

## Introduzione

La prima edizione degli *Ossi di seppia* viene pubblicata nel 1925 a Torino, editore Piero Gobetti. Questi ha già accolto sulla rivista «Primo tempo», tre anni prima, alcuni testi montaliani (*Accordi*), uno solo dei quali, *Corno inglese*, avrà accesso al libro d'esordio. Il contatto con l'ambiente gobettiano segna peraltro in modo significativo la formazione del giovane Montale. Nel 1928 esce la seconda edizione degli *Ossi*, ancora a Torino, presso l'editore Ribet, accompagnata dalla introduzione prestigiosa di Alfredo Gargiulo. La nuova edizione opera alcuni spostamenti interni e minimi ritocchi formali, sopprime una poesia (poi reintrodotta dall'autore nell'edizione del 1977 di *Tutte le poesie*) e soprattutto ne aggiunge sei nuove, collocandone due a conclusione della prima sezione con il titolo «Altri versi» e quattro nella sezione conclusiva, che viene modificata nel titolo da «Meriggi» a «Meriggi e ombre». Una terza edizione viene stampata da Carabba a Lanciano nel 1931 e una quarta, l'ultima a comportare aggiustamenti e correzioni di qualche peso, da Einaudi a Torino nel 1942. La nota dettata dall'autore colloca la composizione del libro fra il 1920 e il 1927; ma il primo termine va spostato al 1916.

Il titolo del libro rimanda al tema marino dominante, puntando sulla ambivalenza di un simbolo che concentra in sé i termini culturali e affettivi dell'opera, esprimendo tanto una felice possibilità di abbandono all'armonia naturale, quanto la condanna del frammento all'insignificanza e all'espulsione.

L'edizione definitiva comprende sessanta testi organizzati in sei sezioni (la prima e l'ultima di un unico componimento): 1) *In limine*, con funzione introduttiva; 2) «Movimenti», tredici testi; 3) «Ossi di seppia» (detti anche «Ossi brevi» per la concisione che li caratterizza), ventidue testi; 4) «Mediterraneo», nove testi costruiti quale unico poemetto organico; 5) «Meriggi e ombre», quindici testi per lo più lunghi suddivisi in tre sottosezioni; 6) *Riviere*, con funzione conclusiva. La calibrata strutturazione interna del libro risponde a due esigenze: proporre una poesia narrativa anziché una forma assoluta di lirica (il che costituisce una delle ragioni che avvicinano Montale a Saba e lo allontanano da Ungaretti) e tentare un itinerario di ricerca esistenziale e perfino filosofica. Lo stesso autore ha suggerito di seguire lo svolgimento della narrazione non tanto nella successione delle varie sezioni quanto al loro interno, dovendosi esse intendere quali parallele. Ogni sezione si caratterizza, d'altra parte, soprattutto per la specificità delle scelte formali (il metro, lo stile, l'ampiezza dello sviluppo), e ciascuna di esse corrisponde a un modo diverso di saggiare le proprie tematiche e di esprimere il proprio mondo; così come accade a un compositore impegnato negli stessi anni a scrivere sonate solistiche, quartetti e magari sinfonie. È pur vero che si assiste anche a una sorta di *climax* ascendente nell'organizzazione della raccolta: le sezioni presentano via via testi più lunghi e complessi, ai quali l'autore sembra con più convinzione affidare il proprio messaggio.

Il carattere narrativo si fonda innanzitutto sulla creazione di un personaggio che condivide con la letteratura del suo tempo i caratteri della insicurezza psicologica, della irrisolutezza, della crisi d'identità (tema su cui ha insistito Luperini). Si tratta di un antieroe, e perfino di un inetto, che rovescia il superuomo dannunziano e offre una variante tragica dello Zeno sveviano. Il protagonista degli *Ossi* ha uno sviluppo ma non una parabola: modifica, incupendolo, il proprio punto di vista sul mondo, ma non giunge a una conclusione utile per la vita; ovvero approda,

di fatto, a conclusioni solo negative. Questo libro non è un romanzo di formazione; è, piuttosto, una leopardiana strage delle illusioni.

Accanto al protagonista, che può incarnarsi nell'*alter ego* Arsenio della poesia omonima, prendono vita alcune figure di interlocutori privilegiati: l'amico poeta Camillo Sbarbaro, cui sono dedicate due poesie nei «Movimenti», il «K.» dell'"osso breve" «*Ripenso il tuo sorriso...*», attualizzazione del modello foscoliano dell'artista ramingo, e soprattutto alcune figure femminili più o meno caratterizzate e riconoscibili, ma ciascuna con una funzione specifica. Fin da questo libro d'esordio, Montale rivela la capacità di proiettare su interlocutrici e ispiratrici le tematiche che urgono nella sua poesia, costruendo indimenticabili figure di donne-emblema. Ecco il vitale agonismo di Esterina in *Falsetto*, affabile cornice dell'introversione del soggetto. Ecco soprattutto le due donne decisive di questa prima tappa montaliana, taciute entrambe nel nome (a differenza della meno compromettente Esterina) ma attive in profondità nel laboratorio poetico dell'autore. Una è Paola Nicoli - dedicataria di *In limine*, «*Non rifugiarti nell'ombra...*», «*Tentava la vostra mano la tastiera...*», *Crisalide*, *Marezzo* e *Casa sul mare* -: nel suo destino incapace di felicità Montale riconosce il proprio, condividendo con la «splendida donna» (il giudizio è di Montale) il sentimento della fragilità e dello scacco esistenziale. L'altra è Arletta o Annetta (ma il vero nome era Anna degli Uberti) - dedicataria di *Vento e bandiere*, «*Fuscello teso dal muro...*», «*Il canneto rispunta i suoi cimelli...*», *Delta*, *I morti*, *Incontro* -: è la creatura crepuscolare che dà segnali intermittenti, assente o epifanicamente evocata da indizi, figura del passato, della memoria e della perdita. La Nicoli, che avrà un certo spazio ancora nelle *Occasioni*, è la destinataria del gesto etico con il quale il protagonista-soggetto vorrebbe ottenere la gioia per la donna scambiandola con la propria condanna. Arletta si affermerà quale presenza latente ma incancellabile della poesia montaliana, che proietta sulla sua natura infera e malinconica il bisogno di protezione e di riconoscimento.

Ma l'istanza narrativa si affida non meno alla compattezza e alla funzionalità dei temi prescelti. Fra questi spiccano: la condizione del camminare, del procedere, del viaggio; il contesto naturale e soprattutto marino (il mare è quello, aspro e ostile, della Liguria nativa, soprattutto ritratto nell'ora torrida e abbacinata del meriggio); la riflessione sull'infanzia e sulla maturità, nonché sulla crisi e sulla rottura che le separa; la percezione del miracolo che salvi dall'insensatezza e la contrapposizione tra libertà e necessità (la vita come destino e come coazione); la ricerca di incontri salvifici con figure femminili o con situazioni cariche di promesse, e la ricerca di identità e di senso; l'inseguimento di una funzione e di un modo per l'espressione poetica.

Nei testi più antichi, che costituiscono il punto di partenza della ricerca, il viaggio è rappresentato come disponibilità all'esperienza e come attesa della rivelazione, mentre nei più tardi (per esempio nei decisivi *Arsenio* e *Incontro*) il movimento e il procedere – per lo più in discesa – si definiscono quale insensata ripetizione di gesti sempre uguali minacciati dall'estinzione e dall'inautenticità, quale infernale catabasi. Egualmente, all'armonia del rapporto tra soggetto e paesaggio, cui dapprincipio si allude nostalgicamente, subentrano la frattura, il senso di non appartenenza, addirittura il contrasto. Il soggetto, dapprima felicemente integrato nell'indistinto naturale (emblematicamente raffigurato dal mare), ora ne è espulso. D'altra parte la scelta della terra e di un'identità individuale costituisce anche un consapevole rifiuto dell'incoscienza infantile: una soluzione adulta, quanto alla psicologia; una soluzione etica, quanto alla dimensione civile (secondo la lezione neokantiana di Gobetti). Ai simboli salvifici della prima fase (i limoni o il girasole di testi famosi) si sostituiscono emblemi e incontri più complessi, esprimenti per lo più mancanza o difficoltà di senso, oppure separazione e isolamento.

La concezione della poesia si adegua a questo sentimento di crisi e di fallimento, a questo tono minore: alla musica di D'Annunzio si sostituiscono sillabe "storte e secche", un babbetto che non rifiuta il canto ma ne insegue una va-

riante ripresa e intima, per cui è stato fatto (già dall'autore) il nome di Debussy. Come qualche anno prima Gozzano, anche Montale sente il fascino del modello dannunziano e tuttavia aspira a sottrarglisi (ad attraversarlo, dirà egli stesso parlando appunto di Gozzano). Ma l'alternativa al «mondo armonioso, compatto e sonoro» dell'*Alcyone* (Solmi) non deve essere né la classicità regressiva di un Cardarelli, né la seduzione ungarettiana della poesia pura. Piuttosto, il giovane Montale intende conferire la facoltà della durata alla rottura rappresentata dalle avanguardie italiane. La classicità degli *Ossi* sta in questa volontà di durata che Montale recupera da modelli della tradizione per conferire solidità al frammentismo vociano. La poesia degli *Ossi* ha questa genesi multipla, che giustifica per Montale l'etichetta – da lui usata per Saba – di «classicismo paradossale».

Sulla pervasività dei materiali lessicali e stilistici ereditati da D'Annunzio ha valore definitivo la schedatura accurata di Mengaldo; e tuttavia il confronto implica significativi rovesciamenti di poetica e di ideologia. Al canto spiegato e alla musicalità sensuale dell'*Alcyone*, gli *Ossi* sostituiscono il «balbo parlare». Il rapporto di identificazione metamorfica con la natura non esprime, come in D'Annunzio, l'esaltazione panica dell'io, ma corrisponde alla sua estraneità, finitezza, condanna. Come D'Annunzio aspira a riconoscersi nel tutto e ad affermare nella dimensione del panismo la propria identità, così Montale è costretto a riconoscersi nei frantumi scissi dal contesto, nei particolari espulsi dall'universale; è costretto a misurarsi con la crisi di identità apportata dal destino di deiezione e di estraneità. In D'Annunzio tutto si ritrova; in Montale tutto si perde, «con la cenere degli astri». D'Annunzio rivitalizza lo scarto e lo redime nell'universale; Montale scopre lo scarto ovunque e della realtà percepisce l'aspetto frammentario, la forza centrifuga.

Il tema del frantumato e dello scarto è a tal punto centrale da dettare il titolo del libro, dopo aver scartato l'ipotesi (bau-delaïriana e sbarbariana) di intitolarlo addirittura *Rottami*. Ora, nella prospettiva simbolistica il particolare rimanda a

un universale che lo redime, attraverso una corrispondenza tra i diversi frammenti che restituisce loro l'unità, e al soggetto lirico una centralità conoscitiva. È una concezione che trapela in alcuni testi degli *Ossi* (come «*Portami il girasole...*», non a caso dominato dalla figura canonica della poesia simbolista, la sinestesia). Molto più spesso, però, il frammento si presenta nella sua irrelatezza, incapace di trovare un senso o una collocazione nell'ordine universale; è il caso di «*Spesso il male di vivere...*», che segue immediatamente «*Portami il girasole...*», quasi come una ritrattazione: il «rivo strozzato», la «foglia riarsa» e il «cavallo stramazzone» vengono presentati come particolari staccati da ogni universale, e la loro irrelatezza vale quanto la condizione di sofferenza a testimoniare il «male di vivere».

La riduzione della realtà a frammenti coinvolge anche la dimensione temporale, travolgendo un altro fondamento della poetica simbolistica: la continuità dell'identico nell'apparenza della durata, cioè la riconoscibilità del «sentimento del tempo» a partire da qualsiasi suo attimo. Negli *Ossi* non c'è solo la contrapposizione tra un prima armonioso nel rapporto io-mondo («*Valmorbia, discorrevano il tuo fondo...*», «*La farandola dei fanciulli sul greto...*», certe zone di «Mediterraneo») e un dopo segnato dal sentimento dominante di estraneità e di inidentità, contrapposizione tematizzata in *Fine dell'infanzia*. Si tratta, più in profondità, dell'insensatezza del tempo in sé, programmaticamente denunciata per esempio in *Flussi*: l'apparente ritorno dell'identico non solo non riscatta la perdita, mostrandosi «vano», ma infine risulta, nel suo sperpero insensato, inesorabilmente «crudele». Il «minuto» è espulso dal *continuum* temporale così come il frammento da ogni modello ordinato di spazio.

Il rapporto con il simbolismo (e dunque quello con D'Annunzio) è già all'altezza degli *Ossi* sottoposto a questa *impasse*: quando pure il poeta non abbia ancora rinunciato apertamente a un'intesa confidente e sensuale con la realtà, ne sperimenta di solito l'impossibilità. La poesia di Montale non nasce dunque dal fiume del simbolismo, ma nel «secco greto» della sua crisi. La stessa vocazione anti-

storicistica dell'autore avvia la ricerca di un senso che non sia frutto di dialettica ma stia nelle cose in se stesse: il rapporto di Montale con il simbolismo è perciò segnato anche dalla difficoltà di mettere in relazione il piano dei referenti e quello dei significati; ciò che probabilmente era evocato già nella felice formula di Pancrazi, che parlava di un «Montale fisico e metafisico». La scissione di referenti e di significati carica il mondo tipico degli *Ossi*, saldamente calato in un paesaggio fisico, di un'inquietudine che lo trascende, metafisica appunto. Il soggetto è travolto dalla vegetalizzazione e dalla mineralizzazione, incapace di opporsi alla temporalità: espulso dal tutto per l'eccezione della coscienza, sperimenta se stesso come deiezione; incapace di opporsi alla voracità che lo assedia, sperimenta la dispersione dell'individuo nell'entropia. La collocazione della poesia montaliana nel capitolo dell'esistenzialismo storico operata da Fortini trova qui le sue ragioni.

Negli anni che preparano e accompagnano la gestazione degli *Ossi*, Montale è sensibile a tutto quanto possa aiutarlo a esprimere la sua crisi senza esserne travolto. La sua curiosità sposa l'interesse culturale per i modelli con il bisogno, esistenziale appunto, di trovare quella «scintilla» che possa salvarlo dalla fine come individuo - secondo la confessione affidata al diario, redatto poco più che ventenne, del *Quaderno genovese*. Si interessa di letteratura, di musica, di arte, di filosofia; non si disinteressa di politica, se nel '25 (l'anno degli *Ossi*) firma il *Manifesto degli intellettuali antifascisti* promosso da Croce (che egli, pure, non ama). Scopre e apprezza la poesia recente delle avanguardie italiane: Gozzano e Corazzini, con l'abbassamento antidannunziano che li caratterizza, e Rebora, Palazzeschi, Govoni, i vociani di Liguria (Boine e Sbarbaro). Sente d'altra parte l'eredità della grande stagione del simbolismo francese, da Baudelaire a Verlaine, sfruttando in modi personalissimi la lettura di Lautréamont (*Canti di Maldoror*) e di Valéry (*Il cimitero marino* ed *Eupalinos*). Si interessa ben presto anche alla poesia in lingua inglese, valorizzan-

do l'asse "metafisico" che congiunge Browning a Eliot (che gli pubblica nel '27 una traduzione di *Arsenio* su «Criterion», la sua prestigiosa rivista). Sa riconoscere con prontezza i compagni di strada che condividano con lui una prospettiva autentica di ricerca e di rinnovamento, da Pirandello a Svevo, per restare all'Italia. Così come sa valorizzare l'incontro con intellettuali capaci di aprirgli nuove prospettive culturali: è il caso di Roberto Bazlen, che rappresenta un catalizzatore della crisi del 1924.

L'aggiornamento culturale non impedisce un rapporto ancora vitale con la tradizione, e soprattutto con i modelli di Foscolo e di Leopardi. Il debito verso quest'ultimo in particolare riguarda, oltre che specifiche scelte formali e tematiche (basti il caso della "fine dell'infanzia"), l'idea stessa della poesia, sempre più intesa quale strumento di investigazione conoscitiva e quale unione di energia vitale e di pensiero. Il dantismo è infine un capitolo degli *Ossi* che nei testi più tardi assume la responsabilità di guidare, sposato al recupero di modalità e temi dell'espressionismo, l'abbandono definitivo del modello simbolistico e dannunziano.

Gli *Ossi* rivelano la capacità di riutilizzare anche materiali, se non altro linguistici, meno ovvi, nutrendosi del mondo dei libretti d'opera, ben noto al giovane Eugenio che studiava da baritono e non trascurato neppure negli anni successivi, quando Montale sarebbe divenuto uno dei critici musicali più acuti e informati. Gli studi di Lonardi hanno rivelato quanto questo filone, forse meno blasonato, abbia agito profondamente nella memoria d'autore; e non soltanto attraverso citazioni e riprese, ma proprio nelle movenze ritmiche e nel fraseggio.

È dal convergere di così numerose suggestioni che la metrica degli *Ossi* realizza una tanto felice sintesi di istanze sperimentali e di fedeltà ai modelli canonici: nessuno degli istituti classici (dalla rima al metro alla disposizione strofica) è abbandonato, ma tutti risultano sottoposti a un originale processo di reinvenzione e di personalizzazione. E anche nelle forme metriche Montale rivela la natura strabica e paradossale del suo classicismo. Quella che è stata definita "ironia metrica" si presenta in lui quale ri-

cerca della "cadenza evitata": nel momento stesso in cui attende alle norme della tradizione, Montale sente l'urgenza di eluderne la "naturalità", quasi mettendone in scacco la legittimità di mandato storico. Ecco il lavoro sulle rime, con frequenti ipermetrie e rime imperfette; ecco la polimetria con l'alternanza di parisillabi e imparisillabi in alcuni momenti (spesso i più antichi) del libro; ecco la lotta con il nostro «pesante linguaggio monosillabico», combattuta incrementando le voci sdruciole o tronche; ecco la sapiente orchestrazione del rapporto - ora di coincidenza perfetta, fino all'aforisma, ora invece di controtempo - tra respiro metrico e respiro sintattico.

Gli *Ossi di seppia* si situano al confine tra due stagioni storico-culturali, dividendo la fase del sovversivismo piccolo-borghese e delle avanguardie dalla svolta dittatoriale del regime fascista e dalla restaurazione classicistica. Il 1925 è l'anno delle leggi speciali per lo "stato fascistissimo". Di questa condizione sospesa, come si è visto, l'opera porta profondamente i segni; tanto a livello tematico, per il sentimento di crisi e di trasformazione che la pervade, quanto a livello formale, per la compresenza di aspetti sperimentali e perfino avanguardistici, da un lato, e di classicismo e istanze d'ordine, dall'altro.

Questa condizione di confine è riscontrabile anche nella ricezione e nella fortuna dell'opera. Come ha testimoniato Debenedetti, nel 1925 Montale ha già un suo pubblico, piccolo ma prestigioso e compatto. È soprattutto quello dell'ambiente gobettiano torinese del «Baretti» e di «Primo tempo», quello dei numerosi intellettuali e amici nominati nelle dediche a varie poesie del libro (poi sopresse). È il pubblico che vede nei componimenti degli *Ossi* una tensione etica consona al proprio prevalente antifascismo, attribuendo una valenza politica a parole d'ordine come «Code-sto solo oggi possiamo dirti: / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo». Numerose sono le recensioni già alla prima edizione, con firme prestigiose come quelle di Cecchi, Linati, Prezzolini, Franchi, Morra, Sapegno, Solmi; cui si aggiungeranno, dopo la seconda edizione, quelle di Angio-

letti, Ferrara, Tecchi. Soprattutto alle letture di Solmi e di Ferrara si deve la valorizzazione del dato sperimentale e della ricchezza tematica del libro, di cui vengono sottolineati il carattere critico-negativo e il valore del dato psicologico e dell'argomentazione filosofica. È una linea che non verrà sviluppata negli anni Trenta e Quaranta, dominati dalla valorizzazione delle letterarietà, prima su suggestione dell'ambiente solariano e poi di quello ermetico: nonostante i prestigiosi interventi in direzione contraria di Pancrazi, Vittorini e Gadda, gli elementi psicologici e filosofici della poesia montaliana devono cedere il passo alla centralità della dimensione stilistica. Questa impostazione caratterizza anche gli scritti di Contini, decisivi per la successiva fortuna montaliana; i quali hanno tuttavia il merito indiscutibile, fra gli altri, di aver collocato senza esitazione la poesia montaliana alla stregua dei maggiori risultati europei del secolo. La lettura ermetica si configura invece come una sorta di impossessamento, fino alla omologazione di Montale a Ungaretti: è questa l'origine, peraltro, dell'allargamento improprio (e sempre respinto dall'autore) della etichetta di "ermetismo" fino a comprendere Montale. Sarà solo con gli anni Cinquanta, all'apparire della *Bufera* e di una generazione nuova di lettori (basti ricordare Pasolini), che anche la poesia del primo libro montaliano verrà riconsiderata, aprendo una stagione ricchissima di ricerche e di proposte che non accenna a tramontare e che ha avuto tre nuclei principali. Un primo nucleo – sostenuto soprattutto da storici della lingua e da critici attenti alla stilistica – ha riguardato l'investigazione dei rapporti con le fonti e dei caratteri formali degli *Ossi* (Bonfiglioli, Mengaldo, Barile) o ha posto l'accento sulle strategie interne dell'opera montaliana (Avalle, Blasucci, Grignani). Un secondo nucleo si è espresso nella riflessione sull'ideologia montaliana, ora valorizzandone il versante critico-negativo (Fortini), ora evidenziandone i limiti (Carpi). Un terzo nucleo ha saggiato chiavi di lettura nuove, volte a congiungere l'attenzione al rapporto intertestuale e alle scelte di poetica con l'evoluzione interna e il significato storico delle opzioni montaliane (Bonora, Jacomuzzi, Luperini). Né

vanno dimenticate le sempre attente e partecipi letture di critici-poeti: si sono già ricordati Solmi, Pasolini e Fortini, cui vanno aggiunti almeno i nomi di Sereni, Zanzotto e Sanguineti.

In questi ultimi anni, inoltre, una nuova generazione di studiosi ha portato significativi contributi allo studio dell'autore. Tra questi ci sembra doveroso menzionare Tiziana Arvigo, autrice di un attento commento agli *Ossi*.

Pietro Cataldi e Floriana d'Amely

## I limoni

Questo componimento (assegnato dal poeta al 1921, ma rielaborato fino al novembre 1922) è la vera apertura del libro, dopo la premessa programmatica di *In limine*: se lì veniva delineata la possibilità miracolosa di una via di fuga, ora se ne indicano i termini concreti. Qui Montale disegna il suo paesaggio ligure, o almeno una parte significativa di esso, e confida le coordinate del proprio credo esistenziale, se non addirittura filosofico. L'una e l'altra cosa implicano una presa di posizione artistica, e non a caso *I limoni* vengono generalmente considerati, fra l'altro, una dichiarazione di poetica.

Al paesaggio sublime e letterario della recente tradizione poetica (dannunziana soprattutto, come è ovvio), Montale dichiara di preferire un paesaggio concreto e umile: strade di campagna, pozzanghere, alberi di limoni (prima strofe). In mezzo a tale paesaggio anche i poeti umili trovano la loro dose di felicità (seconda strofe). E soprattutto trovano uno spiraglio che renda eccezionalmente visibile qualche verità di solito nascosta, e in particolare la possibilità di sottrarsi alla catena delle necessità consuete (terza strofe). È però una condizione illusoria e di breve durata, cui segue l'esperienza del tedio cittadino e dell'autunno. Ma anche in città un giorno l'apparizione improvvisa e imprevista dei limoni in un cortile potrà riportare per un attimo la pienezza estiva e la felicità (quarta strofe).

I lettori di questo testo hanno segnalato una fitta rete di corrispondenze intertestuali, non solo letterarie ma anche filosofiche (come accade di frequente in Montale): la rifles-

sione pirandelliana sull'oltre che sta dietro le cose appare incrociata a suggestioni da Schopenhauer e dal contingentismo di Boutroux, convergenti nel rivendicare la possibilità e il valore dell'eccezione entro la catena delle necessità fenomeniche. Non minore importanza avrà d'altra parte il tono discorsivo e diretto, di confidenza e di condivisione («Ascoltami», «Vedi»): segni di un abbassamento stilistico che conferma l'abbassamento della materia e rivela quanto la novità dei crepuscolari e del simbolismo minore francese e belga sia stata interiorizzata dal giovane Montale. Tuttavia il modello dannunziano appare già qui, più che rinnegato, sfidato, e utilizzato in vari modi (per esempio rappresentando le percezioni sensoriali per mezzo della sinestesia); a esso si accostano poi i nuovi elementi, ben caratterizzati, della poesia d'avanguardia: quella dei crepuscolari e quella dell'espressionismo ligure di Sbarbaro e di Boine.

**METRICA** Quattro strofe di lunghezza oscillante tra i dieci versi della prima e i quindici della terza, caratterizzate da polimetria: alla frequente misura endecasillabica (diciannove occorrenze) si affiancano versi lunghi composti (nove occorrenze: 7+7, 8+7, 7+8, 8+8, 7+9) e versi più brevi (dal senario al decasillabo). Libera la trama delle rime, rafforzata da numerosi legami fonici interni.

Ascoltami, i poeti laureati  
si muovono soltanto fra le piante  
dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.  
Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi

1-10. *Ascoltami*: una copia manoscritta del '24 con dedica alla Nicoli non toglie che qui il "tu" sia per il generico lettore. *i poeti laureati*: i poeti consacrati della tradizione, con riferimento ironico all'abitudine antica di incoronarli di lauro (come accadde per esempio a Petrarca). I nomi di pianta successivi e dichiarazioni coeve mostrano che qui Montale allude soprattutto ai tre poeti ufficiali della



fossi dove in pozzanghere 5  
mezzo seccate agguantano i ragazzi  
qualche sparuta anguilla:  
le viuzze che seguono i ciglioni,  
discendono tra i ciuffi delle canne  
e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni. 10

Meglio se le gazzarre degli uccelli  
si spengono inghiottite dall'azzurro:  
più chiaro si ascolta il susurro  
dei rami amici nell'aria che quasi non si muove,  
e i sensi di quest'odore 15  
che non sa staccarsi da terra  
e piove in petto una dolcezza inquieta.  
Qui delle divertite passioni  
per miracolo tace la guerra,  
qui tocca anche a noi poveri la nostra parte  
[di ricchezza 20  
ed è l'odore dei limoni.

nuova Italia: Carducci, Pascoli, D'Annunzio. L'espressione è forse  
debitrice di Govoni («laureati come dei poeti»: *Io e Milano*, in *L'i-  
naugurazione della primavera*). *si muovono*: nelle loro poesie. *bos-  
si ligustri o acanti*: piante ornamentali, la prima usata per siepi, le  
altre due per i loro fiori eleganti; ma soprattutto proprie della tradi-  
zione letteraria e ben presenti nei tre poeti sopra ricordati. *per me*:  
da parte mia. *le strade ecc.*: c'è forse, accanto ad altre presenze,  
un'eco soprattutto da Boine: «allora la strada che imbocco, lento, è  
la mia; queta, tra i muri degli orti, un ciuffo di canne, bisbigliando  
ci spia» (*Circolo*). *riescono*: immettono. *qualche sparuta anguilla*:  
animale caratteristico del paesaggio dell'adolescenza montaliana,  
come ha in seguito chiarito un racconto di *Farfalla di Dinard* (*Il bel-  
lo viene dopo*), e destinato a tornare quale simbolo di vitalità in una  
nota poesia della *Buferà* (*L'anguilla* appunto). *Ciglioni*: terreni rial-  
zati. *mettono*: immettono.  
11-21. *Meglio*: è ancora meglio. *le gazzarre*: il frastuono vivace. *si  
spengono...* *azzurro*: si attutiscono disperdendosi nel cielo. *più  
chiaro si ascolta ecc.*: diminuendo il rumorio provocato dal verso de-  
gli uccelli, si può ascoltare con più chiarezza. «Si ascolta» regge tan-

Vedi, in questi silenzi in cui le cose  
s'abbandonano e sembrano vicine  
a tradire il loro ultimo segreto,  
talora ci si aspetta

di scoprire uno sbaglio di Natura,  
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,  
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta  
nel mezzo di una verità.

Lo sguardo fruga d'intorno,  
la mente indaga accorda disunisce  
nel profumo che dilaga  
quando il giorno più languisce.

Sono i silenzi in cui si vede  
in ogni ombra umana che si allontana  
qualche disturbata Divinità.

to «il susurro», propriamente, quanto «i sensi», per zeugma. *i sensi*: la sensazione. *quest'odore*: quello dei limoni. *che non sa staccarsi da terra*: legato saldamente alla realtà materiale, e per questo contrapposto alla stilizzazione letteraria dei poeti laureati. *piove*: riversa, cola; eccezionalmente transitivo. *Qui delle divertite... guerra*: qui miracolosamente si calma il conflitto delle passioni sviolate (nel senso che l'immersione nel paesaggio le mette in fuga, o nel senso che le passioni per loro natura comportano smarrimento e diversione). *a noi poveri*: i poeti privi di laurea e di privilegi sociali, identificati - secondo il modello crepuscolare - nella condizione comune della massa.

22-36. *questi silenzi*: da collegare a «si spengono» del v. 12 e a «ta-  
ce» del v. 19. *tradire*: svelare. *ultimo*: più profondo. *uno sbaglio  
di Natura... verità*: vari modi di rappresentare il «miracolo» laico  
dell'eccezione alla catena delle necessità. *indaga accorda disuni-  
sce*: stabilisce, nella sua indagine, nessi e fratture. *nel profumo*:  
sotto l'effetto del profumo dei limoni. *dilaga*: si diffonde intorno.  
*quando... languisce*: avvicinandosi l'ora del tramonto. *si vede*:  
sembra di riconoscere. *in ogni ombra umana*: in ogni figura  
umana intravista. *disturbata*: e perciò decisa ad allontanarsi.  
37-49. *Ma l'illusione manca*: ma l'illusione finisce. Dunque il mi-

Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo  
nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra  
soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase.

La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolta  
il tedio dell'inverno sulle case,  
la luce si fa avara – amara l'anima.

Quando un giorno da un malchiuso portone  
tra gli alberi di una corte  
ci si mostrano i gialli dei limoni;  
e il gelo del cuore si sfa,  
e in petto ci scrosciano  
le loro canzoni  
le trombe d'oro della solarità.

40

45

racolo non si è realizzato veramente, benché vari segni sembrassero annunciarlo. *il tempo*: il trascorrere del tempo, con la fine della bella stagione e l'arrivo dell'inverno. *le cimase*: i cornicioni. *s'affolta*: si addensa. *la luce... l'anima*: la luce diminuisce, perché le giornate sono brevi, e l'anima è dolente; chiasmo. *Quando*: e poi. *malchiuso*: socchiuso. *corte*: cortile. *si sfa*: si scioglie. *e in petto...* *solarità*: e le trombe color oro del sole, e dunque gialle come i limoni, fanno risuonare nel nostro petto la loro musica; cioè provocano in noi i loro effetti felici. «Scrosciano» – transitivo anch'esso – riprende, intensificandola, la metafora già implicita in «piove» al v. 17.

Tanto l'eccezionale persistenza dell'interesse critico quanto l'apertura alla nuova stagione delle *Occasioni* hanno ratificato il rilievo assegnato a questo testo già dalla collocazione solitaria nella sottosezione centrale di «Meriggi e ombre». Composizione cronologicamente estrema del primo libro (l'unica del 1927), *Arsenio* vede la luce, appena composta, sul numero di «Solaria» del giugno 1927, ricevendo l'onore di una pronta traduzione di Praz per la prestigiosa rivista «Criterion» di Eliot: singolare destino, per la prima prova montaliana pienamente convergente con la tecnica appunto eliotiana del correlativo oggettivo.

Si è giustamente insistito sul carattere narrativo e naturalistico di questo testo; o almeno delle prime quattro strofe. La vicenda è ambientata in una località balneare, nella quale i suoni di un'orchestrina zigana si intrecciano e si confondono con quelli del temporale imminente. Ai segni premonitori succede lo scatenarsi della pioggia, sempre più impetuosa. Su questo scenario quotidiano e perfino banale si inserisce la vicenda del personaggio cui il testo si intitola, e che ne costituisce una delle novità più significative. *Alter ego* e proiezione del soggetto lirico, Arsenio vive con tormento la vita inautentica della stagione balneare e si aggira con irrisolutezza ansiosa. Solo gli annunci del temporale e il suo scatenarsi (il vento, i fulmini, i tuoni, una tromba marina, la pioggia) divengono per lui segnali di un'alternativa possibile all'insensatezza; ed egli si impegna a seguirli, in cerca di quel "miracolo" laico presagito altre volte negli *Ossi*. Il miracolo però non avviene: trascinato dall'impeto del nubifragio, Arsenio può solamente giungere alla perce-

zione intera della propria fragilità esistenziale e stabilire un contatto fuggevole con il mondo delle esistenze fallite; può cioè percepire con la massima intensità il destino di insensatezza e di morte che caratterizza la condizione dell'uomo moderno. È negata la percezione di un *oltre* che possa dare valore alla vita; la quale resta tutta nel piano fenomenico. Dietro la superficie naturale non c'è nulla; o solo la «cener» dei gesti e delle esistenze protese a dare un senso alle cose. Patire questo destino vuol dire, per ciò che riguarda il referente narrativo, essere ricacciati entro quello stesso orizzonte dei falsi vivi (o vivi-morti) che abitano la città da cui, proprio, si cercava di evadere.

La novità e il rilievo di questo testo non stanno tanto nei suoi impliciti contenuti esistenziali e filosofici – che il lettore degli *Ossi* ha già incontrato altre volte –, quanto nella tecnica della rappresentazione, che rinuncia deliberatamente a fondere i due piani del discorso, ovvero i due livelli di significato, su cui la poesia è organizzata: i comuni eventi di una cittadina balneare colpita da un temporale e il senso del destino individuale e della vita. «Il rapporto tra il banale e il significativo» (Guglielmi) può essere stabilito solo con la forza di un procedimento di tipo allegorico, «che innalza la vicenda dell'io a sublimata parabola [...] in un clima di astratta tragedia» (Luperini). Con *Arsenio* si sancisce insomma, nella poesia montaliana, la definitiva rinuncia a tentare la compresenza simbolistica di referti naturali o autobiografici e del loro significato. D'ora in avanti la scommessa della poesia montaliana consisterà nello sforzo di dare alle nude cose quel significato che il soggetto sente e intende: di attribuirlo, come qui, tentando un montaggio e una dialettica che congiungano i referenti in sé inerti e il loro possibile senso.

Il nome *Arsenio* sembra suggerito, più che da rimandi letterari, da ragioni di suono: la seconda metà ricalca il nome del poeta, Eugenio, ed è testimoniata nelle lettere a Nino Frank (dove Montale stesso lo definisce «una vaga proiezione del mio») l'intenzione di completare l'autoritratto con un *Eusebio* schumanniano. C'è poi la prossimità con il nome di Arletta (segnalata da Barile) e infine, forse,

il richiamo alla latina *ars* e a un concetto chiave degli *Ossi*, "arso" e "arsura".

Suggestiva la rievocazione d'autore in una lettera a Guarnieri del 4 marzo 1975: «*Arsenio* fu scritta in forse 10 minuti nella stanza d'affitto di una levatrice, via del Pratelino, Firenze, da un tale che si chiamava come me ma non ero io. C'è una tempesta reale e una tempesta in un cranio. L'una prepara e condiziona l'altra».

**METRICA** Cinque strofe di analoga lunghezza (da dieci a dodici versi, le prime quattro; di quindici, l'ultima) e di tutti endecasillabi, con tre eccezioni nella prima strofe (un settenario al v. 9 e due quinari ai vv. 7 e 11). La straordinaria mobilità del rapporto fra respiro metrico e respiro sintattico (inaugurata nella nostra poesia moderna da Leopardi) replica nella forma lo sdoppiamento di piani, o di livelli, denunciato per il procedimento della rappresentazione. Accuratissimo ma per lo più dissimulato il lavoro sui significanti: accanto a numerose rime, esposte e interne, prendono posto raffinati effetti d'eco che valorizzano la natura in qualche modo "sinfonica" del componimento. Una particolare attenzione è riservata poi ai vocaboli sdrucchioli, fitti anche in fine di verso nella terza strofe e comunque presenti nei versi iniziali di strofe (per tre volte nell'attacco della poesia). 200

I turbini sollevano la polvere  
sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazzi  
deserti, ove i cavalli incappucciati  
annusano la terra, fermi innanzi  
ai vetri luccicanti degli alberghi.  
Sul corso, in faccia al mare, tu discendi

5

1-11. *turbini*: repentini colpi di vento, indizi del temporale in arrivo. *i cavalli...* *terra*: sono i cavalli delle carrozze, coperti da mantelle impermeabili e in particolare con il capo protetto da cappucci, che annusano la terra presentando la pioggia. *in faccia*: di fronte. *tu discendi*: la seconda persona è rivolta ad *Arsenio*, che

in questo giorno  
or piovorno ora acceso, in cui par scatti  
a sconvolgerne l'ore  
uguali, strette in trama, un ritornello  
di castagnette.

10

È il segno d'un'altra orbita: tu seguilo.  
Discendi all'orizzonte che sovrasta  
una tromba di piombo, alta sui gorghi,  
più d'essi vagabonda: salso nembo

15

cammina sul corso cittadino, in discesa, verso il mare. *or piovorno ora acceso*: a tratti piovoso a tratti illuminato (forse da brevi schiarite, forse da lampi). L'aggettivo «piovorno» significa propriamente “che minaccia pioggia”, ed è in Carducci, in Pascoli e in Gozzano. *in cui par... castagnette*: giorno nel quale sembra partire a tratti («scatti») un rumore ritmico di castagnette, che sconvolge le sue (del giorno) ore monotone, costrette in una trama, cioè in un disegno già deciso. Si annuncia qui un primo segnale capace di aprire l'accesso a una dimensione che salvi dalla monotonia insensata e soffocante della successione temporale. Le «castagnette» possono essere qui le “castagnole”, cioè “petardi” (con riferimento ai tuoni lontani); oppure “strumenti musicali simili alle nacchere” (con riferimento all'orchestrina zigana di cui si parlerà in seguito e, ancora, a tuoni: suoni degli strumenti e suoni naturali si scambiano anche in seguito le parti). Chiosa Montale in una lettera del 5 marzo 1928 a Frank: «Quel suono di castagnette sfuggito alla maglia delle cose è il primo segno che “il tempo esce di squadra” (direbbe Shakespeare)»; e in un'altra di qualche giorno dopo propone, per la traduzione, «soudain éclate».

12-23. *il segno... orbita*: il segnale di una dimensione (esistenziale) diversa, rispetto a quella monotona e inautentica dei falsi vivi. Nella lettera sopra ricordata, Montale spiega che “orbita” qui vale “ordine”. *tu seguilo*: riferito al «segno», è il primo di alcuni imperativi rivolti al protagonista (cfr. vv. 13, 17, 24, 34), corrispondenti al suo tentativo di accedere a una dimensione positiva sottratta alla necessità. *una tromba... vagabonda*: una tromba marina (cfr. *Corno inglese*, vv. 12-13) color grigio scuro, come il piombo, sollevata sulle acque del mare e mobile (“vagabonda”) più di esse. È sogg. di «sovrasta»; mentre oggi. è l'«orizzonte». *salso... nubi*: ruotante nembo salato, che il vento spinge («soffiato»)

vorticante, soffiato dal ribelle  
elemento alle nubi; fa che il passo  
su la ghiaia ti scricchioli e t'inciampi  
il viluppo dell'alghe: quell'istante  
è forse, molto atteso, che ti scampi  
dal finire il tuo viaggio, anello d'una  
catena, immoto andare, oh troppo noto  
delirio, Arsenio, d'immobilità...

20

Ascolta tra i palmizi il getto tremulo  
dei violini, spento quando rotola  
il tuono con un fremer di lamiera  
percossa; la tempesta è dolce quando

25

dal mare, elemento selvaggio («ribelle»), verso le nubi. Il «nembo» è propriamente una pioggia intensa e circoscritta; fra gli usi estensivi è possibile anche il senso di «addensamento di umidità, polvere, pioggia, acqua marina». *fa che... scricchioli*: va' a camminare sulla ghiaia e poi tra le alghe, facendoti intricare dal loro groviglio; uscendo, dunque, dalla strada cittadina e avvicinandosi al mare, fino a raggiungere la riva. *quell'istante... immobilità...*: l'istante in cui raggiungi la riva è forse quello, atteso e desiderato, in grado di salvarti dalla fine del tuo cammino, il quale è solo l'anello di una catena (cioè non ha margini di libera scelta), è un procedere immobile, è una frenesia senza movimento («delirio... d'immobilità») che tu, Arsenio, conosci fin troppo bene. Uscire dai luoghi cittadini e accedere a un contatto con la natura nel momento in cui sembrano provenirne segnali di eccezionalità potrebbe salvare Arsenio dalla vita come necessità senza libertà e dalla minaccia della fine (non senza una possibile allusione all'idea del suicidio): immagini rese qui, icasticamente, con proverbiali formule ossimoriche («immoto andare», «delirio... d'immobilità») che alludono alla condizione di vita-morte.  
24-33. *i palmizi*: piante frequenti nei centri liguri. *il getto... violini*: il suono intenso e vibrante dei violini. Borghello segnala un possibile rimando tecnico al «colpo d'arco gettato», o balzato, che consiste nel produrre rapidamente più note facendo rimbalzare l'archetto sulle corde. *spento... percossa*: il suono dei violini non si ode più (è «spento», perché sovrastato) durante il verificarsi dei tuoni, che producono un rumore simile al vibrare («fremer») della



sgorga bianca la stella di Canicola  
nel cielo azzurro e lunge par la sera  
ch'è prossima: se il fulmine la incide  
dirama come un albero prezioso  
entro la luce che s'arrosa: e il timpano  
degli tzigani è il rombo silenzioso.

30

Discendi in mezzo al buio che precipita  
e muta il mezzogiorno in una notte  
di globi accesi, dondolanti a riva, –

35

lamiera colpita. *sgorga*: nasce. *Canicola*: Sirio, nella costellazione del Cane minore, sorgendo insieme alla quale il Sole porta, alla nostra latitudine, il cuore dell'estate. Dunque la stella non è visibile nelle notti estive; e qui Montale, personalizzando per mezzo di un dato concreto un luogo comune (ma generico) della tradizione poetica, è dunque incorso in una imprecisione. La «tempesta» è comunque «dolce» (cfr. v. 27) nell'estate, parrebbe, per la mitezza del clima. *lunge... prossima*: e la sera, ormai vicina, sembra invece ancora lontana (a causa della lunghezza estiva del giorno). *se il fulmine... arrosa*: se il fulmine fa un disegno sul cielo serale («la incide»), tratteggia rami («dirama») simili a quelli di un albero prezioso in mezzo alla luce che sta diventando rosa («s'arrosa») per il tramonto. *e il timpano... silenzioso*: e il timpano dell'orchestrina zigana coincide («è») con il tuono che non si ode; forse perché il fulmine è stato troppo lontano, o forse perché il suono dell'orchestrina ha questa volta coperto il tuono così come ai vv. 24-27, al contrario, il tuono aveva coperto il suono più discreto dei violini. Fatto sta che Montale così spiega a Frank: «il colpo di timpano degli tzigani fa da tuono (assai dolcemente) a quel lampo silenzioso» (dove andrà notata la significativa sostituzione della parola «lampo» al «rombo» del testo, che spinge a rendere preferibile la prima delle due ipotesi interpretative). Il «timpano» è uno strumento a percussione.

34-44. *Discendi*: imperativo, come al v. 13. *in mezzo... precipita*: nelle tenebre che scendono improvvisamente, vuoi per l'avanzare della sera, vuoi per l'oscurarsi del cielo all'arrivo del temporale. *e muta... riva*: il buio trasforma il giorno fino a quel momento ancora luminoso («muta il mezzogiorno») in una notte in cui sulla riva dondolano globi luminosi: i lampioncini sferici accesi per festeg-

e fuori, dove un'ombra sola tiene  
mare e cielo, dai gozzi sparsi palpita  
l'acetilene -

finché goccia trepido

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

40

Così sperso tra i vimini e le stuoie  
grondanti, giunco tu che le radici  
con sé trascina, viscide, non mai  
svelte, tremi di vita e ti protendi

45

giamento sulla costa. *e fuori... acetilene*: e in mare aperto («fuori»), dove mare e cielo sono avvolti in un'identica oscurità, dalle barche da pesca («gozzi») sparse lampeggiano le lampade ad acetilene. Segnali, forse, di una possibilità di salvezza (come la «luce della petroliera» nella *Casa dei doganieri*, nelle *Occasioni*, al v. 18): ma fragile e avvolta nelle tenebre. *finché*: si lega a «Discendi» del v. 34. Lo scalino del verso 39 sottolinea lo scatenarsi del temporale. *goccia... cielo*: il cielo carico di tensione («trepido») comincia a gocciolare; cioè inizia a piovere. *fuma*: per il calore. *s'abbevera*: assorbe l'acqua. *tutto... sciaborda*: accanto a te tutto sbatte (il verbo «sciabordare» indica il muoversi dentro un liquido). *le tende*: dei locali. *molli*: bagnate. *un fruscio... terra*: il rumore fruscante e ampio dell'acqua portata dal vento colpisce trasversalmente la terra. *giù... carta*: cadono a terra sfrigolando per il contatto con l'acqua le lanterne di carta (cfr. v. 36). *i vimini e le stuoie*: «semplici sedie di bambù e semplici stores», secondo la spiegazione data da Montale a Frank. *giunco... tremi*: tu, giunco, cioè vegetale, che trascina con sé le radici viscide, non mai strappate (sradicate dalla terra, cioè, ma unite a te), tremi ecc: L'auto-rappresentazione in termini di metamorfosi vegetale è già in «Mediterraneo» e nell'*Agave su lo scoglio*; ritorna in *Incontro sottoposta a un processo di allegorizzazione massima*. Il rimando dantesco all'episodio dei suicidi e di Pier della *Vigna (Inf. XIII)* è un sintomo della crescente attenzione al modello nei testi aggiun-

209

a un vuoto risonante di lamenti  
soffocati, la tesa ti ringhiotte  
dell'onda antica che ti volge; e ancora  
tutto che ti riprende, strada portico  
mura specchi ti figge in una sola  
ghiacciata moltitudine di morti,  
e se un gesto ti sfiora, una parola

50

55

ti da Montale alla seconda edizione degli *Ossi*. *ti protendi... soffocati*: l'attenzione di Arsenio, in questo momento di massima tensione esistenziale verso l'autenticità e anche già di penoso fallimento, è "protesa" verso il vuoto di senso della vita, «risonante» come l'*Inferno* dantesco di «lamenti soffocati», di segni di dolore inespressi ed enigmatici. *la tesa... volge*: torna a inghiottirti la distesa della consueta («antica») ondata (della vita inautentica e alienata) che da sempre ti avvolge. *tutto... riprende*: le consuetudini, la vita di sempre torna a catturare il soggetto, che ha fallito nello slancio liberatorio. *strada... specchi*: elementi della vita cittadina, quasi in un progressivo avvicinamento a un locale pubblico (del tipo di quello di *Caffè a Rapallo*), con un senso di fatalità accresciuto dall'asindeto. *ti figge*: ti configge, ti conficca. *in una sola... morti*: in un'unica moltitudine di morti ghiacciati. L'umanità, tragicamente raffigurata nei termini dei traditori danteschi, confitti nella livida ghiaccia del lago Cocito (*Inf.*, XXXII). La rappresentazione della vita sociale cittadina nei termini dell'*Inferno* dantesco quale insieme di morti è anche in *The Waste Land* (La terra desolata) di Eliot. *e se un gesto... astri*: e se, in una situazione a tal punto dominata dalla falsità e dalla non-vita, Arsenio viene eccezionalmente raggiunto da un gesto che lo sfiori o da una parola che gli arrivi vicino - gesto e parola per una volta autentici -, si tratta («quello è») forse del segnale («cenno») inviato da una vita soffocata («strozzata») che era sorta proprio per lui, cioè che avrebbe forse potuto salvarlo qualora lo avesse raggiunto. Il riferimento, qui criptico e chiarito solo in seguito, è alla «fanciulla morta» Annetta/Arletta, portatrice di un ordine diverso e di significati autentici. La cupezza di questi versi sta tuttavia negli indizi della impossibilità di contatto tra i due: il «gesto» non raggiunge Arsenio ma lo «sfiora», la «parola» non viene raccolta ma gli «ca-

ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,  
nell'ora che si scioglie, il cenno d'una  
vita strozzata per te sorta, e il vento  
la porta con la cenere degli astri.

de accanto»; così che il rapporto eccezionale in grado di sovvertire l'insensatezza e l'incomunicabilità della vita sociale ne diviene a sua volta una conferma. Il tema della «vita strozzata» incrocia questa figura evanescente di donna - sfiorata per un attimo anche in *Incontro* - con quella delle «monche esistenze» evocate in *Crisalide* per la Nicoli: l'interesse di Montale scatta, in questi anni, solo al contatto di vite protese all'autenticità e alla pienezza ma destinate al fallimento. L'inciso «nell'ora che si scioglie» ha consentito varie letture: «quando la trama del tempo sembra sciogliersi» (Marchese), «può indicare la fine del temporale, ma anche il passare del momento del possibile miracolo» (Barile); non si può infine escludere un rimando allo sciogliersi del cielo nel temporale. *il vento... astri*: quel vento che nell'*incipit* aveva dato l'avvio ai segnali di speranza, ora qui ne cancella anche le tracce, incaricandosi di disperderli nello spazio siderale con la cenere luttuosa, così come nei primi versi sollevava verso il cielo la polvere della terra: i tentativi falliti di un'intesa umana che avrebbe potuto salvare il soggetto (e forse la loro portatrice) vengono trascinati via e riconfusi con la cenere cosmica. È una conclusione tragica nel registro del sublime quale mai Montale aveva tentato prima, e che ritenterà in alcune grandi composizioni delle *Occasioni* e della *Buferà*. La nota apocalittica conclusiva si avvale, al di là di più o meno probabili contatti puntuali, del filone di poesia cosmica che nella nostra letteratura va da Foscolo e Leopardi a Pascoli.