuochi  
di Bengala: come in una festa.

È scorsa un'ala rude, t'ha sfiorato le mani,  
ma invano: la tua carta non è questa.

5

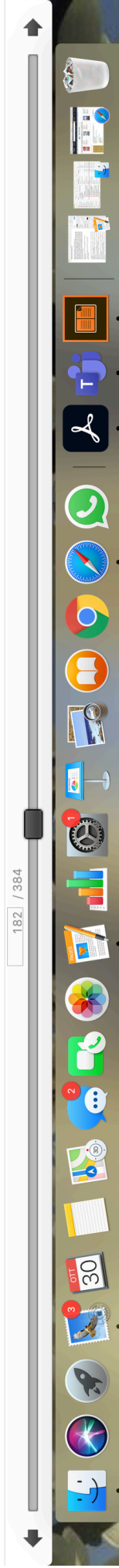
10

Una dimensione narrativa determina la struttura formale di questo testo (cfr. la scheda metrica), composto nel 1934: due esperienze tragiche, il sanatorio e la guerra, hanno bruscamente interrotto la normalità di due vite, quelle della donna e del poeta. Montale chiarisce così il coerente alternarsi nella struttura strofica delle due realtà: «*Brina sui vetri*, ecc. Vita di sanatorio ("molti anni e uno più duro") e vita di guerra contrapposte» (Montale, *Varianti*); «nel terzo mottetto, *Brina sui vetri*, c'è un parallelo fra la mia vita di guerra e quella di questa donna, che era stata in sanatorio. Lei mi parlava dei suoi ricordi di sanatorio, io dei miei di guerra» (Montale a Rebay<sup>2</sup>). La presenza del male o di un destino negativo viene drasticamente arginata dalla sentenza conclusiva («la tua carta non è questa», v. 12). Tuttavia, l'oggetto (la «carta») e il gioco (i solitari o i tarocchi) che traducono metaforicamente la minaccia, così come la sintassi negativa della frase, alludono a una precaria e fortuita concatenazione degli eventi piuttosto che a una superiore predestinazione al bene (come invece in *Molti anni, e uno più duro sopra il lago...*).

Questo testo funge da snodo tra il secondo e il quarto mottetto. Si ripropone, infatti, la situazione già evocata nel componimento precedente (la malattia della donna, la sua guarigione, il suo potere salutifero), ma in un contesto più concreto e realistico. La vicenda sembra attenuare la *climax* salvifica dispiegata tra i primi due mottetti, e destinata a essere rilanciata con più forte consapevolezza nel successivo, cui però questa poesia è fortemente connessa da un nucleo tematico comune: l'esperienza del soggetto durante la Prima guerra mondiale.

METRICA Due quartine e due distici. Nella prima e nella seconda strofa un endecasillabo (v. 4 e v. 7) e tre settenari (vv. 1, 2, 3 e vv. 5, 6, 8); nel primo distico, un endecasillabo ipermetro (v. 9) si

1-4. *Brina... carte*: la frase nominale, costruita da tre brevi periodi, evoca in uno scorcio sintetico lo spazio e il tempo di una vita trascorsa nel luogo di cura. *vetri*: è la precisa indicazione spaziale di un punto di frontiera, il vetro, tra un esterno - descritto in forma ellittica solo dalla rigida temperatura che produce la brina - e un interno, quello del sanatorio. *uniti... disparte*: il chiasmo traduce in figura retorica la contraddizione interna alla vita dei malati: apparentemente uniti dai ritmi e dagli spazi limitati di una vita comunitaria separata dal mondo esterno («uniti / sempre»), ma in realtà isolati nella solitudine della loro sofferenza interiore («sempre in disparte»), i *lunghi soliloqui*: la metafora associa l'eloquio di un monologante all'interrogazione sul proprio destino che un singolo giocatore pone ai solitari (giochi di carte fatti da un solo giocatore, con combinazioni varie) o ai tarocchi (un tipo speciale di carte usate per predire il proprio e l'altrui futuro; cfr. v. 12), e ai loro muti responsi. 5-8. *Fu*: il tempo





*Lontano, ero con te quando tuo padre...*

Lontano, ero con te quando tuo padre  
entrò nell'ombra e ti lasciò il suo addio.  
Che seppi fino allora? Il logorio  
di *prima* mi salvò solo per questo:

che t'ignoravo e non dovevo: ai colpi  
d'oggi lo so, se di laggiù s'infilte  
un'ora e mi riporta Cumerlotti  
o Anghébini – tra scoppi di spolette  
e i lamenti e l'accorrer delle squadre.

5

Al centro di questa poesia, databile nell'ultima redazione al 1939, è la forza salvifica della donna-angelo (il personaggio poetico che trasfigura i tratti biografici di Irma Brandeis; cfr. *Introduzione* e quadro introduttivo alla sezione), poi battezzata a par-tire dalla *Bufera* (cfr. *La primavera hiltleriana*) con il nome mitico di Clizia. In un breve ma significativo racconto autobiografico in terza persona, Montale stesso chiarisce il tema del motetto: «un giorno Mirco [pseudonimo del poeta] seppe che il padre di Clizia era morto, intuì quello strazio e più gli dispiacquero le tremila miglia che lo tenevano lontano da quel lutto». Da questa triste occasione deriva una nuova consapevolezza della funzione salvifica della donna, così rievocata dal poeta: «gli [a Mirco] parve che tutte le ansie e i rischi della sua vita trascorsa convergessero verso quella Clizia allora ignota, verso un incontro che doveva tardare, poi, tanti anni». Tutti gli even-ti già trascorsi, e soprattutto i pericoli corsi dal poeta durante la Prima guerra mondiale, non furono altro che tappe preparatorie della *vera* vita, quella scaturita dal successivo incontro con Clizia: «forse [...] la guerra mi ha risparmiato proprio per questo: perché senza Clizia la mia vita non avrebbe avuto alcun senso, alcuna direzione» (Montale, *Varianti*).

METRICA Due strofe di quattro e cinque endecasillabi. Rimano 1 *padre* : 9 *squadre* (rima interstrofica); 2 *addio* : 3 *logorio*; 6 *s'infilte* : 8 *spolette*. Quest'ultima consuona con 7 *Cumerlotti* a sua volta assonante con 5 *cOplI* e 8 *sOplI*.

\* \* \*

1-4. *Lontano... te*: «Pur essendo lontano, ero con te». Il forte rilievo sintattico dato all'aggettivo pone in primo piano il legame di assenza-presenza tra il poeta e la donna. *entrò nell'ombra*: «mori». Come risulta dall'epistolario tra Montale e Irma Brandeis, la morte di Julian Brandeis, padre della donna, risale all'autunno del 1933. La poesia, elaborata nella sua forma definitiva ben sei anni dopo, non è quindi un componimento reattivo a un'occasione immediata, ma è il frutto di una meditata ricostruzione (cfr. quadro introduttivo alla sezione). *ombra*: l'«ombra» e l'«addio» rimandano al buio della morte. Quest'immagine sarà poi ricalcata nel testo eponimo della *Bufera*, dove il «buio» rinvia alla definitiva separazione dal-la donna («Come quando / ti rivolgesti e con la mano, sgombra / la fronte dalla nube dei capelli, // mi salutasti – per entrar nel buio»). *Che... allora?* Il poeta si chiede quale consapevolezza egli abbia mai avuto, prima di questa morte. La domanda presuppone un'implicita risposta negativa. *Il logorio di prima*: «il continuo affanno che ho sopportato prima di conoscerti». L'avverbio in corsivo vuole segnalare la svolta avvenuta nella vita del poeta. *questo*: il pronome dimostrativo ha valore prolettico e anticipa il tema della conoscenza e iniziazione alla vita introdotto, nella seconda strofa, dalla proposizione dichiarativa.

5-9. *che t'ignoravo e non dovevo*: «per farmi capire che ti ignoravo e non dovevo». Ignorare Clizia significa dimenticare la verità che la donna ha trasmesso al poeta. *colpi d'oggi*: evocano gli avvenimenti bellici dell'epoca (l'invasione della Cecoslovacchia nel marzo del 1939 e il Patto d'acciaio nel maggio dello stesso anno), probabilmente coevi alla composizione di questo motetto, che porteranno poi allo scoppio della Seconda guerra mondiale. Eventi drammatici della storia pubblica, che reiterano l'esperienza bellica già vissuta in giovinezza (cfr. i vv. seguenti). *Io so*: «so che ti ignoravo e non dovevo». *laggiù*: nelle profondità della memoria. Il passato è spesso reso da Montale come uno sprofondare verso il basso (cfr. *Bassa marea* nelle *Occasioni*: «un lugubre rusucchio / d'assorbite esistenze»; *Godi se il vento...* negli *Ossi*: «qui dove affonda un morto / viluppo di memorie»). *s'infilte un'ora*: letteralmente, «infilarsi» significa «piegarsi, inchinarsi, curvarsi»; qui sta per «ritorna». Non è l'io lirico a ricordarsi, in un





rima perfetta (5 *fioca*: 7 *carioca*) vanno considerate la quasi-rima baciata ai vv. 1-2 (*fOSe*: *fOrSE*) e la rima al mezzo tra v. 2 e v. 4 (*abbassati*: *murati*). I versi 3 e 6 sono «simmetricamente ed elegantemente sdrucchioli» (Mengaldo, 1975a).

*Addii, fischi nel buio, cenni, tosse...*

\* \* \*

Addii, fischi nel buio, cenni, tosse  
e sportelli abbassati. È l'ora. Forse  
gli automi hanno ragione. Come appaiono  
dai corridoi, murati!

.....

– Presti anche tu alla fioca  
litania del tuo rapido quest'orrida  
e fedele cadenza di carioaca? –

5

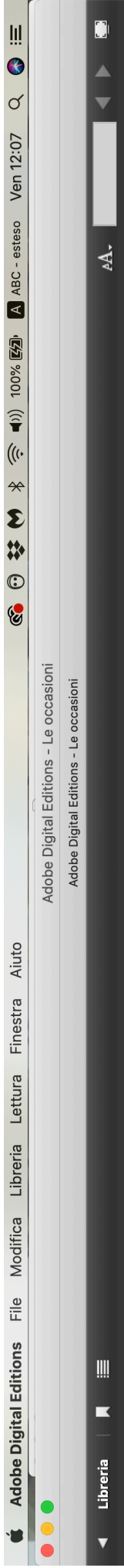
1-4. *fischi*: sibili di fischietto che segnalano la partenza dei treni. Nella versione su rivista in luogo di «fischi nel buio» si leggeva «suoni di tromba»: una versione più consona al rituale della partenza in treno – segnalato all'epoca da un suono di trombetta preceduto da due sibili di fischietto (Blasucci, 1998b) – ma «poco omogenea alla cupa, compatta tonalità dell'intera serie nominale» (Isella, 1996). *sportelli*: «finestrini» (GDL). *Addii... abbassati*: ellissi del verbo accentua l'andamento sincopato del primo periodo nel quale si accumulano «vocaboli-eventi allo stato puro» (Mengaldo, 1975a), vere e proprie schegge del mondo più quotidiano e prosastico. *E l'ora*: lora irrevocabile del distacco. *gli automi*: congegni meccanici di forma umana; qui stanno a indicare in senso metaforico «gli uomini murati nel loro compartimenti, gli uomini intesi come massa (e ignoranza)» (Montale a Guarnieri). Anche in *Al*

*primo chiaro, quando...*, gli esseri umani in treno sono «chiusi uomini in corsa» (v. 4) e si tramutano in un'estensione meccanizzata del vagone, mentre il termine «automi» ricorre solo in una poesia molto tarda (il «brulichio d'automi che si chiama la vita» di *Sono pronto ripeto, ma pronto a che?* [1971], in *Diario del '71 e del '72*), hanno ragione: forse perché la loro logica di rassegnazione all'ineluttabile è quella cui bisogna adattarsi. *murati*: «sepolti vivi»: 5-7. *Presti... carioaca?*: «Anche tu, come me, attribuisci («Presti») al debole («fioca») suono lamentoso («litania») del tuo treno («rapido») questo terribile («orrida») e aderente («fedele») ritmo («cadenza») di danza carioaca?» L'accordo percettivo tra il poeta e la donna è il segno tangibile di un'intesa profonda, più forte del dolore della

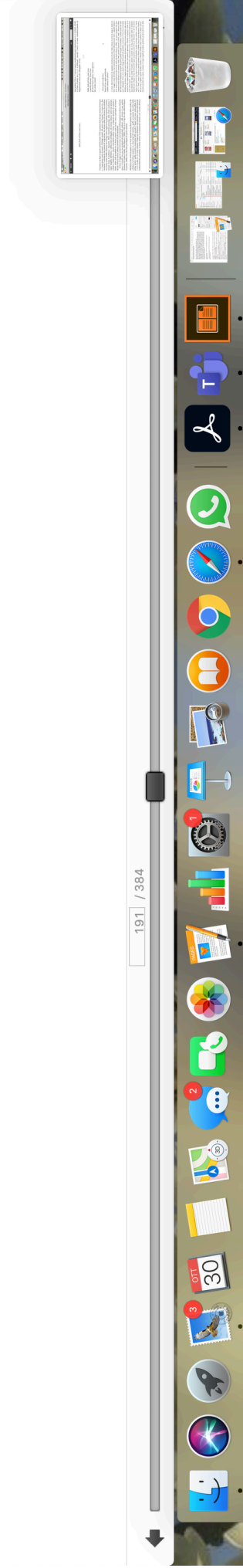
Un prima e un dopo in questo mottetto, datato 1939: la partenza di lei da una stazione ferroviaria e, a separazione ormai avvenuta, il dialogo mentale del poeta con l'assente. La cesura tra i due momenti è sottolineata dai puntini di sospensione, una forma esibita di reticenza che sottolinea un evento taciuto: l'addio. Rimossa ma al tempo stesso rappresa nei puntini sospensivi («cicatrice testuale densa di sottintesi», Simonetti, 2002), l'emotività prorompe nella strofa conclusiva: il segno tangibile dell'intesa e dell'accordo privilegiato, che nessun distacco potrà mai spezzare, risiede in un'ipotetica e casuale coincidenza uditiva. L'unica e disperata speranza di contatto si fonda, infatti, sulla possibilità che la donna, proprio come il poeta, riesca a percepire nel rumore del suo treno in corsa la cadenza ossessiva di una musicchetta.

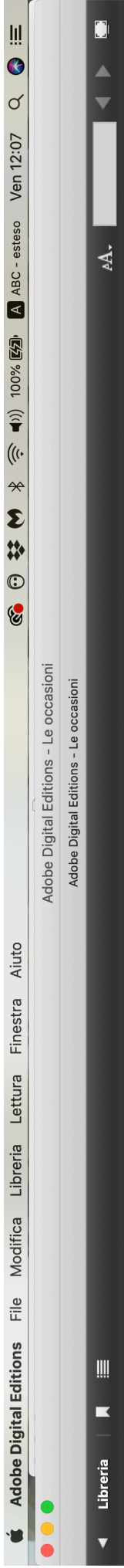
Il treno, il viaggio, lo scenario ferroviario: sono temi tipici dell'immaginario moderno e Montale riesce a evocarli, con una resa puntuale dei particolari realistici. *Alla stazione in una mattina d'autunno* di Carducci (Isella, 1996; Blasucci, 1998b) e *I like to see it lap the miles* della Dickinson (Leporatti, 2000b) sono due fonti privilegiate di questo mottetto.

METRICA Due strofe di quattro e tre versi separate da una fila di puntini, una ellissi strofica che sottolinea la frattura esistente tra i due tempi del mottetto, quello seccamente descrittivo della prima strofa e quello evocativo-esistenziale della seconda. Cinque versi sono endecasillabi (vv. 1-3, 6-7) e due (vv. 4-5) sono settenari. Proprio per bilanciare una situazione e una scelta lessicale tendenzialmente prosastiche, la forma metrica è accuratamente lavorata: così, accanto all'unica



separazione e della realtà alienata. La richiesta di informazione («Presti anche tu...?») sembra attenersi a una dimensione neutra e realisticamente rappresentata ma, in realtà, oggettiva in una situazione fatta di dati concreti (il «rapido», il suo ritmo, la «carioca») l'abbandono emotivo e lo slancio lirico. La domanda sottintende, insomma, un'accorata preghiera ("Ti prego, presta anche tu come me..."). *litania*: qui nel senso figurato di suono ripetuto e insistente. *rapido*: un treno che fermava solo nelle stazioni principali. L'indicazione tecnica focalizza una situazione estremamente concreta. *orrida*: l'aggettivo è ripreso probabilmente dall'«orrida cadenza sibilante» del treno nella citata poesia della Dickinson. *fedele*: va interpretato come "aderente" al meccanismo ripetitivi del suono; ma non è da escludere che esprima anche un contenuto semantico positivo e antitetico al primo termine dell'endiadi, «orrida»: che il ritmo terribile sia *almeno* persistente perché questo sarebbe l'unico legame che lega ancora la donna al poeta. *Literazione ossessiva* si riprende anche nel gioco allitterativo dei gruppi fonici /CA/ (*fioCA* : *CAdenza* : *CARioca*) e /DE/ (*DEI* : *feDEle* : *caDENza*). *carioca*: una danza popolare brasiliana; ebbe il suo momento di massima notorietà con *Flying down to Rio*, un musical americano del 1933 arrivato in Italia, nel 1935, con il titolo di *Carioca* (De Caro, 1999).





METRICA Tre tempi ritmici di due, cinque e tre versi, composti prevalentemente di endecasillabi; variano questa misura versale i vv. 2, 7 (quinari), e 8, 10 (settenari). Rima perfetta tra 2 *miabbandonava*: 9 *trascinava*; e 7 *barbaglio*: 10 *guinzaglio*; rima al mezzo tra 5 *passaio*: 9 *gallonato*. Sono sdrucicoli i versi 4, 6, 8.

*La speranza di pure rivederti...*

\*\*\*

La speranza di pure rivederti  
miabbandonava;

e mi chiesi se questo che mi chiude  
ogni senso di te, schermo d'immagini,  
ha i segni della morte o dal passato  
è in esso, ma distorto e fatto labile,  
un *tuo* barbaglio:

5

(a Modena, tra i portici,  
un servo gallonato trascinava  
due sciacalli al guinzaglio).

10

1-2. *pure rivederti*: "rivederti ancora". Si noti l'intonazione solenne e piuttosto arcaizzante dell'*incipit*, prodotta dall'anticipazione dell'avverbo, in un costrutto tipico dell'italiano letterario antico; di gusto arcaizzante anche l'iperbato che segue («questo che mi chiude / ogni senso di te, schermo d'immagini», vv. 3-4).

3-7. *e... barbaglio*: "e mi chiesi se questa superficie su cui si protettano («schermo») le immagini della realtà («d'immagini») che mi impedisce ogni percezione diretta («senso») di te, ha le caratteristiche («i segni») della morte oppure dal passato trapela («è») in essa un *tuo* bagliore («barbaglio»), ma deformato («distorto») e reso fioco («fatto labile»). L'investigazione sull'assenza della donna struttura la complessa sintassi della strofa-periodo nella quale si susseguono l'iperbato («questo [...] schermo d'immagini»), la proposizione disgiuntiva quantitativamente sbilanciata sul secondo elemento e sulla sua ipotesi salvifica («se questo [...] schermo [...] ha [...] o [...] è in esso [...]») e l'inciso di carattere avversativo («ma distorto [...]»). *mi chiesi*: dalla percezione ormai radicata dell'assenza scatta l'interrogativa indiretta. Il tempo storico del passato remoto si contrappone, con il suo valore puntuale e con la collocazione in *explicit* di verso, alla durata dell'imperfetto ed esprime la «repentinità dell'evento» (Lepratti,

Il poeta è sempre assorto nel «pensiero dominante» di lei ormai lontana ed è disperatamente dubbioso sulla possibilità di rivederla (vv. 1-2, I tempo). Proprio mentre la speranza sta per abbandonarlo, assiste a un'insolita scena: due sciacalli vengono portati al guinzaglio per i portici di Modena (vv. 8-10, III tempo). Egli si chiede, allora, se i due animali esotici siano sinistre allucinazioni di una realtà alienata oppure segni miracolosi, irradiati dall'assente per comunicare con lui (vv. 3-7, II tempo). La progressione cronologica è invertita nella disposizione for-male del testo. Leccentrico incontro con gli sciacalli, posto in chiusura, è in realtà un'analessi, vale a dire l'evocazione di un evento che, secondo lo stesso Montale, ha preceduto in senso temporale, e anche provocato, l'inquietta riflessione della seconda strofa. In questo modo la risposta all'interrogativa indiretta (vv. 3-7, II tempo) non è data esplicitamente ma viene piuttosto veicolata e inscritta in questa situazione concreta e particolarmente emblematica (cfr. nota ai vv. 8-10).

L'episodio degli sciacalli ha un fondamento realistico e autobiografico: «gli sciacalli furono visti da me a Modena e furono interpretati come un *senhal* di lei, perché quando li vidi pensavo a lei. Poesia molto realistica» (Montale a Guarneri); «che le due bestiole fossero inviate da lei, quasi per emanazione? Che fossero un emblema, una citazione occulta, un *senhal*?» (Mon-tale, *Varianti*).

Il testo, datato 1937, è centrale nella costruzione della poetica montaliana dell'epifania, una rivelazione salvifica che si manifesta nel mondo sensibile e attraverso forme attimali e istantanee; come qui il «barbaglio» (v. 7).





*Il saliscendi bianco e nero dei...*

Già profuma il sambuco fitto su lo sterrato; il piovasco si diliega. Se il chiarore è una tregua, la tua cara minaccia la consuma.

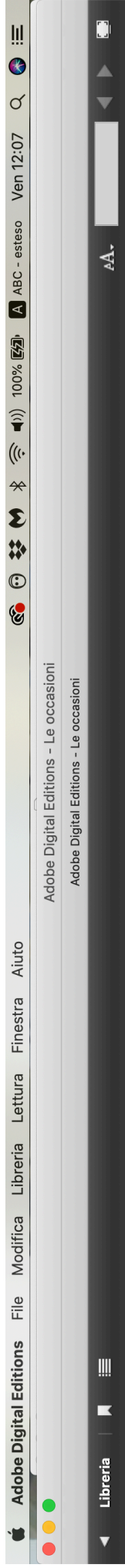
1-5. *saliscendi*: "viavai"; il termine allude anche al posarsi dei balestrucci – le cui zampe prensili sono inadatte alle superfici piane – sui fili (in questo caso i fili del «telegrafo») per poi volare nuovamente. L'immagine è di ascendenza govoniana; cfr., per esempio, *Domenica*: «Le rondini che balzano dal filo / del telegrafo» (Blasucci, 1990). *bianco e nero*: sono i colori dei balestrucci (il becco è nero; il dorso e le ali sono ricoperte di piume nero-azzurro, mentre quelle del petto sono bianche). *balestrucci*: piccole rondini; emigrano in Italia verso marzo-aprile. Si noti l'incartatura dell'*enjambement* tra v. 1 e v. 2, «inusitata» (Montale a Bazlen) e funzionale alla rima con il v. 5. Ancor più intensa la spezzatura tra v. 6 e v. 7 («su / lo sterrato»); con variante grafica preziosa della preposizione articolata come già al v. 4). *mare*: è quello del molo, da cui – se lo «scalo» (v. 4) è marittimo – parte la nave. Una situazione analoga è in una tarda poesia, che rievoca la definitiva partenza di Irma Brandeis per gli Stati Uniti (cfr. *Introduzione*): «ti vedo / volgermi indietro dall'imbarcadero / del transatlantico che ti riporta / alla Nuova Inghilterra». (*Interno / esterno* [1976], in *Altri versi*). *conforta*: "allevia". *crucci*: "pene". *scalo*: può indicare sia l'ormeggio di una nave sia un'area di una stazione ferroviaria. *riporta*: il soggetto è sempre il «saliscendi». *dove più non sei*: nei luoghi in cui lei ha vissuto, insieme con il poeta.

METRICA Due strofe di cinque e quattro versi; 3 endecasillabi (vv. 1, 4-5) e due settenari (vv. 2-3) nella prima; 3 endecasillabi e un settenario (v. 8) nella seconda, secondo lo schema AbxBA CDdC (dove la rima C, più che da 6 SU : 9 consUma, una supposta rima ipermetra, è data da 6 profuma : 9 consuma). La «metricità tradizionale» delle rime abbracciate è interrotta anche dal v. 3; inoltre, al v. 1 e al v. 6 l'accento poggia su «parole vuote» (Mengaldo, 1991b) in *enjambement*, vale a dire su preposizioni che, secondo le convenzioni prosodiche, non possono ricevere accento tonico. Ricco è anche il gioco delle rime interne: 2 *balestrucci* : 4 *crucci*; 4 *conforta* : 5 *riporta*; 5 *più* : 6 *su*.

\* \* \*

Il saliscendi bianco e nero dei balestrucci dal palo del telegrafo al mare non conforta i tuoi crucci su lo scalo né ti riporta dove più non sei.





5

Il passo che proviene  
dalla serra si lieve,  
non è felpato dalla neve, è ancora  
tua vita, sangue tuo nelle mie vene.

*Ecco il segno; s'innerva...*

Nei due tempi di questo mottetto, composto nel 1938, si delinea la rivelazione magica della donna-angelo. La sua presenza numinosa è annunciata da un segno – indizio o traccia di un mondo superiore –, che si disvela con nettezza e sembra quasi aggredire la realtà sensibile: in un paesaggio invernale innevato (cfr. «neve», v. 7) la luce dell'alba proietta la nitida ombra di una palma su un muro. Alla violenza di questa prima manifestazione fa seguito, nella seconda strofa, un momento di attento ascolto ed ecco che l'evento annunciato si compie. Un passo leggero si avvicina; è lei: presenza vitale, che si trasfonde nel corpo del poeta.

METRICA Due quartine; la prima di tre settenari e un endecasillabo, la seconda di due settenari e due endecasillabi. Rimano 2 *indora* : 4 *aurora* : 7 *ancora* (interstrofica) e 5 *provviene* : 8 *vene*, che assuona con 6 *lieve*. Un significativo contrasto fonico differenzia le due quartine: mentre la prima scandisce con suoni aspri il tempo dell'attesa, la seconda modula la rivelazione ormai avvenuta con la sonorità tenue delle fricative e delle liquide (Isella, 1996). La complessa tessitura timbrica è suggellata, infine, dall'anagramma di 7 *NEVE* : 8 *VENE*.

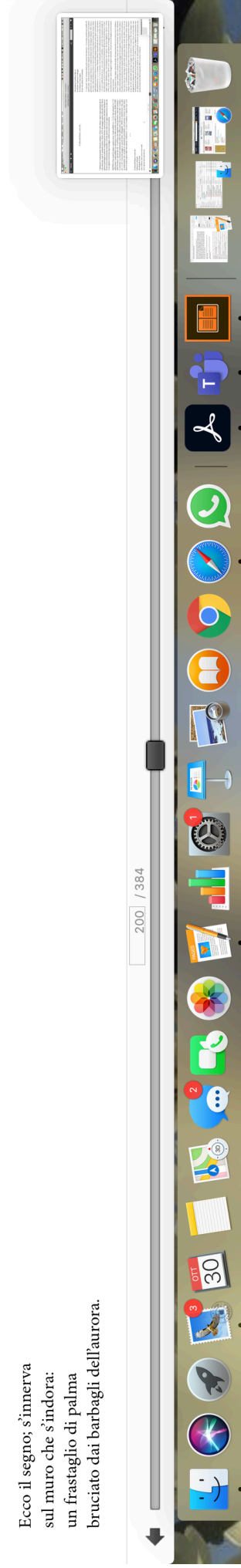
\*\*\*

Ecco il segno; s'innerva  
sul muro che s'indora:  
un frastaglio di palma  
bruciato dai barbagli dell'aurora.

1-4. *Ecco... s'indora*: l'energia asseverativa dell'*incipit* comunica «l'emozione del fedele che assiste al realizzarsi del miracolo, al compimento del rito» (Scaffai, 2002). *segno*: «indizio». Annuncia l'epifania della donna, presenza magica che si manifesta, infatti, nella seconda quartina. *s'innerva*: «si dirama»: *s'indora*: il colore del muro si accende del colore dorato dell'alba. Come il precedente, è un verbo parasintetico, costruito con il medesimo prefisso («in») di «s'innerva». La disposizione simmetrica dei verbi accentua l'energia espressiva dei due versi. *un frastaglio... aurora*: «un profilo frondoso («un frastaglio») della palma illuminato («bruciato») dai bagliori («barbagli») dell'aurora».

*frastaglio*: «linea irregolare» delle grandi foglie di palma. *bruciato*: «varrà come definizione molto fortemente coloristica del rosso dell'aurora trasferito sul frastaglio di palma» (Barberi Squarotti, 2003). *barbagli*: «bagliori»; questa parola tematica montaliana esprime l'attualità delle apparizioni.

5-8. *Il passo*: l'incedere della donna. *non è felpato*: «non è smorzato». Il rumore del passo non è attuito dalla neve perché è già, di per sé, «lieve». Qui agisce, forse, una citazione musicale implicita da Debussy (*Donze préludes*, I, 6, *Des pas sur la neige*) ma non è da escludere anche un'influenza di Valéry («I tuoi passi, figli del mio silenzio, / Santamente, lentamente posati, / [...] / Persona pura, ombra divina. / Come son dolci i tuoi passi trattenuti»), P. Valéry, *I passi [Le pas]*, in *Charmes*, traduzione di L. Tassoni). *neve*: un esplicito riferimento a un paesaggio invernale. È *ancora... vene*: la manifestazione della figura femminile è così piena da essere percepita come fisiologia di un corpo ancora vivente («ancora / tua vita»), presenza pulsante nel battito cardiaco del poeta («sangue tuo nelle mie vene»). La donna «s'innerva» nel sistema venoso dell'uomo proprio come le foglie della palma diramano la loro ombra frastagliata sul muro. È un'immagine «immanente, [...] culminante nella fusione erotica» (Cambon, 1971).



*Il ramarro, se scocca...*

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

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

il cannone di mezzodi  
più fioco del tuo cuore  
e il cronometro se

scatta senza rumore – 10

.....

e poi? Luce di lampo  
invano può mutarvi in alcunché  
di ricco e strano. Altro era il tuo stampo.

Il mottetto, composto nel 1937, si apre con un catalogo di forme viventi e di oggetti, accumulati dal loro manifestarsi istantaneo. Tuttavia, l'enumerazione, sia pure multiforme e vitale, è inadeguata a esprimere una similitudine con la donna-angelo e serve soltanto a rappresentare per negazione la sua essenza superiore: questi elementi del reale, pur essendo figure dell'istante, *non* eguagliano la divina attimalità di lei e *non* sono sue epifanie. Il catalogo riprende, in un certo senso, la tecnica espressiva della *Via Negationis*, che «si sforzava di esprimere l'ineffabilità di Dio scartando successivamente ogni aspetto creato di bellezza e potenza» (Cambon, 1971).

**METRICA** Quattro tempi ritmici, composti rispettivamente da due terzine, una quartina seguita da una fila di puntini sospensivi, e ancora una terzina. Alla misura prevalente del settenario si affiancano due quadrisillabi (vv. 3, 6), un novenario (v. 7) e due endecasillabi (vv. 12-13; il secondo con diafele tra 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> sillaba metrica). Alla misura endecasillabica sembra alludere anche la successione di settenario più quadrisillabo (vv. 2-3; 5-6) nelle prime due strofe, fortemente simmetriche. Il ritmo franto dei metri inferiori all'endecasillabo concorre, insieme all'alta frequenza di consonanti doppie, a produrre una scansione energetica e fortemente martellata. Rimano 1-6 (*scocca* : *rocca*), 8-10 (*cuore* : *rumore*), 9-12 (*se* : *alcunché*), 11-13 (*lampo* : *stampo*). La rima dei vv. 1-6 assuona con 4 (*scOcca* : *fIOtta* : *rOccA*); i tre versi poi sono in assonanza tonica, arricchita dalla successione di consonanti geminate, con il v. 3 (*scOcca* : *stOppie* : *fIOtta* : *rOcca*). Il v. 4 è in consonanza interna con il v. 10 (*fIOtta* : *scaTTa*).

\* \* \*

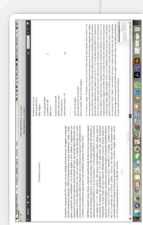
1-3. *Il ramarro... stoppie*: "Il ramarro, se sifreccia («scocca») dalle stop-pie sotto la grande calura («fersa»)": I tre versi sono un quasi calco da Dante: «Come 'l ramarro sotto la gran fersa / dei di canicular, cangiando sepe, / folgore par se la via attraversa» (*Inferno*, XXV, 79-81). Nella terzina dantesca il ramarro è assimilato, proprio per l'istantanea velocità della sua apparizione, alla «folgore» (per cui cfr. il v. 11). Si noti l'elencazione ellittica (cfr. *Introduzione*) dei tre versi, poi ripetuta anche nella seconda e nella terza strofa: al sostantivo («ramarro») privo del predicato verbale, fa seguito la virgola che separa e segmenta introducendo la proposizione ipotetica («se scocca»). *se*: la congiunzione ipotetica suggerisce un effetto di caotica casualità che convive però volutamente con la resa puntuale e nitida di ogni singolo oggetto (Mengaldo, 1975a). *scocca*: il bisillabo, fortemente percussivo, è un altro prestito dantesco: la forma verbale ricorre, fra l'altro, nel già citato canto («e attenda a udir quel chor si scocca», v. 96). *fersa*: voce arcaica per «fersa», «frusta»; è una metafora che associa i violenti colpi della frusta alla calura incombente prodotta dai raggi solari nei giorni più caldi dell'anno. *stoppie*: residui di steli e foglie di una coltura, specialmente di cereali, rimasti sul terreno dopo la mietitura.

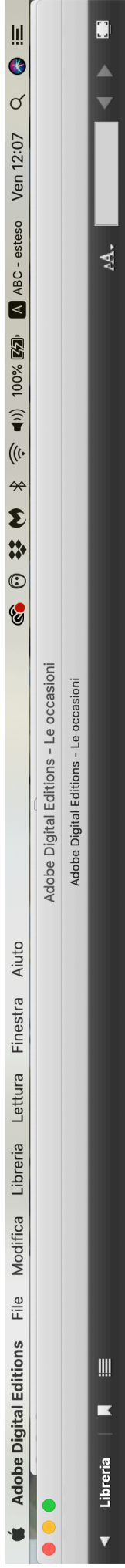


4-6. *la vela... s'inabissa*: "la vela, quando sbatte («fiotta») e scompare («s'inabissa»)"; *fiotta*: il verbo "fiottare" significa letteralmente "fluttuare, ondeggiare tempestosamente"; è detto anche delle vele che sbattono, cosa che accade per esempio in virata (come sarebbe inevitabile doppiando un capo, vale a dire la «crocia»). *s'inabissa*: qui "svanisce", "scompare": *salto*: potrebbe essere il cambio di rotta della barca in virata oppure un improvviso mutamento di direzione del vento. Ma non è da escludere il riferimento a un'irregolarità del paesaggio, qualora il termine venisse parafrasato con "pendio", "scoscendimento". La costa a precipizio sul mare è, infatti, un tipico elemento del paesaggio ligure, già ampiamente rappresentato negli *Ossi di seppia*. *rocca*: scogliera.

7-10. *il cannone... cuore*: "il colpo di cannone che annuncia il mezzogiorno («di mezzodi») più fievole («fioce») del battito del tuo cuore" (Blasucci, comunicazione orale). L'immagine fa riferimento alla tradizione, diffusa in molti paesi europei e tuttora in voga a Roma, di segnalare il mezzogiorno con un colpo di cannone, il cui suono giunge, attenuato, ovunque. Con questa quartina, il catalogo delle figurazioni sensibili si orienta verso la dimensione temporale e acustica: il cannone scandisce la percezione cronologica di un evento. *del tuo cuore*: l'aggettivo possessivo introduce il referente dialogico del discorso lirico. *il cronometro... senza rumore*: il «cronometro» – un altro strumento, insieme al «cannone», destinato alla misurazione del tempo – «se scatta» in modo impercettibile esalta il carattere fuggitivo del tempo.

11-13. *e poi?: "e dopo?"*. La domanda si sofferma sull'eventuale esistenza di altre immagini concrete che possano essere paragonate alla donna. La risposta negativa viene articolata nei versi seguenti ma è già preannunciata dai puntini di sospensione che elidono, in questo caso, un ulteriore sviluppo del catalogo e hanno il valore di una esibita omissione: significano, insomma, l'impossibile confronto delle cose terrene con la figura femminile. *Luce di lampo*: è l'energia attimale che anima le forme viventi e inanimate (il ramarro, la vela, il cannone e il cronometro) e le investe di una «particolare forza vitale» (Bonora, 1978), trasformandole, seppure inutilmente ai fini della comparazione con la donna, in qualcosa di «ricco e strano». *mutarvi*: la particella pronominale indica con la seconda persona plurale gli elementi del catalogo (ramarro, nave, cannone, cronometro) citati fino a questo momento con la terza. Un altro brusco passaggio è nella frase successiva che è rivolta alla donna, come denuncia il possessivo «tuo». *alcunché di ricco e strano*: "qualche cosa («alcunché») che abbia una forma magnifica e insolita («di ricco e strano»)"; È citazione da Shakespeare («a sea-change / into something rich and strange», *La tempesta*, atto I, scena II), di cui Montale traduceva, proprio in quegli anni, i sonetti. *era*: dall'imperfetto deduciamo che la donna è assente, già separata dal poeta. *tuo*: il possessivo acquista un particolare rilievo grazie alla sua collocazione in chiusa di componimento. *stampo*: "forma".





lasci la nube.

*Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo...*

In questo testo, pubblicato su rivista nel 1939, prende ulteriore forma la metamorfosi della donna in angelo, che si compirà pienamente nei due mottetti che seguono. La figura femminile tarda a manifestarsi, sebbene alcuni segni preannuncino la sua epifania. Ma l'opaca inerzia del presente non intacca la certezza che lei irromperà dalle nubi, a guisa di lampo.

METRICA Endecasillabi, tranne l'ultimo verso quinario, distribuiti in due quartine. Rima ipermetra tra il v. 1 – anche in quasi-rima interna con il v. 2 (*scoiATToLo : bATTe La*) – e il v. 4 (*scoiATToLo : fATTO*); 2 *scorza* rima al mezzo con 4 *smorza* e assuona all'interno con 2 *fOrciA*. Allitterano 1 *PlInO* : 3 *PlccO* : 5 *PlgrO*. Nella seconda quartina rimano 5 *trasalisce* : 7 *finisce* e assuonano 6 *chiUdE* : 8 *nUdE*; da notare la rima interstrofica (interna) 3 *scende* : 6 *difende*.

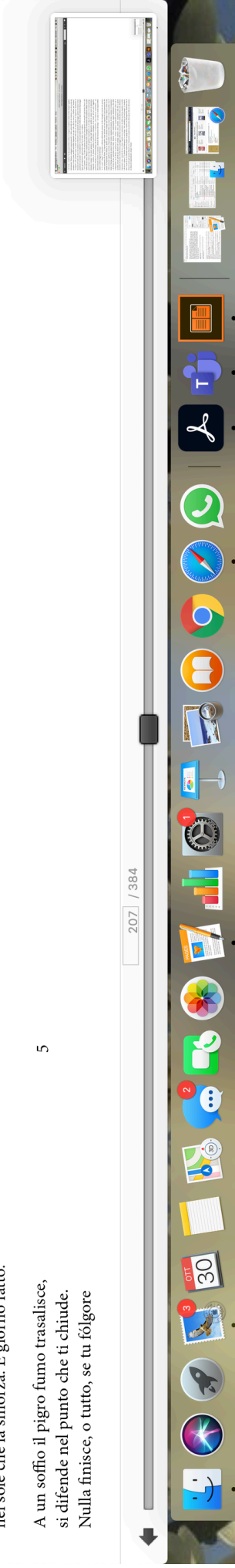
\*\*\*

Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo  
batte la coda a torcia sulla scorza.  
La mezzaluna scende col suo picco  
nel sole che la smorza. È giorno fatto.

A un soffio il pigro fumo trasalisce,  
si difende nel punto che ti chiude.  
Nulla finisce, o tutto, se tu folgore

1-4. *Perché tardi?*: la domanda è rivolta alla donna. L'impazienza nasce dal fatto che alcuni segni, subito dopo descritti (il tonfo sordo della coda dello scoiattolo, il chiarore del giorno), sembrano promettere una sua epifania. *lo scoiattolo... scorza*: "lo scoiattolo batte la coda della forma e del colore di una torcia accesa («a torcia» = lunga e fulva) sull'albero («scorza»; sineddoche)". La coda «a torcia» è una metafora vivida e istantanea, cui si associano il guizzo veloce e l'improvvisa scansione sonora del momento puntuale. *La mezzaluna... smorza*: "La mezzaluna tramonta («scende») con la sua punta («picco») nel sole che la fa impallidire («smorza)". La luna tramonta nel cielo dove intanto sorge il sole, che ne attenua la luminosità. *col suo picco*: «il picco è uno dei corni della mezzaluna» (Montale a Guarnieri).

5-8. *A un soffio... trasalisce*: "un fumo lento («pigro») si agita («trasalisce») al soffio del vento". Il «fumo» è forse prodotto dalla foschia o da un cammino. *si difende... ti chiude*: "si addensa («difende») nel punto che ti cela («chiude)". Montale a Brandeis (20-11-1938): «ti presento sotto forma di fulmine che dorme nella nuvola. *ti chiude*: nasconde la donna, impedendole una piena manifestazione della sua luminosità. *nel punto*: «può avere due sensi: *nel momento che e nel luogo che*, tutti e 2 legittimi» (Montale, *Varianti*). *soffio*: questa parola tematica ha diverse occorrenze nelle *Occasioni* e rimanda a un movimento repentino ed effimero. *Nulla... tutto*: l'antitesi tra «nulla» e «tutto» – significativa variante d'autore in alternativa a «Nulla finisce, ancora», – rinvia alla fenomenologia epifanica della donna, cui concorre, in qualche misura, il linguaggio assolutizzante dei mistici. *se tu... nube*: "se tu, come folgore, ti sprigioni dalla nube". *folgore*: «donna-folgore» (Montale a Guarnieri). Secondo Montale, una fonte primaria per questa metamorfosi della donna è un passo del primo degli *Inni sacri* di Manzoni, la *Risurrezione*: «non posso incontrare chi so io – Clizia o Angela [...] – senza rivedere arcani volti di Piero e del Mantegna e senza che un verso manzoniano («era folgore l'aspetto») mi avvampi la memoria» (SMA, p. 141).



dunque, in una fittissima tessitura fonico-ritmica, più che mai lavorata. Tuttavia, come per *Il saliscendi bianco e nero dei...* e *Il ramarro, se scocca...*, la facile armonia dell'elemento cantabile è sottilmente incrinata dalla dissonanza di rime su parole vuote (7 col : 11 sol; 11 là : 11 la).

L'anima che dispensa...

\* \* \*

L'anima che dispensa furlana e rigodone ad ogni nuova stagione della strada, s'alimenta della chiusa passione, la ritrova a ogni angolo più intensa.

5

La donna – già rappresentata come forma divina (*Il ramarro, se scocca...*) e «fòlgore» (*Perché tardi? Nel pino lo scottatolo...*), in procinto di trasformarsi apertamente in «visiting angel» (*Ti libero la fronte dai ghiaccioli...*) – è qui «anima diffusa», aerea ma vitale presenza che effonde nelle musiche e nei rumori della vita quotidiana il suo canto. Gli altri – sordi e inconsapevoli – non possono percepire la melodia di lei, che riecheggia ovunque e che solo il poeta decifra.

Con questo testo, composto nel 1938, si inaugura una serie musicale, nella quale vanno collocati anche *La gondola che scivola in un forte...*, *Infuria sale o grandine? Fa strage...* e, in forma più criptica, *Il fiore che ripete...* (a questi testi si deve poi probabilmente aggiungere anche *Il ritorno*, terzultima poesia della raccolta). La circostanza implicita è la forte passione per la musica condivisa e praticata lungamente da Irma Brandeis (ispiratrice di questo personaggio poetico) e Montale, seppure con gusti e orientamenti diversi (cfr. *Due prose veneziane* [1969], in *Satura*: «Lei che amava solo / Gesualdo Bach e Mozart e io l'orrido / repertorio operistico con qualche preferenza / per il peggiore»). Sono notevoli, e forse non casuali, le affinità di questa *occasione* con l'epifania proustiana della sonata di Vinteuil (cfr. le note ai vv. 6-11). Nella *Recherché*, Swann vive, proprio attraverso l'accidentale ascolto di un breve passaggio melodico, l'epifania di un valore pieno e di un significato vitale da lui stesso correlato al suo amore per Odette.

METRICA Due strofe di cinque e sei versi endecasillabi, salvo due settenari (vv. 1, 5). Nove versi su undici sono in rima o in quasi rima esterna: 1 *dispensa*: 5 *intensa* (in assonanza con 3 *alimEntA*); 2 *nuova*: 4 *ritrova*; 7 *col*: 11 *sol*; 8 *ordegno*: 10 *disegno*. Frequenti le rime interne: 2 *rigodone*: 3 *stagione*: 4 *passione*; 4 *chiusa*: 6 *diffusa*: 8 *musica*; 9 *triste*: 11 *insiste*. Il tema musicale si incarna,

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

10

1-5. *L'anima*: l'energia vitale che anima ogni melodia. In senso tecnico il termine designa sia un importante elemento della struttura degli strumenti ad arco (un piccolo cilindro che garantisce la sonorità dello strumento e ne congiunge parte anteriore e posteriore) sia un diaframma collocato all'interno delle canne dell'organetto. *dispensa*: "produce"; *furlana*: forma dialettale per "friulana"; è un'antica e vivace danza popolare di corteggiamento del Friuli. *rigodone*: adattamento di "rigaudon", antico ballo di origine provenzale dal ritmo brioso. *ad ogni nuova stagione*: "ad ogni rinnovarsi della stagione primaverile". *strada*: è il luogo in cui risuona la musica gioiosa, perché un tempo i suonatori di organetto o di fisarmonica animavano frequentemente le strade di tutte le città (Macri, 1996). *s'alimenta*: "si nutre"; *chiusa passione*: è una passione nascosta, che si consuma nell'interiorità e trova nella musica la sua rappresentazione esteriore. *a ogni angolo*: "ad ogni svolta della strada". *più intensa*: perché accresciuta dalle musiche suonate ovunque.

6-11. *La tua voce*: nell'edizione 1939 su rivista il motto era intitolato *La tua voce*. In una lettera a Irma Brandeis, Montale commenta così il motto: «*Your voice is not do re la sol; is much more and I can't put it in verse*» (Montale a Brandeis, 14-1-1939). *quest'anima diffusa*: "questa energia musicale che si effonde ovunque". *Sil...* *triste*: nella

seconda strofa, una «scansione cantante» (Isella, 1996) distribuisce in coppie distinte (*fili/ali; vento/caso; musal/ordigno*) la molteplicità di mezzi che riecheggiano ovunque il suono della voce. *Su fili*: forse i fili del telegrafo, che mossi dal vento vibrano e risuonano (per un'immagine analoga cfr. Pascoli: «I fili di metallo a quando a quando / squillano, immensa arpa sonora, al vento», *La via ferrata*, vv. 9-10). *su ali*: degli uccelli; la voce di lei riemergerebbe nel loro canto. Altrove Montale dirà che il canto del passero solitario «ricorda quello che precede il sogno di Des Grieux, nella *Manon* di Massenet ("O dolce incanto a cui sempre agognò...")» (SMP, p. 870). *col favore... musa*: "grazie ad un'ispirazione artistica"; qui con evidente rimando a un'esibizione canora o musicale. *musa*: una delle nove dee che, nella mitologia greco-romana, proteggono le arti e le scienze. *ordigno*: "attrezzo o congegno complesso"; in questo caso, probabilmente, un grammofono, con riferimento alla riproduzione meccanica del suono. Il termine è variante letteraria per "ordigno". *ritorna*: "si ripete" o "si ripresenta". Può riferirsi al riemergere della voce di lei dal passato. *ad altri che l'ignora*: "agli altri uomini che non sanno nulla di te". *il suo disegno*: "la sua trama musicale". È una sinestesia che traduce in forma grafica la percezione acustica. Allo stesso modo Swann, nel primo libro della *Recherche* proustiana, aveva definito il breve passaggio della sonata di Vinteuil: «aveva davanti a sé quella cosa che non è più musica pura, che è disegno, architettura, pensiero, e che consente di ricordare la musica» (M. Proust, *Dalla parte di Swann*, trad. a cura di G. Raboni, p. 255). *suoi*: è riferito alla «voce». *insiste*: l'aerea presenza della donna risuona ovunque, riemergendo ostinata da ogni melodia e da ogni rumore circostante. *do re la sol sol*: è un passaggio melodico indicato con le sole note del solfeggio. Le note celerebbero un tema musicale molto caro alla donna e al poeta; una sorta di veicolo e sintesi sonora del loro legame. Questa osservazione di Montale può servire da autocommento: «infiniti amori sono sorti tra le spire di un motivuccio volgare, infinite tragedie si sono suggellate con le battute di una canzonetta, di uno *spiritual* negro o con un verso di cui *nessun altro* (forse nemmeno l'autore) si ricordava più» (SMA, p. 141). Il brano musicale non è stato individuato con certezza, ma secondo alcuni (Rebay, 1983; Isella, 1996; De Caro, 1999) le note modulano il ritmo di una popolare canzone degli anni Trenta (*Amore amor portami tante rose*). Leporatti (2011) sottolinea, invece, che nella prima redazione su rivista del mottetto (cfr. Montale, *Varianti*) «la resa tipografica mima il pentagramma, col secondo sol sotto il rigo, da eseguire con uno scarto tonale, come un suono che sprofonda». Secondo il critico, Montale avrebbe cercato di restituire le sonorità della parte finale di un preludio di Debussy (*La cathédrale engloutie*), già al centro di *Infuria sale o grandine? Fa strage...*

*soprassALTi*; rimano all'interno 2 *raccogliesti* : 4 *desti*. Alla rimicità fonica di questa prima strofa subentra la rimicità ritmica della seconda, tutta giocata sul contrappunto delle sdrucciole (5 *nespolo* : 7 *scantonano* : 8 *vicolo*) con le tronche (5 *Mezzodi* : 8 *qui*), che incorniciano la quartina (Blasucci, comunicazione orale).

*Ti libero la fronte dai ghiaccioli...*

\* \* \*

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

Mezzodi: allunga nel riquadro il nespolo  
lombra nera, sostina in cielo un sole  
freddoloso; e l'altre ombre che scantonano  
nel vicolo non sanno che sei qui.

5

L'incipit introduce il lettore in *medias res*: in un interno protetto, il poeta accudisce teneramente la donna-angelo, che ha compiuto un lungo e faticoso viaggio attraverso gli abissi siderali. Il ghiaccio di quegli spazi si è addensato sulla fronte di lei; violente tempeste le hanno lacerato le ali: l'essere numinoso (e tuttavia fragile) si abbandona, allora, a un sonno interrotto da continui sussulti. All'esterno, un'umanità cieca vive inconsapevole del miracolo.

Un'inedita tensione visionaria contamina i tratti incarnati della donna con quelli angelici: «se angelo è» avverte infatti Montale «mantiene tutti gli attributi terrestri» (SMA, p. 1498); e poi ancora: «mi sono affidato a lei, donna o nube, angelo o procellaria» (ivi, p. 1483). L'immagine della procellaria – l'uccello che vola anche in mezzo alle tempeste, come dichiara l'etimo latino – contribuisce a definire i tratti inquieti di questo «*visiting angel*» (ivi, p. 1498). E non è estranea forse a questa suggestione un'ascendenza della gozzaniana *Invernale* («Le piacquero, alfine, ritoccare il suolo; / e ridendo approdò, sfatta le chiome, / e bella ardita palpante come / la procellaria che raccoglie il volo», vv. 33-36), (Blasucci, comunicazione orale). Questo dualismo di spirito e corpo gioca infatti esplicitamente con la continua sovrapposizione di fonti letterarie, iconografia sacra e biografia. Siamo al primo gradino di una metamorfosi che si dispiegherà pienamente tra *Nuove stanze* e la terza raccolta montaliana, *La bufera*.

Il testo è pubblicato su rivista nel 1940; nello stesso anno viene incluso nella seconda edizione delle *Occasioni*.

METRICA Due quartine di endecasillabi di cui due sdruccioli (vv. 5, 7). Nella prima quartina assunano 1 *ghiaccioli* : 4 *cicloni*; quasi rimano 2 *AITE* : 3 *lacerate* e poi ancora 2 *ALTe* : 4

1-4. *fronte*: tratto caratteristico della donna-angelo (cfr. «il piumaggio della tua fronte senza errore», *Elegia di Pico Farnese*, v. 39); qui l'immaginario stilnovista si sovrappone al volto (dotato appunto di un'alta fronte) di Irma Brandeis, ispiratrice di questo personaggio poetico. *nebulose*: masse celesti, composte di stelle, gas e pulviscolo cosmico. *hai...* *soprassalti*: le due frasi sono coordinate per asindeto in modo da porre sullo stesso livello sintattico e di significato la natura numinosa della donna (le «penne») e la sua umanissima fisicità (il sonno agitato). *le penne lacerate*: «le ali ferite». Sono il dettaglio che svela la natura angelica della donna. *ti desti a soprassalti*: «ti svegli a scatti». L'irrequietezza di questo riposo ricorda il tipico sonno nervoso e intermittente di chi ha compiuto un lungo viaggio. E forse la donna-angelo ha coperto con il suo volo magico la distanza transoceanica che separa gli Stati Uniti (la patria di Irma Brandeis) dall'Italia. In una lettera inviata a lei dopo la definitiva separazione del 1938 (cfr. *Introduzione*) si può forse cogliere la genesi esistenziale dell'apparizione magica: «*only, from time to time, I dive you in your light-stream and try to have you present, flesh and bone, in my life*» (Montale a Brandeis, 19-9-1938).

5-8. *allunga... nera*: «il nespolo proietta la sua ombra nera all'interno della cornice della finestra». Solo in inverno le ombre si allungano a mezzogiorno («Mezzodi»). La scena va dunque collocata in questa stagione (cfr. anche il «sole / freddoloso»), che potenzia con il suo clima freddo e le sue ombre scure l'estraneità del mondo esterno al miracolo privato. *un sole freddoloso*: «un sole che non scalda» e dunque «un sole invernale». L'ossimoro, qui



*La gondola che scivola in un forte...*

In questo mottetto del 1938 una Venezia ambigua e oppressiva è lo scenario di una dolorosa separazione dalla figura femminile (I strofa). La cupa serata ravviva nel poeta la coscienza del proprio vuoto esistenziale, oggettivato in un dettaglio di vita veneziana (II strofa).

Nel 1939, Montale pubblicò il mottetto su rivista e lo intitolò *La Venezia di Hoffmann - e la mia*. Il riferimento era ai *Racconti di Hoffmann (Les contes d'Hoffmann)*, un dramma musicato da Offenbach e allestito per la prima volta nel 1881 a Parigi, cui si fa esplicito riferimento al v. 3. Il titolo provvisorio voleva essere una chiave di lettura centrale per comprendere il testo, la cui situazione, secondo il poeta, attinge alla realtà della propria vicenda personale («il titolo d'oggi, puramente possibile e indicativo, vuol essere il riflettore di un momento, un sottinteso e magari una chiave in più offerta al lettore»; «il motivo della lirica non è di maniera. Dalla pura invenzione non mi riesce, purtroppo, ricavar nulla»; Montale, *Varianti*). Il mottetto va quindi interpretato sulla falsariga dei *Racconti*, riscrittura operistica di tre importanti racconti di E.T.A. Hoffmann. Le corrispondenze puntuali (su cui cfr. le note al testo) vertono tutte sul terzo atto dell'opera, ambientato a Venezia. Qui Hoffmann, protagonista dell'opera, cerca di conquistare una cortigiana. La donna - il cui nome è Giulietta - gli chiede come pegno d'amore il suo riflesso nello specchio, che cederà subito al diabolico personaggio Dappertutto in cambio di un magnifico gioiello. L'atto si chiude quando Giulietta si allontana in gondola scherzando Hoffmann, privo del suo riflesso, mentre una folla anonima gli si accalca intorno deridendolo.

La prima strofa della poesia racconta, contemporaneamente, la trama operistica e la vicenda biografica cui, forse, si sovrappone in filigrana anche un significativo dato storico. L'11 maggio 1938 l'opera venne rappresentata al Teatro Comunale di Firenze per il Maggio Musicale fiorentino.

Due giorni prima, quello stesso teatro aveva accolto trionfalmente Hitler e Mussolini. Montale evocerà poi in *Nuove stanze* e, ancora più esplicitamente, nella *Primavera hitleriana (La bufera e altro)* l'atmosfera infernale di questo evento, preludio alla guerra ormai imminente. Si può forse ipotizzare che la dimensione visionaria e diabolica dei *Racconti*, che pervade poi lo stesso mottetto, sia stata potenziata dalla visita di Hitler e dal senso tragico di un simile avvenimento (Leporatti, 2006).

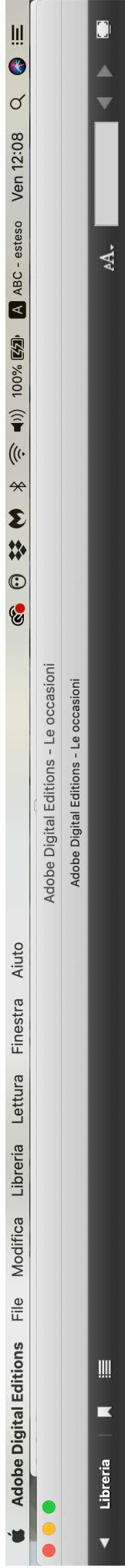
METRICA Più che due strofe, due tempi ritmici di sei e cinque versi ciascuno (dieci endecasillabi più un settenario alla fine del primo tempo), separati da un trattino e da uno spazio tipografico (Blasucci, comunicazione orale). Tra rime esterne (1 *forte* : 4 *porte* in quasi rima con 10 *assORTo*; 6 *frotte* : 7 *notte*; 9 *miàvviva* : 11 *riva*) e rime interne (2 *catrame* : 4 *cordame*; 7 *mille* : 11 *anguille*; 9 *smorto* : 10 *assorto*) la tessitura fonica è elegantissima. Come in *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse...*, si registrano due sdruccioli contigui nel primo verso. Questa «ritmazione agile» (Mengaldo, 1975a) inaugura una scansione di 2<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> sillaba metrica, che ricorre nei primi cinque versi.

\* \* \*

La gondola che scivola in un forte  
bagliore di catrame e di papaveri,  
la subdola canzone che salzava  
da masse di cordame, l'alte porte  
rinchiuse su di te e risa di maschere  
che fuggivano a frotte -

una sera tra mille e la mia notte  
è più profonda! S'agita laggiù  
uno smorto groviglio che miàvviva  
a stratti e mi fa eguale a quell'assorto  
pescatore d'anguille dalla riva.

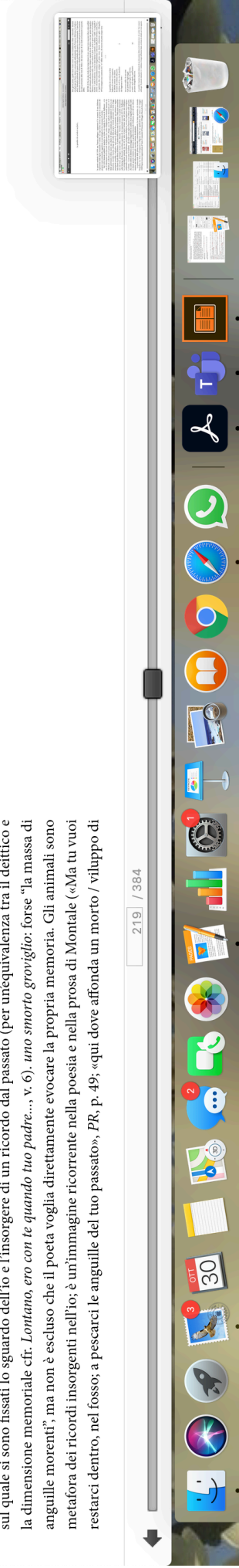
1-6. *gondola*: è il primo di quattro elementi di una elencazione ellittica (cfr. *Introduzione*). *che scivola*: «che si muove sull'acqua». Il presente indicativo (v. 1) definisce il tempo dell'azione finale, cui fanno da sfondo, nei versi seguenti,



gesti ed eventi anteriori, articolati dall'imperfetto delle altre relative nominali. Si tratta, quindi, di un'analessi: l'io lirico ricostruisce la situazione appena accaduta partendo dall'evento finale e rovesciando lo sviluppo lineare della rievocazione. *in... pupaveri*: è l'intenso bagliore dei colori tipici della «gondola» (v. 1) veneziana, il cui legno è rivestito di catrame, dal colore nero brillante, mentre i cuscini e i sedili sono di velluto rosso, dalla tonalità simile a quella dei «pupaveri» (Bonora, 1978). Il cupo e fastoso contrasto è come moltiplicato dallo scenario notturno, ma questa focalizzazione sui colori accesi potrebbe anche alludere all'innaturale ricostruzione di una messa in scena teatrale. *bagliore*: tipico *senhal* della figura femminile; questa volta, però, è declinato nella variante sinistra e infernale del rosso e del nero. *la subdola canzone*: è la «canzone di Dappertutto», nel secondo atto [nell'edizione attualmente rappresentata – così come è indicato nel cappello introduttivo – è il terzo] dei *Racconti di Hoffmann* (Montale, *Varianti*). L'aria è ingannevole («subdola»), perché il diabolico Dappertutto vi celebra il potere del gioiello per il quale Giulietta arriverà a sedurre Hoffmann per privarlo della sua anima (cfr. cappello introduttivo). *che salzava*: «che proveniva». La «canzone» potrebbe rientrare in un ipotetico allestimento dei *Racconti* visto a Venezia. In questo caso, la città reale sarebbe duplicata nella scenografia teatrale dell'opera. *masse di cordame*: «masse di cordame su qualche proda» (Montale a Guarneri). È un riferimento ai numerosissimi approdi veneziani; ma potrebbe esserci anche un'allusione all'arredo di maniera della scenografia veneziana dei *Racconti*, che prevedeva «un canale nel fondo, accessibile alle gondole». *lalte porte*: «le porte erano alte. Certo separavano da lei!» (Montale a Guarneri). Anche qui il dato concreto si duplica nel doppio operistico: nell'atto veneziano dei *Racconti* di Hoffmann troviamo, proprio nel fondo della scena, delle «ampie porte a volte ad arco», esplicitamente indicate in didascalia come arredo. E anche queste, proprio come quelle del mottetto, delimitano il distacco tra i due amanti. *risa di maschere*: potrebbe essere un riferimento realistico al carnevale veneziano, ma potrebbe anche designare, con voluta ambiguità, i volti, allucinati da un ghigno espressionista, che si affollano nel finale dell'atto veneziano dei *Racconti*. Lestraneità di queste «maschere» è assimilabile a quella degli individui anonimi o meccanizzati che, negli altri mottetti (*Addii, fischi nel buio, cenni, tossè...; Lanima che dispensa...; Ti libero la fronte dai ghiaccioli...*), non possono comprendere il valore salvifico della donna.

7-11. *una... mille*: la monotona ripetizione sta nella condizione psicologica vissuta dal soggetto. *la mia notte*: è la «notte» che segue la difficile serata (un lasso di tempo che appartiene solo all'io, perché la donna è ormai lontana da lui); ma la «notte» è anche il nulla che il soggetto percepisce. *laggiù*: è un punto di Venezia o della scenografia sul quale si sono fissati lo sguardo dell'io e l'insorgere di un ricordo dal passato (per un'equivalenza tra il dettito e la dimensione memoriale cfr. *Lontano, ero con te quando tuo padre...*, v. 6). *uno smorto groviglio*: forse «la massa di anguille morenti», ma non è escluso che il poeta voglia direttamente evocare la propria memoria. Gli animali sono metafora dei ricordi insorgenti nell'io; è un'immagine ricorrente nella poesia e nella prosa di Montale («Ma tu vuoi restarci dentro, nel fosso; a pescarci le anguille del tuo passato», PR, p. 49; «qui dove affonda un morto / viluppo di

memorie», *Godi se il vento...* in *Ossi di seppia*; «e nella sera, / negro vilucchio, solo il tuo ricordo / s'attorce e si difende», *Bassa marea*, in *Le occasioni*), *che... stratti*: «che mi anima a tratti». Il contenuto di questo ritorno della memoria non è detto esplicitamente, ma per la comprensione del testo conta solo il fatto che, in questo caso, il ricordo sia inquietante sopravvivenza del passato. *quell'assorto pescatore d'anguille*: il pescatore è immerso nella silenziosa attesa della cattura delle anguille, proprio come l'io lirico affonda nei suoi ricordi.





sdruciole e tronche (5 *infern* : 5 *sé* : 6 *accelera* : 7 *te* : 9 *Lakmé*). Tutti elementi a carico della densità epifanica della seconda strofa, a fronte del carattere spoglio della prima (Blasucci, comunicazione orale). Sono particolarmente significativi i richiami paronomastici tra 1 *INFuRiRa* e 5 *INFeRi*, e dunque tra la furia degli elementi naturali e la metafora della pianola infernale, e quello tra 2 *CAMPANuLe* : 9 *CAMPANeLLe*, con un effetto complessivo di chiusura circolare del testo.

*Infuria sale o grandine? Fa strage...*

\* \* \*

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

5

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

1-4. *Infuria*: "Imperversa". Il verbo introduce un'interrogativa diretta e, come in altri passaggi dei *Mottetti* (cfr. *Lontano, ero con te quando tuo padre...*, v. 3; *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse...*, vv. 5-7; *Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo...*, v. 1), orienta il testo verso la forma del dialogo mentale con la donna-angelo. Il dubbio esprime lo «bigottimento» (Bonora, 1978) per la violenza della tempesta. *sale*: la forza distruttiva della grandine è associata al sale che, sparso sulla terra, impedisce ogni possibilità di rinascita. *strage*: il termine sottolinea la violenza della tempesta, che si abbatte sui fiori, forme fragili e indifese. *campanule*: fiori penduli di colore violetto riuniti in grappoli. *svelle*: "stradica": arbusto, comunemente chiamato "erba Luisa", con foglie odorose e lanceolate e fiori azzurri riuniti in pannocchie. *Un rintocco*: è la musica della *Cathédrale engloutie* (Montale, *Varianti*), un preludio per pianoforte di Debussy (il decimo del libro dei *Preludes*). È ispirato a una leggenda bretone, secondo la quale una cattedrale di un paese sprofondato nelle acque (da cui il titolo) riemergerebbe all'alba, facendo risuonare nella nebbia i propri rintocchi. Lo scroscio della grandine evoca un passaggio della melodia che riproduce, con una sonorità al tempo stesso densa e sfumata, i rintocchi di campana proveniente dalla cattedrale sommersa. *subacqueo*: "sommerso" e quindi "attutito", come se provenisse dalla profondità delle acque. «Lo scampiano si fa

Una violenta tempesta si abbatte su un giardino domestico e ne devasta i fiori e le piante. Gli scrosci di grandine cadono a ondate progressive e producono un suono ambiguo, al tempo stesso liquido e argenteo. Questo particolare effetto acustico riesce a trasformarsi, solo per un attimo, in un passaggio della *Cathédrale engloutie* di Debussy, che la donna aveva spesso eseguito nel passato al pianoforte (1 strofa). Ma il suono della grandine aumenta e sembra tradursi questa volta nell'inquietante sonorità meccanica di una pianola animata. Finalmente, però, la velocissima progressione della musica-tempesta verso l'alto si tramuta in una vorticoso aria della *Lakmé* di Delibes, che lei usava cantare e che ora erompe con forza dal passato (II strofa).

La musica della «pianola» si riscatta, nel momento presente, dalle sue tonalità cupe e infernali (vv. 5-6) grazie al canto della donna, che ritorna magicamente (vv. 7-9). Gli stessi segni miracolosi della figura femminile, tuttavia, non sono immuni da una *pointe* minacciosa e perturbante, già parzialmente emersa in *Il saliscendi bianco e nero dei...* (cfr. la «cara minaccia», v. 9 e nota). L'ambivalenza si manifesta proprio nell'ultimo verso, in quel canto soprano acutissimo costruito per una tessitura vocale talmente alta e impervia da non escludere una certa disumanità: è il canto irraggiungibile di una divinità glaciale e distante.

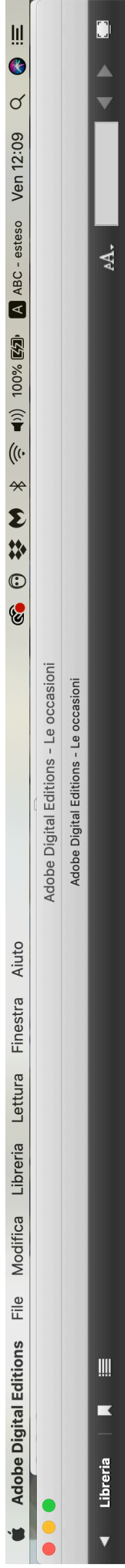
Il testo è stato composto nel 1938.

METRICA Due strofe di quattro e cinque endecasillabi. Rare le rime nella prima (2 *cedrina* : 3 *s'avvicina*), fitte nella seconda, anche al mezzo (5 *sé* : 7 *te*; 6 *nelle* : 9 *Campanelle* in rima ricca su parola vuota come in *Il saliscendi bianco e nero dei...*, *Il ramarro, se scocca...* e *Lanima che dispensa...*; 7 *BRILLA* : 8 *trILLo* in quasi rima ricca). Sempre nella seconda strofa, si registra un'alternanza di

sempre più nitido e sonoro, sciogliendosi in grappoli di note che accompagnano la riemersione della cattedrale» (Leporatti, 2011). *s'avvicina... s'allontana*: il movimento, descritto dai due verbi, rimanda contemporaneamente alla sonorità della tempesta e del suo doppio musicale, il «rintocco subacqueo». Lo scroscio di grandine a ondate incalzanti che scemano progressivamente si duplica nella concreta esecuzione del suono liquido nella *Cathédrale engloutie* (De Caro, 1999). *quale tu lo destavi*: «come quello che tu ricreavi al pianoforte». Si noti il brusco passaggio dal presente al passato. L'imperfetto chiude il gesto della donna nella cornice della rievocazione di un tempo ormai concluso («certo lei suonava», Montale a Guarneri).

5-9. *pianola*: un pianoforte automatico, che suona senza esecutore; qui è metafora del suono cupo e minaccioso della grandine. «La pianola degli inferi mantiene la poesia nel clima di un inferno anche meccanico» (Montale a Guarneri). (Già per Pirandello la musica della pianola era una riproduzione puramente meccanica e artificiale di un'esecuzione artistica; cfr. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, *Primo quaderno*, V). *inferi*: una profondità diabolica (ben diversa dal mondo sommerso della *Cathédrale engloutie*), da cui sembra provenire il suono della grandine/pianola. *da sé accelera i registri*: «la tempesta nei modularsi della sua furia è sentita come lo svariare dei registri [...]» di una pianola (Isella, 1996). La metafora si fonda su un effetto di ondulazione sonora dal registro grave al medio, all'acuto, e viceversa, che la pianola produce magicamente da sola (è un'animazione inquietante dello strumento, perché normalmente solo un esecutore può modificare, grazie ad alcune leve o pedali, la velocità di un brano musicale e modularne così i «registri»). *sale*: soggetto è la «pianola» e, per metonimia, la sua musica/grandine, che con i suoi toni acuti sembra innalzarsi dalle profondità degli «inferi» verso l'alto. Ma il movimento descritto dal verbo allude a una nuova positività del suono che, ascendendo verso il cielo, si libera progressivamente della sua tonalità cupa. *nelle sfere del gelo*: nei cieli di gelo. Il sintagma è una mistletra da «nelle sfere del cielo», un luogo della *Lakmé* («Lakmé, Lakmé! Sei tu, / sei tu, che vieni a me? / Nelle sfere del cielo / t'ho vista navigar...», L. Delibes, *Lakmé*, atto II, 8, trad. ritmica a cura di P. Zanardini). La «citazione camuffata» anticiperebbe, quindi, con questa modulazione musicale e tematica segreta, la presenza della donna (cfr. vv. 7-9), divinità celeste e abitatrice, proprio come Lakmé, delle regioni superiori del cielo (Lonardi, 2003b). *brilla*: «risplende». Il soggetto è sempre la «pianola» e, per metonimia, la sua musica. È una sinestesia che si fonda sull'associazione tra il suono cristallino della musica (doppio musicale, a un tempo, della «grandine» meteorologica e di quella vocale; cfr. nota a «Campanelle», v. 9) e lo splendore della donna. La consonanza delle liquide geminate crea intorno al verbo un raffinatissimo reticolo fonico. *come te*: la similitudine svela finalmente la contiguità musicale tra il presente e il passato da cui hanno origine lo scatto memoriale e l'epifania. *frigevi*: da interpretare nell'accezione latina come «facevi la parte di»: nel duplice significato di «cantavi l'aria di» e «ti comportavi come» (con riferimento al personaggio di Lakmé). *col tuo trillo d'aria*: «col tuo gorgheggio aereo». «Ho voluto suggerire una voce aerea («trillo d'aria»), trillante» (Montale a Cima). *Lakmé*: è la protagonista dell'opera omonima di Delibes (1884), ambientata in India;

la donna è una vergine sacra, votata al culto del dio Brahma. *nell'Avia delle Campanelle*: è un'aria del secondo atto della *Lakmé*, così definita («air des clochettes») nel libretto perché, secondo lo spartito, gli altissimi vocalizzi di Lakmé devono riprodurre il suono argentino e picchettato di una campanella. «L'aria della Lakmé fu realmente cantata [dalla donna] ed è una *grandine* di suoni vocali» (Montale a Guarneri); l'autocommento sottolinea il capovolgimento metaforico della «grandine» meteorologica (v. 1) in quella canora.



*insisti*), quasi rime (4 *cORsA* : 10 *raffORzA* in assonanza con 12 *s'accOsTA*) e rime interne (2 *rumore* : 11 *fervore*; 3 *ferrovia* : 10 *scrivania*; 12 *s'accOSIta* : 13 *sOSTe*, quasi rima), con un notevole effetto di regolarità e di chiusura. La rima clausolare *7 misti* : 14 *insisti* ha un particolare valore semantico perché cuce insieme, proprio come il «refe» della donna, i due frammenti temporali del giorno e della sera.

*Al primo chiaro, quando...*

\* \* \*

Al primo chiaro, quando  
subitaneo un rumore  
di ferrovia mi parla  
di chiusi uomini in corsa  
nel traforo del sasso  
illuminato a tagli  
da cieli ed acque misti;

Due tempi contrapposti: la prima luce del giorno e la prima oscurità della sera. Due diversi spazi: da una parte, treni assordanti nei quali gli uomini sono imprigionati; dall'altra, una stanza silenziosa (probabilmente uno studio) invasa dal suono ossessivo di un tarlo che rode il legno e protetta dall'ambigua sorveglianza di un guardiano. In entrambi i casi, però, «immagini chiuse di realtà» (Forti, 1973): in tutte e due le strofe, infatti, la posizione dell'io è simmetrica perché si limita a percepire dei rumori (il «rumore / di ferrovia», vv. 2-3; «il bulino» del tarlo, v. 9; il «passo / del guardiano», vv. 11-12), correlati ai due diversi cronotopi. La passività dell'io viene però premiata, nei due versi finali, dalla promessa di totalità e pienezza incarnata dalla donna. Grazie a lei, ciò che è disgregato si ricompone in un'unità veramente significativa e i due «momenti contrari del tempo» (Cambon, 1971) vengono ricondotti a una dimensione ancora umana.

La tensione tra l'antitesi apparente e la simmetria profonda struttura il testo: da una parte, la separazione dei due tempi e dei due spazi è oggettivata nella bipartizione strofica; dall'altra, l'anafora variata (v. 1 e v. 8), l'accurato sistema di corrispondenze rimiche e lo sviluppo sintattico in unico periodo, articolato a sua volta in due elencazioni ellittiche speculari, connettono fortemente le due strofe. Questa strategia formale svela che la dispersione caotica del tempo quotidiano tende poi a coincidere con il suo opposto: la ciclica e ossessiva ripetizione.

Il motto è databile, almeno nell'ultima stesura, al 1939.

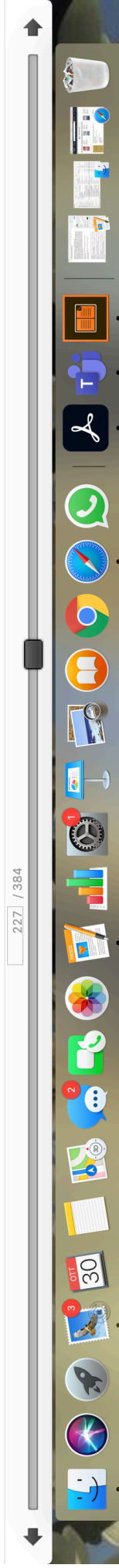
**METRICA** Due strofe di sette versi ciascuna; tutti settenari, tranne gli ultimi due, endecasillabi. Le rime esterne della prima strofa – a eccezione di quella del v. 6 – sono riprese nella seconda in rime perfette (1 *quando* : 8 *quando*, rima identica; 3 *parla* : 9 *tarla*; 5 *sasso* : 11 *passo*; 7 *misti* : 14

5

al primo buio, quando  
il bulino che parla  
la scrivania rafforza  
il suo fervore e il passo  
del guardiano s'accosta:  
al chiaro e al buio, soste ancora umane  
se tu a intrecciarle col tuo refe insisti.

10

1-7. *Al primo chiaro*: «Alla prima luce del giorno». L'indicatore temporale, insieme alla congiunzione «quando», ritorna in anafora variata allottavo verso. *quando... misti*; ancora un'elencazione ellittica (cfr. *Il ramarro, se scocca...*, *La gondola che scivola in un forte...*, *La rana, prima a ritentar la corda...* e *Introduzione*), che ricorre anche nella strofa successiva con un effetto di sospensione della temporale per assenza della reggente. *subitaneo... ferrovia*: «un rumore improvviso di treni». *mi parla*: «mi segnala»: «uomini imprigionati». Sono gli «automi [...] murati» di *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse...*. Questi due testi condividono, insieme ad *Accelerato* e a *Il fiore che ripete...*, uno scenario ferroviario che veicola un senso di claustrofobia. *in corsa*: «nei treni in corsa». *nel traforo del sasso*: «nella galleria della roccia». Questo percorso ferroviario rimanda idealmente a quello impervio e costellato



di lunghi tunnel che il treno compie sulla Riviera di Levante, quel lato della costa ligure sul quale si trova anche Monterosso, una delle cosiddette Cinque Terre abitata lungamente da Montale durante le estati della sua giovinezza. *a tagli*: "a scorcì"; come ricorda altrove Montale, sono gli scorcì dei «pochi obliò che si aprono nel tunnel»; fori, scavati lungo la galleria, che danno sul cielo e sul mare «a guizzi, a spicchi, a frammenti fulminei e abbaglianti» (PR, p. 233; cfr. anche *Accelerato*: «fu così e fu tumulto nella dura / oscurità che rompe / qualche foro d'azzurro [...]», vv. 10-12), *da... misti*: "da frammenti di cielo e di mare mescolati insieme". La scena è descritta dalla prospettiva parziale di un viaggiatore.

8-14. *il bulirio*: piccolo strumento di acciaio con punta tagliente per incidere metalli, cuoio e pelli. Qui è metafora dell'ostinata perforazione a opera del tarlo ed evoca, in modo indiretto, l'implacabile deterioramento operato dal tempo. Il soggetto della proposizione temporale («bulirio», v. 9) si colloca in posizione simmetrica e speculare rispetto a quello della temporale nella prima strofa («rumore», v. 2), *tarlai*: "tode", *rafforza il suo fervore*: "accresce la sua operosità", perché rode più intensamente il legno (con riferimento all'attività prevalentemente notturna dei tarli). *guardiano*: è una presenza percepita dal soggetto solo attraverso il rumore dei passi, perché è esterna alla casa e alla stanza in cui è collocata la «scrivania». Più che proteggere e sorvegliare, sembra opprimere l'io (Cambon, 1971). È una delle pochissime figure (insieme al «padre» della donna in *Lontano, ero con te quando tuo padre...*, al «servo gallonato» in *La speranza di pure rivederti...*, al «pescatore d'anguille» in *La gondola che scivola in un forte...*) che interrompe l'esclusiva polarità tra i due protagonisti della serie: l'io e il tu femminile. *al chiaro e al buio*: *geminatio* degli indicatori temporali (cfr. v. 1 e v. 8), che in questo caso riassumono nella dichiarativa il senso complessivo e unitario della giornata. Si noti il passaggio dal ritmo breve e ossessivo del settenario a quello disteso dell'endecasillabo. Il nuovo ritmo segnala il passaggio dall'evocazione alla riflessione. *soste ancora umane*: le «soste» sono i due momenti, quello diurno e quello serale, in cui il soggetto si ferma e percepisce i rumori di due realtà diverse ma segnate da un'identica costrizione. Grazie alla donna, sono pause ancora autentiche («ancora umane»), cioè ancora riconducibili a una dimensione non solo meccanica o oppressiva. *tu*: la presenza della donna prorompe in questo endecasillabo finale nella successione del pronome di seconda persona e dell'aggettivo possessivo «tuo». *intrecciarle*: "tenerle insieme" (le «soste», complemento oggetto); metafora connessa al successivo «refe». *refe*: filato ritorto molto resistente, di lino, di cotone, di canapa o di altra fibra, comunemente usato per fare cuciture; qui evoca metaforicamente la forte e coesiva presenza di lei.

*me* : 5 *te*; l'interstrofica 4 *chiare* : 7 *ricompare*; le rime interne 1 *ripete* : 4 *liete*; 2 *burrato* : 5 *gettato*); lineare nella seconda, che disegna una quartina classica ABAB.

*Il fiore che ripete...*

\* \* \*

Il fiore che ripete dall'orlo del burrato non scordarti di me, non ha tinte più liete né più chiare

dello spazio gettato tra me e te.  
Un cigolio si sferra, ci discosta, l'azzurro pervicace non ricompare.  
Nell'afa quasi visibile mi riporta all'opposta tappa, già buia, la funicolare.

5

Anche qui, come in *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse...* e *Al primo chiaro, quando...*, domina uno scenario legato a un mezzo di trasporto moderno: questa volta è la «funicolare» (v. 9). E anche qui, come in *Al primo chiaro, quando...* (vv. 4-7) e come già in *Accelerato*, il soggetto descrive la scena dalla prospettiva parziale e frammentaria di un mezzo in movimento.

Proprio in questa cornice va inserita la nitida focalizzazione dell'io sulla forma che si accampa per tutta la prima strofa: il nontiscordardimé, intravisto all'esterno durante il viaggio in funicolare. Il fiore allude con il suo stesso nome e con la gentilezza dei suoi colori a un idillio sentimentale. E, in effetti, il ritmo cantabile dei settenari collega, in delicati passaggi, il *topos* floreale alla donna amata e al colore del cielo. Ma la leggerezza esibita dello stile simula compostezza e ordine, mentre proprio attraverso di essi racconta, in realtà, la storia di una separazione: il nome stesso del fiore rievoca infatti la scena (e anche la musica) dell'addio. La seconda strofa svela infine bruscamente, sin dalle misure versali disgregate, la realtà minacciosa in cui vive il soggetto: alla grazia del fiore si contrappongono ora il suono ostile della funicolare e l'afa opprimente.

Il mottetto risale al 1937.

**METRICA** Due strofe di cinque e quattro versi ciascuna. La prima è composta da tre settenari (vv. 1-3) e due endecasillabi (vv. 4-5), di cui il secondo è tronco. La seconda strofa ha invece un andamento più irregolare: due endecasillabi (vv. 6, 9) incorniciano un ipermetro e un verso lungo (ottonario + settenario: dato quanto mai raro nella serie dei *Mottetti*; analoga irregolarità metrica in *Brina sui vetri; uniti...*). Molto elaborato il gioco delle rime: più complesso nella prima strofa (3

1-5. *ripete*: è una sinestesia; fonda l'intreccio delle percezioni su un'associazione implicita tra il nome del fiore e due motivi musicali (di cui alla nota al v. 3). *burrato*: «burrone»; voce dantesca che designa le frane e gli impervi scossonamenti tra il VI e l'VIII cerchio infernale (*Inferno*, XII, 10; XVI, 114). Rimanda al paesaggio aspro e dissestato che si intravede durante il percorso della «funicolare» (v. 9; cfr. anche «gettato», v. 5). *non scordarti di me*: il fiore evoca continuamente il suo stesso nome e, con esso, il distacco dalla persona amata. L'intero verso è una trascrizione del nome del fiore «nontiscordardimé» (una pianta con piccoli fiori celesti designata con il termine botanico di «miosotide»), ma la grafia variata («non scordarti di me») modula sia il ritmo di una canzonetta allora di moda («non ti scordar di me. / la vita mia legata è a te», 1935), sia il duetto d'addio tra Manrico e Leonora nel *Trovatore* verdiano («*Manrico*: «Non ti scordar, non ti scordar di me! / Leonora addio, Leonora addio, addio!». *Leonora*: «Di te, di te scordarmi!»; atto IV). L'associazione tra questi tre diversi contesti (il fiore e i due motivi musicali) procede per corto circuito e associa istantaneamente, grazie alla sinestesia e ai richiami fonici, il nome del fiore ai temi musicali (De Caro, 1999; Lonardi, 2003c). *non... spazio*: «non ha colori più vivaci né più luminosi del cielo», vale a dire: il fiore non supera nella sua tonalità cromatica il colore del cielo (cfr. nota a «spazio»). *spazio*: il cielo, che separa il poeta dal luogo in cui si trova la donna, è celeste proprio come i petali del nontiscordardimé.



*La rana, prima a ritentar la corda...*

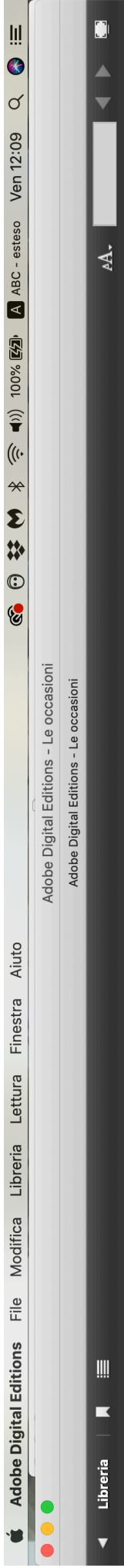
Dai suoni e dai rumori, tipicamente estivi, della rana gracitante, del vento tra le fronde e dei coleotteri ronzanti prende forma un paesaggio agreste, evocato con pochi tratti decisi. Questa percezione prevalentemente acustica accresce la vastità dello spazio, che sembra dilatarsi. Ma un evento incalza questi animali e questo mondo minimo. Al tramonto, il cielo si incupisce, popolandosi all'improvviso di «scarni / cavalli» e di «scintille degli zoccoli» (vv. 10-11), metafore di sapore apocalittico delle nubi cariche di tempesta: la fine di una giornata estiva in campagna sembra quasi alludere alla fine del mondo (la lirica è stata composta nel 1938; nell'imminenza della Seconda guerra mondiale). Il testo è l'unico della serie a non presentare la consueta bipartizione strofica che formalizza, nel suo dualismo, la presenza concomitante di due elementi: il dialogo mentale con la donna e la lucida evocazione di una realtà ostile. Non a caso, quindi, insieme alla divisione in due strofe viene meno anche la presenza femminile, segnalata generalmente dalle forme dirette o oblique del pronome di seconda persona, qui del tutto assenti (ma presenti invece in una precedente variante; cfr. «sèstingue», v. 9).

**METRICA** Un'unica unità metrica di dieci endecasillabi e un settenario (v. 2). L'inusitata assenza di rime esterne è compensata da un discreto gioco di rime interne (3 *nubi* : 3 *carrubi*; la quasi rima di 5 *cAIDO* : 5 *tArDO*; 7 *avara* : 10 *prepara*; 7 *ancora* : 9 *lora*; 8 *campagna* : 9 *lavagna*), assonanze (1 *cOrdA* : 2 *affOssA*; 3 *gUnchi* : *nUbi* : *carr-Ubi*) e consonanze (11 *cavalli* : 11 *aLLe* : 11 *scintille*), ma soprattutto dall'insistere di cadenze sdrucciole (4 *fiacole* : 6 *coleotteri* : 6 *suggono* : 10 *irrompere* : 11 *zoccoli*).

La rana, prima a ritentar la corda  
 dallo stagno che affossa  
 giunchi e nubi, stormire dei carrubi  
 conserti dove spenge le sue fiaccole  
 un sole senza caldo, tardo ai fiori  
 ronzio di coleotteri che suggono  
 ancora limfe, ultimi suoni, avara  
 vita della campagna. Con un soffio  
 lora sèstingue: un cielo di lavagna  
 si prepara a un irrompere di scarni  
 cavalli, alle scintille degli zoccoli.

5  
 10

1-11. *La rana... nubi*: è il primo di tre periodi (vv. 1-3; 3-5; 5-7), coordinati per asindeto e articolati da un catalogo nominale con ellissi del verbo (una elencazione ellittica; cfr. *Introduzione*). Il sostantivo (la «rana») regge una completiva («prima a ritentar la corda / dallo stagno»), da cui dipende una relativa («che affossa / giunchi e nubi»). *prima*: la rana è la prima, fra le forme naturali viventi e inanimate, a interrompere il silenzio della campagna con il suo gracidio. *a... corda*: «a pizzicare nuovamente la corda»; è una metafora musicale che sta per «a ricominciare il gracidio»: *che*: il pronome relativo si riferisce a «stagno». *affossa*: «affonda», «proietta in una dimensione capovolta». Lo specchio concavo e deformato della superficie liquida sembra risucchiare sott'acqua le immagini riflesse. *giunchi*: piante dal lungo fusto cilindrico e dalle infiorescenze verdastre; crescono nei luoghi acquitrinosi. *nubi*: quelle che si trovano entro la piccola porzione di cielo riflessa nello stagno. *stormire... caldo*: secondo periodo nominale. *carrubi*: alberi sempreverdi con foglie coriacee, fiori senza corolla e frutto commestibile. *conserti*: «intrecciati» *dove*: «nei quali»; è una congiunzione con valore relativo. *spenge le sue fiaccole*: «spenge i suoi raggi», perché tramonta (il soggetto è il «sole», v. 5) e perché le fronde dei «carrubi / conserti» (vv. 3-4) ne oscurano la luminosità; «spenge» è forma toscana e dell'italiano arcaico. *un sole senza caldo*: soggetto della relativa. Il «sole» potrebbe essere «senza caldo» perché è al tramonto (cfr. v. 4) – come indica la sua posizione bassa sull'orizzonte, che lo porta ad avvicinarsi ai «carrubi / conserti» (vv. 3-4). *tardo... limfe*: «intorno ai fiori lento ronzio di coleotteri che succhiano ancora limfe». Terzo e ultimo periodo dell'encastrone ellittico. *tardo ai fiori ronzio*: è un iperbatto che arricchisce la preziosità letteraria del testo (Isella, 1996). *coleotteri*: insetti alati, il cui corpo è protetto da uno spesso rivestimento. *ancora*: cioè fino a quando il sole non tramonta (cfr. «ultimi suoni», v. 7). *limfe*: il nutrimento che si trova nei tessuti



conduttori delle piante. *ultimi suoni*: perché, dopo il tramonto imminente del sole, i suoni della campagna cessano. Il sintagma è apposizione dei tre periodi nominali precedenti nei quali la «rana», i «carrubi» e i «coleotteri» sono rappresentati essenzialmente dai loro elementi acustici: il gracido, lo «stormire», il «ronzio», *avara vita della campagna*: perché prima della notte la campagna concede solo pochi, «ultimi voli». Seconda apposizione che si riferisce ai tre periodi nominali precedenti. *soffio*: un alito di vento; parola tematica ricorrente nelle *Occasioni* (cfr. *Perché tardiz Nel pino lo scioattolo...*, v. 5; *Nuove stanze*, v. 11), perché introduce un movimento improvviso che rompe la stasi. *Iora*: la fase della giornata, vale a dire il tramonto. *s'estingue*: «si conclude» oppure «finisce». Fino all'ottava edizione delle *Occasioni* (1956) dopo «s'estingue», seguito da un punto e virgola, si leggeva: «un cielo di lavagna / si prepara all'irrompere dei tre / cavalieri! Salutali con me». Il testo evocava quindi l'*Apocalisse* e l'irrompere sulla scena dei cavalieri (quattro nel testo biblico), destinati a portare sulla Terra morte e sterminio: la loro apparizione sanciva l'inizio del Giudizio Universale (*Apocalisse* 6, 3-8). *di lavagna*: «grigio cupo». *un irrompere*: l'infinito sostantivato definisce plasticamente un movimento che proviene da una dimensione superiore e sembra quasi squarciare il cielo. *scarni cavalli*: «metafora demoniaca [...] dei nubi galoppanti» (Cambon, 1971), vale a dire delle nuvole che compaiono all'improvviso, proprio come i cavalli al galoppo, e portano la tempesta. L'aggettivo – messo in risalto, contemporaneamente, dall'*enjambement* e dalle assonanze – definisce l'aspetto inquietante e minaccioso degli animali. *scintille*: sono prodotte dall'attrito degli «zoccoli». Il dettaglio rinvia in metafora ai lampi e ai fulmini di una tempesta.



*Non recidere, forbice, quel volto...*

non far del grande suo viso in ascolto  
la mia nebbia di sempre.

Un freddo cala... Duro il colpo svetta.  
E l'acacia ferita da sé scrolla  
il guscio di cicala  
nella prima belletta di Novembre.

5

L'incipit si apre con la forza asseverativa dell'imperativo negativo (poi iterato in anafora al v. 3: «non far»). La forma verbale contiene in sé sia una supplica sia un comando rivolti al tempo, che minaccia di cancellare dalla memoria del poeta anche il ricordo più importante, quello del «grande [...] viso in ascolto» della donna. Nella seconda quartina, questa perdita si consuma; la dolorosa esperienza è inscritta nel frammento di un'immagine realistica: un colpo deciso di potatura recide un ramo di acacia da cui cade, correlativo oggettivo del volto dimenticato, il guscio vuoto di una cicala. Questo taglio dell'albero è il doppio naturalistico della «forbice» (v. 1) del tempo, che nei primi quattro versi non aveva ancora reciso il ricordo. La strofa è, quindi, il secondo tempo del dramma già annunciato: la tonalità esistenziale della prima quartina si inverte compiutamente in quella naturalistica della seconda.

Il mottetto è stato composto nel 1937.

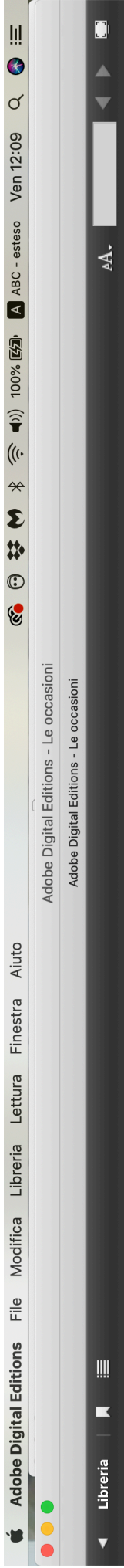
METRICA Doppia quartina di endecasillabi con un settenario ciascuna (vv. 4, 7). Le rime nelle due strofe (più fitte nella seconda) sono tutte adempite, anche con rime interne (5 *cala* : 7 *cicala*; 5 *svetta* : 8 *belletta*) o interstrofiche (2 *sfolla* : 6 *scrolla*; 4 *sempre* : 8 *Novembre* in quasi rima), di cui l'ultima (ai vv. 4-8) con netto valore clausolare.

\*\*\*

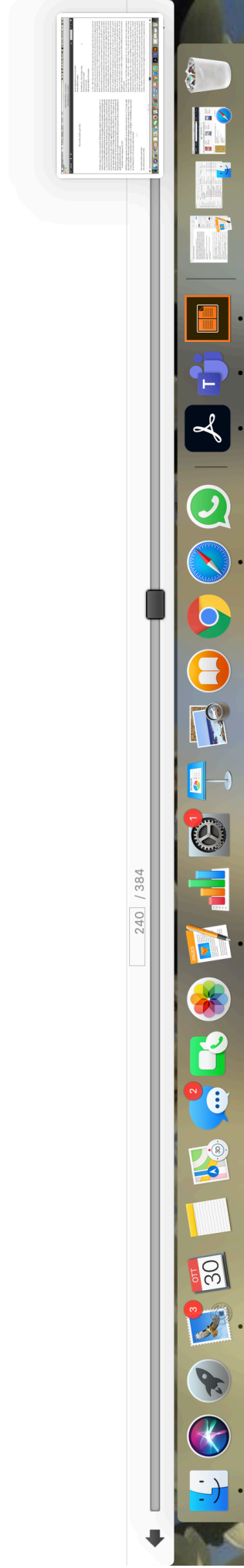
Non recidere, forbice, quel volto,  
solo nella memoria che si sfolla,

1-4. *Non... sfolla*: «Non troncare, forbice del tempo, quel volto, solo superstitie nella memoria che si svuota». Nei *Mottetti*, questo è l'unico caso in cui la seconda persona non si riferisce alla donna amata ma a un oggetto inanimato. Si noti l'elegante successione d'accento di 3ª e 6ª sillaba metrica nei due sdruciolati del primo verso. *forbice*: Montale spiega che «è il mezzo distruttivo» (SMA, p. 1677). La metafora definisce l'azione del tempo e dell'oblio sulla memoria. Potrebbe essere una citazione da Dante («lo tempo va dintorno con le force», *Paradiso*, XVI, v. 9), oppure un riferimento all'immagine mitica della Parca che nell'iconografia è rappresentata nell'atto di tagliare con le forbici il filo della vita umana (Bärberi Squarotti, 2003). *quel volto*: il viso della donna. L'aggettivo dimostrativo dà un rilievo inconfondibile al volto della donna e serve a isolare, fra tanti, proprio quel viso amato. *solo*: si noti la posizione di rilievo dell'aggettivo, situato a inizio di verso e separato dalla virgola. *che si svolla*: che si svuota di tutti gli altri visi e, quindi, di tutti gli altri ricordi. *grande suo viso in ascolto*: l'accento di 4ª cade su «grande» e motiva l'inversione fra aggettivo possessivo e qualificativo. Il valore di «grande», così enfatizzato dalla dizione metrica, è duplice: evoca un viso teneramente partecipe all'ascolto delle parole del poeta, ma ne segnala anche l'imperiosa presenza. *la mia nebbia di sempre*: «non fare, o forbice, con l'atto della recisione, nebbia di quel viso, cioè "non distruggerlo"» (Montale, *Varianti*). La «nebbia» è metafora del velo d'oblio e indifferenza che scende sui ricordi e quindi li cancella.

5-8. *Un freddo cala*: è il clima della stagione autunnale (cf. v. 8). *Duro*: «quel duro riferito al colpo fa pender la bilancia a favore del - recidere in vetta -» (Montale a Contini, 15-8-1945). Cfr. nota a «svetta» per il valore semanticamente ambiguo del verbo. *svetta*: «recide la cima dell'albero», ma anche «scende giù violento». In una redazione provvisoria, dopo i puntini di sospensione si leggeva - in luogo di «Duro il colpo svetta» - «Il guizzo par d'accetta». La lezione definitiva è stata adottata perché contiene il vecchio significato (il «guizzo» dell'«accetta») e quello nuovo. «Il significato equivoco di *svettare* (fra l'altro vuol anche dire: recidere la vetta) per quanto intraducibile, mi è venuto spontaneo, non tirato per i capelli, ed è prezioso in quel luogo» (Montale, *Varianti*). E *l'acacia... Novembre*: «E l'acacia recisa («ferita») fa cadere («scrolla») da sé il guscio di cicala nella prima fanghiglia («belletta») d'autunno («di Novembre»)». *ferita*: l'aggettivo antropomorfizza la potatura e la rappresenta come una



lesione su un corpo umano; è una spia semantica dell'intensità lirica con cui viene descritta l'operazione. L'io estraniato assiste impotente alla privazione dei ricordi, proprio come l'albero subisce passivamente il colpo d'accetta. *il guscio*: l'involucro esterno da cui la cicala fuoriesce, verso il mese di giugno, allo stadio adulto. Come nella scena qui descritta, la vuota spoglia dell'insetto (il «guscio», appunto) rimane spesso saldamente attaccata alla superficie (uno stelo, un ramoscello, un ramo) per molti mesi, mentre l'insetto ha già terminato il suo ciclo vitale alla fine dell'estate. Il «guscio» di cicala «è il simbolo dell'estate, l'involucro della voce dell'estate, che è morta e cade nel primo fango d'autunno. Sorniglia dunque ai ricordi che sfollano la memoria del poeta, ricordi di estati di vita, sonore, ricche, di cui non resta che un guscio vuoto» (Fortini, 1945). *belletta*: "fanghiglia"; voce dantesca (*Inferno*, VII, v. 124), mediata forse da d'Annunzio (Mengaldo, 1975a).



*La canna che dispiuma...*

In questa lirica, la costruzione metrica e quella sintattica coincidono perfettamente e scandiscono il discorso in due parti: nel primo tempo si accampano dei frammenti, che un'epifania della donna avrebbe potuto caricare di significato; nel secondo la lontananza di lei svela il vuoto di senso dello scenario naturale e condanna il poeta alla sofferenza. Il catalogo delle forme naturali riflette un'ambivalenza: per un verso gli elementi del paesaggio sono irrelati e insignificanti; per l'altro la loro forma esteriore è designata da un linguaggio sostenuto, non esente da una certa sensualità (anche la collocazione ritardata del predicato verbale porta a indugiare su di essi, dilatandone la materiale consistenza; cfr. v. 8). Ma la donna è ormai distante, come denunciano, fra l'altro, la totale assenza della seconda persona grammaticale in tutto il testo (cfr. «sue», v. 10) e la rarefatta sineddoche delle «pupille» (v. 11), unica traccia della sua forma corporea. Neanche per un attimo può disvelarsi nel mondo fenomenico e dare significato a questo scenario naturale. Ciò che al poeta è permesso di «riconoscere» (v. 8 e nota) è solo questo suo essere remoto.

Nel montaggio dei *Motetti*, gli ultimi tre testi danno vita a una parabola discendente dotata di forte coerenza narrativa (Scaffai, 2002). L'intensa presenza dell'amata sembra infatti affievolirsi progressivamente.

Il mottetto è stato composto nel 1938.

**METRICA** Un unico organismo ritmico-sintattico con una pausa al mezzo, che separa l'enumerazione caotica del primo tempo (quattro settenari e tre endecasillabi, vv. 4-6) dall'azione compiuta dal soggetto nel secondo tempo (cinque endecasillabi, di cui l'ultimo spezzato graficamente in due emistichi; Blasucci, comunicazione orale). Alla scarsità di rime esterne (3 *primavera* : 4

*nera*; 9 *cuoce* : 12a *croce* in assonanza con 11 *remOte*; 10 *sue* : 11 *due*); corrisponde una ricchezza di rime al mezzo (2 *rosso* : 4 *fosso*; 7 *bocca* : 8 *tocca*; 10 *s'abbassa* : 12b *passa*) o interne (3 *fiabello* : 7 *fiardello* in consonanza con 5 *libeLLule*). La funzione clausolare dell'ultimo verso è potenziata dalle rime (9 *cuoce* : 12a *croce*; 10 *s'abbassa* : 12b *passa*) che suggellano i due emistichi.

\*\*\*

La canna che dispiuma  
mollemente il suo rosso  
fiabello a primavera;  
la redola nel fosso, su la nera  
correntia sorvolata di libellule;  
e il cane trafelato che rincasa  
col suo fardello in bocca,

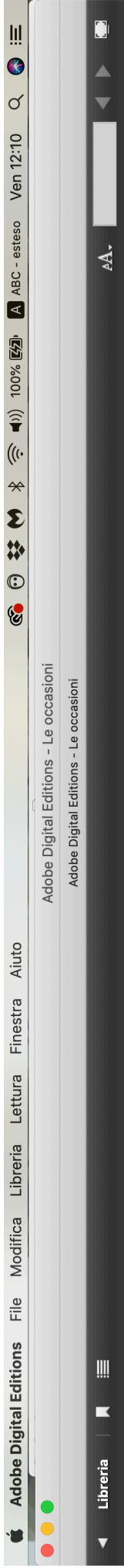
5

oggi qui non mi tocca riconoscere;  
ma là dove il riverbero più cuoce  
e il nuvolo s'abbassa, oltre le sue  
pupille ormai remote, solo due  
fasci di luce in croce.  
E il tempo passa.

10

1-7. *La... bocca*: in questi sette versi si addensano tre complementi oggetto (la «canna», la «redola», «il cane trafelato»), di cui due (la «canna», «il cane trafelato») espansi nelle subordinate (le due relative ai vv. 1-3 e 6-7). Il predicato verbale segue in posizione fortemente ritardata i tre complementi e si trova, infatti, solo nella seconda strofa («non mi tocca riconoscere», v. 8). È una costruzione sintattica che ha notevoli affinità stilistiche con l'elencazione ellittica (su cui cfr. *Introduzione* e alcuni esempi nei mottetti *Il ramarro, se scocca...*, *La gondola che scivola in un forte...*, *Al primo chiaro, quando...*, *La rana, prima a ritentar la corda...*). *dispiuma*: «disperde», «lascia cadere»; è una variante letteraria di «spiunare». Qui designa metaforicamente la caduta morbida e lenta dell'infiorescenza nel vento («fiabello», v. 3) con un movimento simile a quello delle piume che si sparpagliano ovunque. *mollemente*: «lentamente»; l'avverbio prolunga la sensuale intensità della metafora ed è al centro di tutta una serie di richiami fonici, modulati dalla ricorrenza delle liquide geminate (2 *molLemente* : 3 *fiabeLLo* : 5 *libeLLule* : 7





... ma così sia. *Un suono di cornetta...*

donna. E proprio sulla natura eufemistica e sublimante dell'arte insiste un'amara ironia, che simula un dialogo armonioso tra natura e arte (vv. 1-2) e fa sembrare «lieto» il «vulcano» (v. 4); evidentemente perché è dipinto e non vero.

Per questo suo tono conclusivo la lirica, che pure è stata composta nel 1937 ed è dunque cronologicamente anteriore a molti altri componenti della serie, chiude la seconda sezione delle *Occasioni* (Scaffai, 2002).

**METRICA** Due quartine di endecasillabi (con diafene al primo verso tra 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> sillaba metrica) con schema rimico ABAB CECA, dove le rime in A sono imperfette (1 *cornETTA*: 3 *rifLET-Te*: 8 *fazzolETTO*) ed E irrelata si inserisce con la sua tonica nel gioco chiaroscurale (a/e; a/e) della seconda quartina (Blasucci, comunicazione orale).

\*\*\*

... ma così sia. Un suono di cornetta  
dialoga con gli sciami del querceto.  
Nella valva che il vespero riflette  
un vulcano dipinto fuma lieto.

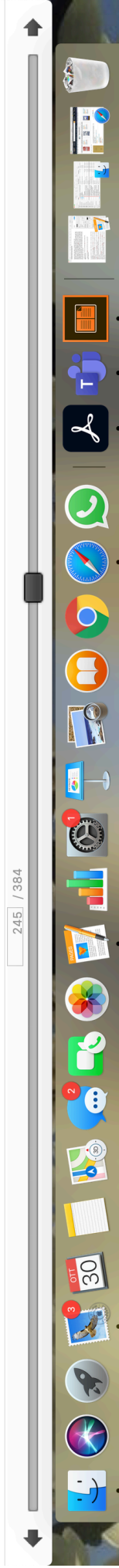
La moneta incassata nella lava  
brilla anch'essa sul tavolo e trattiene  
pochi fogli. La vita che sembrava  
vasta è più breve del tuo fazzoletto.

5

Il discorso è introdotto da una formula da liturgia cristiana, che si connette esplicitamente all'ultimo emistichio del componimento precedente in una prospettiva ormai dichiarata di rassegnazione e rinuncia. All'interno di una stanza (con ogni probabilità uno studio), lo sguardo estraneo e distaccato del poeta contempla degli oggetti da cui non scaturisce alcuna luce salvifica. Non più, dunque, segni numinosi o talismani della donna, ma poveri frammenti della vita bloccata di lui.

Mentre in *Ti libero la fronte dai ghiaccioli...* un interno protetto accoglieva la visita della donna-angelo, questa volta lo spazio è quello, piuttosto angusto, di uno studio. Tutti gli oggetti ivi contenuti e descritti dallo sguardo rassegnato del poeta rimandano a una vita annullata e preservata solo cristallizzando gli attimi inarrestabili dell'esperienza: la conchiglia (v. 3) tolta al mare, la moneta non più spendibile (v. 5). Il tema della vita cristallizzata è riproposto anche dall'autocommento montaliano, nel quale il poeta dichiara esplicitamente che almeno uno degli elementi (il «vulcano dipinto» nella conchiglia, v. 4 e nota) è un «keepsake»: oggetto-ricordo documenta e cataloga l'esperienza vissuta privandola, però, dell'immediatezza – il suo tratto più unico e irripetibile. Inoltre, il riciclaggio della «moneta» come fermacarte («trattiene», v. 6 e nota) sembra associare il lavoro intellettuale del poeta a una «manierata finzione, a una mineralizzazione che immobilizza e dissecca la vita» (Luperini, 1986). Insomma, questi oggetti diventano metafora di ciò che la poesia fa dell'esistenza: della «vita [...] vastax (vv. 7-8) e vera restano solo «pochi fogli» (v. 7), forse proprio quegli stessi mottetti che Montale ha potuto scrivere grazie all'incontro con la

1-4. ... *ma così sia*: la sacralità della formula liturgica è fortemente attenuata dall'insolito attacco in minuscolo (unico caso in questa sezione) e dal senso complessivo di ironica e rassegnata rinuncia (cfr. cappello introdotto alla sezione). *Un suono di cornetta*: proviene forse da un disco che il poeta ascolta. La «cornetta» è uno strumento d'ottone a fiato dal suono acuto. *dialoga*: «comunica». «È una «sincronia»: i due suoni vengono da punti diversi e quasi si fondono» (Montale, in Isella, 1996). *sciami*: stormi di uccelli (Montale a Guarnieri) nel «querceto»; con il loro canto, rispondono al suono della «cornetta». I due versi vogliono quindi rappresentare ironicamente un dialogo tra l'arte e la natura. *valva*: ciascuna delle due parti che formano una conchiglia. La conchiglia adibita a soprammobile in uno studio riecheggia un'ode di Zanella, *Sopra una conchiglia fossile nel mio studio* (Lonardi, 1989);





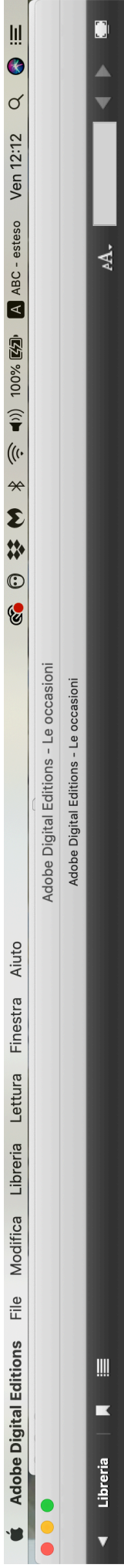
In forte continuità tematica con *La casa dei doganieri* è *Bassa marea*, anch'essa dominata dalla figura dell'assente, dall'intensità del suo ricordo e dalla fuga del tempo. Più specificamente metafisico è invece il ritratto femminile di *Stanze*, mentre *Sotto la pioggia* e *Punta del Mesco* approfondiscono la fenomenologia acustica del ricordo. Al paesaggio ligure di *Punta del Mesco* subentra quello urbano (e fiorentino) di *Costa San Giorgio*. I due titoli toponomastici vogliono sottolineare questo stacco netto, segnando così simbolicamente il passaggio dallo scenario privilegiato degli *Ossi* a quello delle *Occasioni*. Rispetto alle cinque poesie che la precedono, la diversità di *Costa San Giorgio* si impone soprattutto per la complessa ed esibita trama di riferimenti culturali su cui è costruita la sua narrazione: uno dei mutamenti più evidenti della poetica montaliana. Seguendo probabilmente un principio di *variatio*, Montale ha poi separato *L'estate* e *Corrispondenze*, due testi che dichiarano esplicitamente la distanza delle *Occasioni* dalla poetica simbolista (cfr. i cappelli introduttivi).

Al centro, tra le due, si colloca *Eastbourne*, legata per un verso al ciclo del taccuino di viaggio, particolarmente ricco nella prima sezione, e per l'altro alla nuova maniera narrativa delle ultime poesie del libro (Scaiffai, 2002). Al centro del componimento, infatti, non è più soltanto il ritorno del fantasma femminile (cui si connettono i temi, già ampiamente articolati nella prima parte di questa sezione, dell'assenza e del ricordo), ma anche una speciale qualità di questa presenza magica. Seppure per brevi e precari istanti, presto oscurati dalla forza inesorabile del male, la donna è già portatrice di un valore positivo. Concepita come un secondo tempo di *Fine dell'infanzia* (una poesia degli *Ossi*), *Barche sulla Marna* articola, invece, il tema dell'età adulta come stagione del disincanto e della fine dell'illusione chiudendo così un ciclo leopardiano inaugurato da *Costa San Giorgio*.

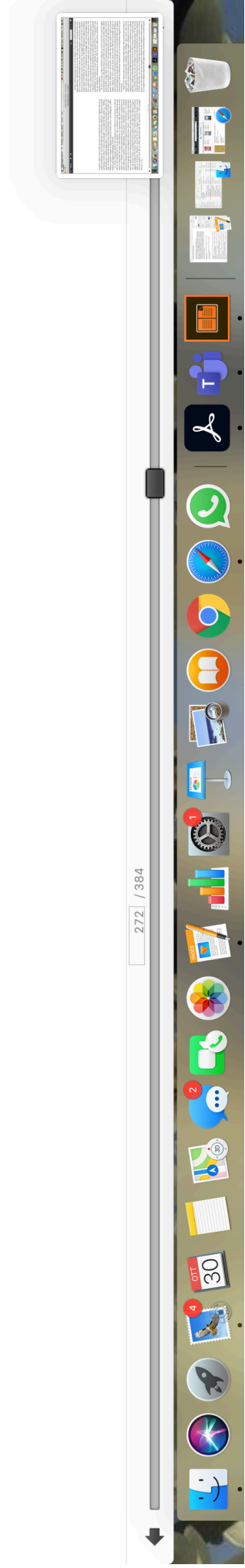
*Elegia di Pico Farnese* apre la serie conclusiva della sezione: fatta eccezione per *Il ritorno*, si tratta di quattro testi particolarmente omogenei (oltre all'*Elegia*, *Nuove stanze*, *Palio*, *Notizie dall'Amiata*), incentrati sulla figura imperiosa della donna-angelo e sull'antitesi tra la sua luce e le tenebre di un mondo minacciato dalla superstizione e dalla guerra. Così il dualismo etico-religioso dell'*Elegia* e quello più esplicitamente politico di *Nuove stanze* trovano il loro compimento nella carica profetica di *Palio*, un testo che prefigura il riscatto dell'umanità perduta. Il cupo mondo medievale del borgo di Pico Farnese si ripropone poi nelle claustrofobiche architetture romaniche di *Notizie dall'Amiata*. Con netto stacco rispetto alla prima sezione, il paese amiantino e il borgo picano non sono tappe di una rotta europea ma emblemi di una condizione umana regredita, su cui si impone la sdegnata superiorità della figura salvifica. Per interrompere la coesione di questi

La quarta e ultima sezione delle *Occasioni* è preceduta da una citazione in epigrafe tratta da un sonetto di Shakespeare: «Sap check'd with frost, and lusty leaves quite gone, / Beauty o'ernsow'd and bareness every where» («Linfa stretta dal gelo e vive foglie del tutto andate via, / Bellezza sepolta dalla neve e squalore dappertutto»). I versi rimandano al tema metafisico del dolore e del male, ma alludono anche all'emergenza storica degli anni prebellici. Dalla polarità di linfa e gelo, bellezza e squalore, traspare in filigrana l'antitesi di forma estetica e caos deflagrante, civiltà e barbarie, già suggerita dalle epigrafe ai *Mottetti*.

La sezione comprende quindici testi, composti tra il 1929 (è il caso di *Stanze*) e il 1940 (*Il ritorno*), ed è introdotta da *La casa dei doganieri*, che ne articola in modo esemplare due temi chiave: la dispersione del tempo e della memoria e la separazione dalla donna amata. In netta antitesi con i *Mottetti*, le presenze femminili di questa sezione non tendono a condensarsi in un unico fantasma; al contrario si differenziano, anche grazie a riferimenti culturali e tematici fortemente connessi alla loro identità. Così la figura di Annetta (cfr. *Introduzione*) – cui è dedicato il trittico di apertura (*La casa dei doganieri*, *Bassa marea*, *Stanze*) – è legata al tema crepuscolare, spesso contiguo alla morte, della giovinezza tramontata e allo scenario marino delle Cinque Terre; a lei, alla sua aura ctonia, si contrappone la forza salvifica e solare della nuova Beatrice, angelo o veggente di *Elegia di Pico Farnese*, *Nuove Stanze*, *Palio* e *Notizie dall'Amiata* (cfr. *Introduzione*); infine, la «peruviana» (Montale a Guarneri) di *Sotto la pioggia* e *Costa San Giorgio* è evocata attraverso espliciti rinvii alla sua cultura ispanoamericana (cfr. *Introduzione* e *Sotto la pioggia*, note ai vv. 7-8).



testi e movimentare la fine della sezione, Montale ha poi introdotto, tra *Nuove stanze* e *Palio*, *Il ritorno*: un testo strutturalmente ambiguo perché sembra riproporre il tema esistenziale dell'assenza e della memoria, già articolato nella prima parte di questa sezione, contaminandolo con i toni apocalittici della serie conclusiva (e ambigua – come vedremo – sarà anche la figura femminile al centro di questo componimento). Infine, *Notizie dall'Amiata* è stata collocata in chiusura perché declina contemporaneamente motivi esistenziali e motivi ideologici e dunque rielabora nel respiro dei suoi tre movimenti l'estrema complessità di quest'ultima, e conclusiva, sezione (Luperini, 1986), come pure dell'intera raccolta.





*topos* della fanciulla precocemente scomparsa (cfr. anche *l'Introduzione*). Un *topos* cui in questa raccolta farà esplicito riferimento *L'estate* (e forse in modi più indiretti *Eastbourne*).

La lirica è stata composta nel 1930.

**METRICA** Quattro strofe con alternanza di cinque e sei versi, dove gli endecasillabi regolari (soprattutto in chiusura di strofa) prevalgono di poco sugli ipermetri (vv. 2, 4, 6-8, 12-14, 17). Il primo verso è un tredecasillabo; il quinto è un settenario. Frequenti le riprese anafoniche con valore decisamente strutturante («Tu non ricordi» ai vv. 1, 10, 21; «Ne tengo ancora un capo» e «Ne tengo un capo» ai vv. 12 e 15). Un complesso gioco di rime lega le varie strofe con la prevalenza di quella in */era/*, elemento di connessione interstrofica potenziato dalle consonanze */eRi/-/uRa/*.

Una figura femminile è stata protagonista insieme all'io lirico di un incontro significativo. L'esperienza, ormai lontana nel tempo, ha avuto luogo di «sera» (v. 3) nella «casa dei doganieri», arroccata su una rupe a strapiombo sul mare. Diversi, e radicalmente separati, sono ora i destini dell'uomo e della donna: lei, ormai distratta dall'incalzare del tempo (vv. 10-11), ha dimenticato quell'incontro; mentre il poeta cerca di mantenerne vivo il ricordo e vaga, ancora una volta di «sera» (vv. 16, 22), negli immediati dintorni della casa. Tuttavia, un senso profondo di precarietà minaccia anche quest'ultima persistenza della memoria. Egli conclude il suo monologo con un dubbio sulla vera consistenza del proprio stesso attaccamento all'esperienza vissuta (v. 22).

La vitale inquietudine (nel passato) e l'assenza (nel presente) sono i tratti di questo personaggio femminile, altrove battezzato con il nome di Annetta (*Annetta*, in *Diario del '71 e del '72*) o Aretusa/Arletta (cfr. *l'Introduzione* e *L'estate*, note ai vv. 7-8), e nato dalla conoscenza di Anna degli Uberti, una giovane donna frequentata da Montale durante le estati a Monterosso tra il 1920 e il 1923. Molti anni dopo aver composto la poesia, egli dichiarò che l'ispiratrice della *Casa dei doganieri* era una fanciulla «morta molto giovane» (Montale a Nascimbene; ma si scopri poi che Anna degli Uberti era morta in realtà a cinquantatré anni, nel 1959). Sulla base di questa e di altre sue confidenze, alcuni critici hanno ipotizzato che l'assenza della figura femminile nella *Casa dei doganieri* sia dovuta alla morte. Ora, se per un verso è vero che la perdita di una persona amata è *sempre* riconducibile, in senso metaforico, alla morte, per l'altro la lettera materiale del testo (cfr. in particolare i vv. 7 e 10) sembra alludere a una donna ancora viva. È più probabile, invece, che con quella dichiarazione il poeta abbia voluto retrospettivamente attribuire alla propria esperienza biografica e, in particolare, a questa e altre poesie una *aura leopardiana*, collegandole al

### La casa dei doganieri

Tu non ricordi la casa dei doganieri  
sul rialzo a strapiombo sulla scogliera:  
desolata l'attende dalla sera  
in cui v'entrò lo sciamo dei tuoi pensieri  
e vi sostò irrequieto.

5

Libeccio sferza da anni le vecchie mura  
e il suono del tuo riso non è più lieto:  
la bussola va impazzita all'avventura  
e il calcolo dei dadi più non torna.

10

Tu non ricordi; altro tempo frastorna  
la tua memoria; un filo s'addipana.

Ne tengo ancora un capo; ma s'allontana  
la casa e in cima al tetto la banderuola  
affumicata gira senza pietà.

15

Ne tengo un capo; ma tu resti sola  
né qui respiri nell'oscurità.

Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende  
rara la luce della petroliera!

Il varco è qui? (Ripullula il frangente ancora sulla balza che scosce...).  
Tu non ricordi la casa di questa

20

mia sera. Ed io non so chi va e chi resta.

1-5. *la casa dei doganieri*: si ergeva sulla costa ligure, sopra una rupe impervia di Monterosso (il paese nel quale la famiglia Montale trascorreva i mesi estivi); in un lontano passato era stata adibita al controllo doganale del traffico commerciale marittimo. L'antica funzione di dogana – già enfatizzata dal titolo – introduce il tema, centrale nel componimento, del confine (cfr. «il varco», v. 19) e del limite (fra memoria e oblio, presenza e assenza, prigionia e libertà). *sul rialzo a strapiombo sulla scogliera*: «che sta (sottinteso) su un rilievo a picco sulla scogliera». La descrizione sottolinea la posizione isolata e suggestiva della casa. La «rupe dei doganieri» è rievocata anche in una poesia più tarda, significativamente intitolata ad Annetta (Annetta, in *Diario del '71 e del '72*), *desolata*: «abbandonata e squallida»; *lo sciamme*: «la massa viva e mobile». I pensieri della donna sono associati in metafora al movimento di uno sciamme di api.

6-11. *Libeccio*: vento di sudovest, umido e violento. *le vecchie mura*: le mura esterne della casa. *il stiano... lieto*: il poeta suppone che il riso della donna non sia più lieto come era invece nella casa durante il loro incontro. Il destino di lei non sembra essere felice. *la bussola... non torna*: due metafore che esprimono uno scacco esistenziale. Il senso di disorientamento (la «bussola [...] impazzita») si associa all'impossibilità di scommettere sul futuro e di sperare nuovamente negli intrecci favorevoli del caso («il calcolo» dei «dadi») è ora perdente; la combinazione vincente dell'incontro con la donna non si ripropone più). *impazzita*: è un termine tecnico usato per designare la bussola che, in seguito a perturbazioni magnetiche o per altre cause, non segna più il nord (GDL). *altro... memoria*: un'altra dimensione («altro tempo»; il tempo della vita successiva al loro incontro) distrae («frastorna») la memoria della donna da quei ricordi lieti. *un filo*: il pensiero-ricordo, che lega le due esistenze, è associato a un filo prima trattenuto dai due amanti e ora riavvolto; non più, quindi, teso tra i due per mantenere vivo il loro legame. *sàdđipana*: «si avvolge su se stesso», «si aggomitola». 12-16. *un capo*: un'estremità del filo. *ma s'allontana la casa*: la casa sembra allontanarsi dal poeta, in movimento nell'oscurità incipiente, ma si allontana anche dalla memoria di lui, che non riesce più a trattenerla. L'effetto ottico evoca la progressiva perdita di contatto dell'io con il tempo dell'incontro (Zampese, 2009). *la banderuola*: piccola bandiera metallica girevole, posta sui tetti per indicare la direzione del vento. *affumicata*: «annerita dal fumo» uscito nel corso degli anni dal comignolo del tetto; insieme al movimento rotatorio (cfr. nota seguente) è un correlativo oggettivo della temporalità insensata. *gira senza pietà*: perché il vento cambia molte volte direzione, cosa che indica il trascorrere del tempo (qui delle stagioni, con i loro venti dominanti). L'immagine della «banderuola» come «segnatempo inesorabile» è di derivazione govoniana (Blasucci, 1990); ma

forse qui si aggiungono anche una mediazione di Carocci (Zampese, 2007) e una di Hölderlin («I muri sergono / muti e gelidi, nel vento / stridono le banderuole», *Meta della vita*; Mengaldo, 2008). *ma tu... oscurità*: la donna è «sola» perché separata dal poeta: egli ne rievoca il respiro, percepito nell'oscurità durante il loro incontro.

17-22. *Oh l'orizzonte... petroliera*: è l'orizzonte che si allontana («in fuga») nel quale a tratti s'illumina («s'accende / rara») la luce di una petroliera. *l'orizzonte in fuga*: «si allontana perché il poeta si allontana da esso, così come si allontana dalla casa» (Blasucci, comunicazione orale); secondo un'altra lettura (Cataldi, comunicazione orale), si allontana perché più si va verso di esso, cercando di raggiungere la petroliera (cioè il «varco» salvifico; v. 19), più quello si sposta, con ovvio effetto di imprevedibilità esistenziale e di irraggiungibilità. Variante proposta, a partire dall'edizione in volume del 1939, in luogo del più desueto e oggettivo «segno dellocaso», *petroliera*: è notevole l'esattezza tecnica del quadrisillabo, parente del «rimorchiatore» di *Delta (Ossi di seppia)*. *Il varco*: «il passaggio». È la via di fuga che consente l'accesso a una dimensione libera, sottratta alla necessità della vita quotidiana (cfr. *Arsenio e Casa sul mare negli Ossi di seppia*); qui potrebbe rappresentare anche un potenziale contatto con il tempo perduto dell'incontro. *qui*: il «varco» potrebbe trovarsi nel punto in cui la «luce» intermittente della «petroliera» rischiarava l'orizzonte (Montale a Guarnieri); ma si potrebbe anche intendere come un punto d'accesso al paesaggio ritrovato (Blasucci, comunicazione orale). (*Ripullula il frangente ancora sulla balza che scosce...*): l'onda che si infrange si riforma ancora («Ripullula»: «torna di continuo a formarsi») sul precipizio che scende a picco nel mare. Il reiterato movimento dell'onda allude al passare del tempo e all'opprimente inerzia dei fenomeni. La parentetica sembra porsi come risposta implicita all'interrogativa di cui nega radicalmente la speranza. *questa mia sera*: contrapposta implicitamente a «quella nostra sera», evocata solo di scorcio ai vv. 4-5; 7. La casa del presente è lo spazio dell'isolamento e della perdita di senso. *Ed io non so chi va e chi resta*: Montale ha voluto così restringere il significato della chiusa (cfr. anche cappello introduttivo): «la fanciulla in questione [...] andò verso la morte, ma io lo seppi molti anni dopo. Io restai e resto ancora. Non si sa chi abbia fatto scelta migliore. Ma verosimilmente non vi fu scelta» (Montale, *Varianti*). In realtà, è una clausola gnomica che va al di là della situazione concreta e allude all'incertezza dei destini («chi va» potrebbe avere trovato «il varco», l'accesso a una dimensione libera dalla necessità, mentre «chi resta» potrebbe esserne rimasto al di qua, nella prigione dell'esistenza).





### Il fuoco d'artificio del maltempo...

Il fuoco d'artificio del maltempo sarà murmure d'arnie a tarda sera. La stanza ha travature tarlate ed un sentore di meloni penetra dall'assito. Le fumate morbide che risalgono una valle delfi e di funghi fino al cono diafano della cima m'intorbidano i vetri, e ti scrivo di qui, da questo tavolo remoto, dalla cellula di miele di una sfera lanciata nello spazio – e le gabbie coperte, il focolare dove i marroni esplodono, le vene di salnitro e di muiffa sono il quadro dove tra poco romperai. La vita che t'affabula è ancora troppo breve se ti contiene! Schiude la tua icona il fondo luminoso. Fuori piove.

1-18. *fuoco d'artificio*: il gioco pirotecnico è metafora di lampi e tuoni. *sarà murmure d'arnie*: "si trasformerà in brusio"; il ronzio di un alveare rende i rumori del dopo-temporale. *travature*: travi portanti del soffitto. *un sentore di meloni*: durante l'estate, nella cantina sottostante l'«assito» erano stati probabilmente accumulati dei meloni; è un profumo dell'estate trascorsa (Bonora, 1979). *assito*: pavimento di assi di legno. *fumate*: lingue di nebbia. *elfi*: esseri soprannaturali della mitologia nordica; alludono all'elemento fantastico di questo paesaggio. Coerente con questa iconografia fiabesca è anche il dato naturalistico dei funghi. *cono diafano*: la nitida cima dell'Amiata; è di forma conica perché si tratta di una montagna di origine vulcanica. *m'intorbidano*: "mi appannano"; *remoto*: perché il tavolo di legno è in un luogo ai «confini ultimi al mondo» (v. 53). *cellula di miele*: una cella di alveare piena di miele; qui definisce in senso metaforico la piccola stanza protetta. Il sintagma è in continuità con il campo metaforico del «murmure d'arnie» al v. 2 (Contini, 1997; lettera del 14-2-1939). *una sfera lanciata nello spazio*: il globo terrestre, spinto negli abissi siderali dal suo stesso moto gravitazionale; l'immagine evoca l'infinitamente piccolo nel grande e fa sentire la precarietà della comunicazione. *le gabbie coperte*: «forse vuote, anzi certo vuote, ma gabbie da uccelli» (Montale a Guarneri). *marroni*: varietà di castagne. *vene*: macchie ramificate nei muri. *salnitro*: incrostazione salina di colore bianco o grigiastro; si accumula sulle pareti umide. *romperai*: «irromperai»; farai breccia» (Montale a Bazlen). *La vita che t'affabula*: «che ti fa materia di favola» (Montale a Guarneri). *La vita che t'affabula... se ti contiene!*: «la vita che ti raffigura è ancora (yet, persino) troppo breve, se ti contiene (è sottinteso che la vita pareva prima troppo lunga [...])» (Montale a Bazlen). La vita, qui intesa come esperienza di estraneità, può ancora contenere lei, e farsi – almeno in questo primo movimento – ancora umana (Blasucci, comunicazione orale). *che t'affabula*: «il senso ultimo è "la vita che ti trasforma in oggetto di favola"; "affabulare" sta per «render favoloso, crear favola, mutare in oggetto di favola [...]» (Montale a Bazlen). *Schiude la tua icona il fondo luminoso*: l'icona è soggetto (Montale a Guarneri); «uno sportello si apre nel muro e lascia vedere un fondo luminoso, una nicchia o icona che s'ia»; «lei [...] resta dentro la nicchia o icona; ma il muro si rompe per far aprire lo sportello» (Montale a Bazlen). *Schiude*: «lo pensavo quasi come un aprirsi a scatto di uno sportello» (Montale, *Varianti*) ed è «sempre in relazione all'irrompere ["romperai", v. 15]» (Montale a Bazlen). *icona*: propriamente un'immagine sacra, in genere dipinta su tavola di legno a fondo dorato. Qui evocata come numinosa raffigurazione della donna. *Fuori piove*: la pioggia è evento risolutivo dopo i tuoni e i lampi iniziali. Il «Fuori» delimita il perimetro magico della stanza in cui avviene il miracolo.

5

10

15

E tu seguissi le fragili architetture...

del senso che non dispera! Ritorna più forte  
vento di settennazione che rendi care  
le catene e suggelli le spore del possibile!  
Son troppo strette le strade, gli asini neri  
che zoccolano in fila danno scintille,  
dal picco nascosto rispondo vampate di magnesio.  
Oh il gocciolio che scende a rilento  
dalle casipole buie, il tempo fatto acqua,  
il lungo colloquio coi poveri morti, la cenere, il vento,  
il vento che tarda, la morte, la morte che vive!

\*\*\*

E tu seguissi le fragili architetture  
annerite dal tempo e dal carbone,  
i cortili quadrati che hanno nel mezzo  
il pozzo profondissimo; tu seguissi  
il volo infagottato degli uccelli  
notturni e in fondo al borro l'alluciolio  
della Galassia, la fascia d'ogni tormento.  
Ma il passo che risuona a lungo nell'oscuro  
è di chi va solitario e altro non vede  
che questo cadere di archi, di ombre e di pieghe.  
Le stelle hanno trapunti troppo sottili,  
l'occhio del campanile è fermo sulle due ore,  
i rampicanti anch'essi sono un'ascesa  
Ritorna domani più freddo, vento del nord,  
spezza le antiche mani dell'arenaria,  
sconvolgi i libri d'ore nei solai,  
e tutto sia lente tranquilla, dominio, prigione

20  
25  
30  
35

19-25. *E tu seguissi... d'ogni tormento*: il doppio congiuntivo desiderativo (vv. 19, 22) esprime il bisogno disperato di comunicare alla donna la propria condizione di isolamento ed estraneità. *le fragili architetture... il pozzo profondissimo*: dettagli architettonici del paese amiatino nel quale il soggetto si trova. *le fragili architetture annerite dal tempo e dal carbone*: cfr. la descrizione di Arcidosso (uno dei paesi amiatini) nella Guida Touring Club della Toscana: «[il borgo medievale] è un esempio tipico di castello montano, con case gotiche e rinascimentali di roccia trachitica, a cui il tempo ha conferito un color nero» (Isella, 1996). *infagottato*: "impacciato", "pesante". *borro*: "piccolo rivo d'acqua" (Montale a Guarnieri), che scorre in un canale infossato, secondo Mengaldo (1975a), invece, il termine sarebbe «metatona della profondità dello spazio celeste». *l'alluciolio*: "scintillio"; coniazione montaliana che riprende, in un certo senso, la prospettiva cosmica dei vv. 10-11 (deriva da "alluciolare" = "mandare luccichii simili a quelli che emanano le lucciole"); vuole evocare «lucentezza» e «formicolio» (Montale a Bazlen) della Via Lattea, le cui stelle si riflettono nell'acqua del «borro». *Galassia*: il nome greco della Via Lattea. *la fascia d'ogni tormento*: l'universo, circondato dall'anello della Via Lattea, si presenta come «una unità di sofferenza» (Croce, 1997).

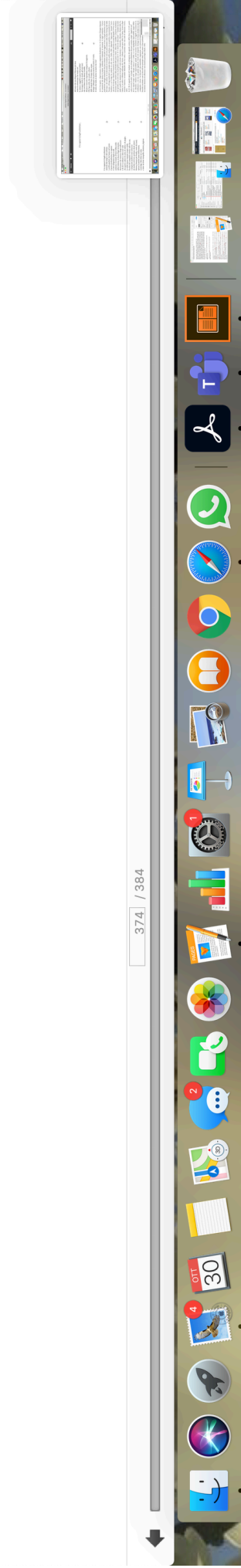
26-28. *Ma*: lo sguardo ignaro del viandante si contrappone allo sguardo cosmico dell'io lirico (vv. 22-25). *questo cadere di archi, di ombre e di pieghe*: ancora dettagli architettonici del paese amiatino. *pieghe*: "spigoli di case".  
29-32. *trapunti troppo sottili*: «disegni, intrecci, [...] sottili, o se vuoi impalpabili, impercettibili, magari febbrili» (Montale a Bazlen); troppo impercettibili, quindi, perché possano consentire al soggetto di riconoscere le costellazioni e, con esse, un qualche significato. *l'occhio del campanile*: l'orologio di forma circolare in cima al «campanile». *è fermo*: "si è bloccato"; dice immobilità e stagnazione. *sono un'ascesa di tenebre*: montale stesso. *l'oscurità circostante e non la forza del loro principio vitale. duole amaro*: il loro profumo è un sintomo silenzioso di sofferenza; è una sinestesia psicologica (Barile, 1999).

33-37. *vento del nord*: un vento violento e gelido. *spezza le antiche mani*: «frantuma le antiche stratificazioni»; «mani» (= stratificazione, sedimentazione) è un termine tecnico di area geologica (Zazzaretta, 2000). (Diversamente Isella, 1996, per il quale si tratterebbe di «friabili mani di antiche statue»). *arenaria*: roccia formata da sabbia e cemento (argilloso, calcareo ecc.). *sconvolgi*: «scompiglia»: i libri *d'ore*: antichi libri che scandivano le ore liturgiche. Simbolo storico, insieme a quello naturale delle «antiche mani dell'arenaria», di un antico passato e di un mondo arcaico e chiuso. *lente tranquilla*: una lente non offuscata, che lascia intravedere le cose; un vetro nitido e pulito (cfr. Marezco, v. 16, in *Ossi di seppia*). *dominio, prigione del senso che non disperai*: oggetto di conoscenza limpido e nitido; il senso soggettivo non disperava, quindi, di conoscerlo e dominarlo.

37-39. *Ritorna*: imperativo in anafora (v. 37). *vento di settentrione... catene*: il vento è uno strumento liberatorio, perché fuga le inquietudini; è un antidoto radicale a una realtà inquietante. «Il vento rende care le catene perché valorizza lo star fermi, immobili, la stasi al posto del divenire; l'essere al posto del dover essere» (Montale a Bazlen). *suggelli*: «chiudi ermeticamente» (impedendone così la fecondazione). *le spore del possibile*: le «spore» sono le cellule riproduttive delle piante; qui, in senso lato, «i germi dell'ipotetico domani, i semi di una vita possibile, plausibile, inconcretata, le fonti di ciò che potrebbe essere e non è [...]» (Montale a Bazlen).

40-42. *dàmmo scintille*: per l'attrito dei ferri degli zoccoli sul selciato. *vampate di magnesio*: «il bagliore di certi lampi di caldo [...]», insomma non lampi seguiti da tuoni» (Montale a Bazlen).

43-46. *casipole*: piccole e misere case. *il tempo fatto acqua*: il «gocciolio» che scende con inesorabile lentezza dalle grondaie delle «casipole buie» (cfr. il terzo movimento di *Mediterraneo*, in *Ossi di seppia*: «il gocciare / del tempo inesorabile») è una misurazione non umana del tempo. *il lungo colloquio coi poveri morti*: la vicinanza con i morti scaturisce da questo tempo umido e bloccato. Sui «poveri morti» una fitta trama di ascendenze, da Pascoli (Bonfiglioli, 1965) a Baudelaire (Lonardi, 1980c). *la cenere*: «il segno della distruzione, del nulla che resta del passato» (Bonora, 1981). *la morte che vive!*: l'immobilità e l'oscurità promuovono una realtà mortuaria, che si sostituisce alla vita.



Questa rissa cristiana che non ha...

Questa rissa cristiana che non ha se non parole d'ombra e di lamento che ti porta di me? Meno di quanto t'ha rapito la gora che s'interra dolce nella sua chiusa di cemento. Una ruota di mola, un vecchio tronco, confini ultimi al mondo. Si disfa un cumulo di strame: e tardi usciti a unire la mia veglia al tuo profondo sonno che li riceve, i porcospini s'abbeverano a un filo di pietà.

50

55

\*\*\*

la gora, il ruscello, il rigagnolo che scorre nel suo alveo, nel suo cunicolo di cemento» (Montale a Bazlen). *s'interra dolce*: "penetra dolcemente". *Una ruota di mola*: «pietra di mola per macerare le ulive» (Montale a Bazlen). *confini ultimi al mondo*: ultimi segni di confine del mondo; delimitano lo spazio remoto nel quale si trova il soggetto, oltre il quale sembra aprirsi il nulla. *Si disfa*: si muove e crolla. *strame*: erbe secche (in questo caso, marcite dalla pioggia, vv. 43-46). *e tardi usciti... un filo di pietà*: «un povero diavolo [...] ascolta un lieve fruscio che si alza dallo strame. Sono i porcospini che escono a bere acqua (acqua, e anche un filo di pietà)»; «i porcospini qui presenti e che lei sogna (li riceve) tengono ancora i contatti ecc.» (Montale a Bazlen). *la mia veglia*: è l'insonne inquietudine del soggetto. *al tuo profondo sonno*: la veglia di lui e il sonno di lei nascono dalla diversa distanza geografica dei due (cfr. «cellula di miele», v. 10); (nella realtà biografica si tratta della differenza di fuso orario tra New York – dove era Irma Brandeis, cfr. *Introduzione* – e l'Italia). *i porcospini*: animali da «bestiario» medievale (Montale a Guarneri), ma anche *senhals* della donna sempre attratta dalle forme viventi insolite (cfr. il mottetto *La speranza di pure rivederti...*). I porcospini sono più volte evocati da Montale nella propria corrispondenza con Irma Brandeis (cfr. Montale a Brandeis, 18-10-1934; 11-1935; 30-11-1935). *un filo di pietà*: il ruscello concede acqua ai porcospini e pietà al poeta, finalmente confortato dall'apparizione degli animali – e in qualche modo accomunato al loro stesso destino (cfr. Montale a Brandeis, 30-11-1935: «*I am the porcupine holding the little dish, the empty dish – and hope God will pour his milk in the piattino*»). Il filo d'acqua evoca anche il tenue legame che tiene ancora uniti la donna lontana e il poeta.

47-57. *Questa rissa cristiana*: «la rissa dell'anima e del corpo» (Montale a Guarneri; cfr. cappello introduttivo alla poesia); è il conflitto interiore tra speranza e rassegnazione, tra lo slancio verso una salvezza futura, incarnata dalla donna, e il ripiegamento su un presente immobile. L'aggettivo dimostrativo («*Questa*») intende alludere sinteticamente alle due fasi del dissidio, articolate nel primo e nel secondo movimento della lettera-poesia; l'intero sintagma sta dunque per "ciò che io sto vivendo qui e di cui ti sto scrivendo". *Meno di quanto... di cemento*: «così poco/tanto poco di me può portarti ciò che sta accadendo qui, quanto poco (o anche meno) di te può portarmi (averti rapito)