

Falsetto

La composizione è dedicata a Esterina Rossi, giovane sportiva frequentata da Montale nella casa di Francesco e Bianca Messina già nell'estate del 1923, e la data di composizione non va oltre l'11 febbraio del 1924 che sigla uno dei componimenti conservati. Esterina è ispiratrice minore, lontana tanto dall'inquietudine fascinosa della Nicoli quanto dal malinconico destino funebre di Annetta; una adolescente ricca di ascendenti letterarie (tra i rimandi proposti appare particolarmente persuasivo quello di Sanguineti alla pattinatrice gozzaniana di *Invernale*, egualmente contrapposta al poeta) osservata con simpatia e al tempo stesso con ironico distacco.

Esterina è l'immagine di una confidenza con la natura e di una visione agonistica della vita che possono ricordare il clima dannunziano, e che però le precedenti poesie degli *Ossi* (*I limoni* e *Corno inglese*) hanno già rifiutato. Per questa ragione la vitalità panica della fanciulla deve essere cantata attraverso un registro altro dal proprio, un «falsetto» appunto. Assumere quel punto di vista, che non appartiene al poeta, vuol dire assumere un linguaggio neoclassico (con echi soprattutto dalle odi di Foscolo e da Zanella) e dannunziano. Ma non vuol dire assumerlo seriamente: se seria è la benevola ammirazione per lo slancio vitale dell'ispiratrice, ironico è il velo che avvolge il ritratto e che annuncia il diverso punto di vista del poeta prima ancora che la conclusione, infine seria e "in voce" anziché in falsetto, la renda esplicita.

METRICA Quattro strofe (di ventuno versi la prima; di quattordici, le due centrali; di due, la conclusiva), con vari metri:

18

accanto ai numerosi settenari (diciannove versi) ed endecasillabi (dodici versi) si trovano ottonari (sette versi), decasillabi (sei versi), novenari (cinque versi) e quinari (due versi). Numerose ma non regolari le rime e le altre figure foniche.

Esterina, i vent'anni ti minacciano,
grigiorosea nube

che a poco a poco in sé ti chiude

Ciò intendi e non paventi.

Sommersa ti vedremo

nella fumea che il vento

lacera o addensa, violento.

Poi dal frotto di cenere uscirai

adusta più che mai,

proteso a un'avventura più lontana

l'intento viso che assembla

l'arciera Diana.

Salgono i venti autunni,

t'avviluppano andate primavere

1-21. *ti minacciano*: perché si avvicina il ventesimo compleanno; è ironico, come mostra anche il successivo aggettivo «grigiorosea». *ciò... paventi*: lo capisci e non ne hai paura. *Sommersa... violento*: ti vedremo avvolta dalle nubi («fumea») che il vento violento disperde o concentra; è una nube che rappresenta la panica collocazione nella natura e che riprende la figura del v. 2, con allusione ironica all'età. *Poi... Diana*: poi uscirai dal mare di cenere, cioè dalla nube grigia, più abbronzata («adusta») che mai, con il viso concentrato («intento»), che assomiglia a Diana, con l'arco rivolto a una nuova avventura. Bausi ha segnalato vari rimandi a Poliziano, fra i quali, relativamente a questi versi: «O qual che tu ti sia, vergin sovrana, / o ninfa o dea (ma dea m'assembri certo), / se dea, forse se' tu la mia Diana» (*Stanze*, I, 49, vv. 1-3). *Salgono*: arrivano, crescono. *i venti autunni*: i venti autunnali; ma non si può escludere un raffinato gioco anfibologico con il numero degli anni di Esterina e con i suoi venti (numerales cardinale) autunni. *t'avviluppano*: ti intricano, come imposse-

19

Falsetto

La composizione è dedicata a Esterina Rossi, giovane sportiva frequentata da Montale nella casa di Francesco e Bianca Messina già nell'estate del 1922, e la data di composizione non va oltre l'11 febbraio del 1924 che sigla uno dei manoscritti conservati. Esterina è ispiratrice minore, lontana tanto dall'inquietudine fasciosa della Nicoli quanto dal malinconico destino funebre di Annetta; una adolescente ricca di ascendenze letterarie (tra i rimandi proposti appare particolarmente persuasivo quello di Sanguineti alla pattinatrice gozzaniana di *Invernale*, egualmente contrapposta al poeta) osservata con simpatia e al tempo stesso con ironico distacco.

Esterina è l'immagine di una confidenza con la natura e di una visione agonistica della vita che possono ricordare il clima dannunziano, e che però le precedenti poesie degli *Osiris* (*I limoni* e *Corno inglese*) hanno già rifiutato. Per questa ragione la vitalità panica della fanciulla deve essere cantata attraverso un registro altro dal proprio, un *s'falsetto* appunto. Assumere quel punto di vista, che non appartiene al poeta, vuol dire assumere un linguaggio neoclassico (con echosoprattutto dalle odi di Foscolo e da Zanella) e dannunziano. Ma non vuol dire assumere seriamente: se seria è la benevola ammirazione per lo slancio vitale dell'ispiratrice, ironico è il velo che avvolge il ritratto e che annuncia il diverso punto di vista del poeta prima ancora che la conclusione, infine *seria* e "in voce" anziché in falsetto, la rima esplicita.

METRICA Quattro strofe (di ventuno versi la prima; di quattordici, le due centrali; di due, la conclusiva), con vari metri

18

accanto ai numerosi settenari (diciannove versi) ed endecasillabi (dodici versi) si trovano ottonari (sette versi), decasillabi (sei versi), novenari (cinque versi) e quinari (due versi). Numerose ma non regolari le rime e le altre figure foniche.

Esterina, i vent'anni ti minacciano,
grigiorosea nube
che a poco a poco in sé ti chiude
Ciò intendi e non paventi.

Sommersa ti vedremo
nella fumea che il vento
lacerà o addensa, violento.
Poi dal fiotto di cenere uscirai
adusta più che mai,

proteso a un'avventura più lontana
l'intento viso che assembla
l'arciera Diana.

Salgono i venti autunni,
t'avviluppano andate primavere

1-21, *ti minacciano*; perché si avvicina il ventesimo compleanno; è ironico, come mostra anche il successivo aggettivo «grigiorosea», cioè, «paventi»; lo capisci e non ne hai paura. *Sommersa, violento*; ti vedremo avvolta dalle nubi («fumea») che il vento violento disperde o concentra; è una nube che rappresenta la panica collocazione nella natura e che riprende la figura del v. 2, con allusione ironica all'età. *Poi... Diana*; poi uscirai dal mare di cenere, cioè dalla nube grigia, più abbronzata («adusta») che mai, con il viso concentrato («intento»), che assomiglia a Diana, con l'arco rivolto a una nuova avventura. Bausi ha segnalato vari rimandi a Poliziano, fra i quali, relativamente a questi versi: «O qual che tu ti sia, vergin sovrana, / o ninfa o dea (ma dea m'assombri certo), / se dea, forse se' tu la mia Diana» (*Stanza*, l. 49, vv. 1-3). *Salgono*; arrivano, crescono. *i venti autunni*; i venti autunni; ma non si può escludere un raffinato gioco anfibologico con il numero degli anni di Esterina e con i suoi venti (numerale cardinale) autunni. *t'avviluppano*; ti intricano, come imposses-

19

ecco per te rintocca
un presagio nell'elise sfere.
Un suono non ti renda
qual d'incrinata brocca
percossai; io prego sia
per te concerto ineffabile
di sonagliere.

La dubbio dimane non t'impaura.
Leggiadra ti distendi
sullo scoglio lucente di sale
e al sole bruci le membra.
Ricordi la luertola
ferma sul masso brullo;
te insidia giovinezza,
quella il laccìolo d'erba del fanciullo.
L'acqua è la forza che ti temprà,
nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi:
noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo,
come un'equorea creatura

sandosi di te. *rintocca*: sfere; risuona un annuncio benefico nei cieli elisi (il paradiso della mitologia classica, già richiamata dalla dea dei boschi Diana). *un suono*: *sonagliere*: (il rintocco benefico che annuncia dal cielo il futuro felice) non restituisca al tuo orecchio un suono simile a quello di una brocca incrinata colpita - dunque per te un concerto di sonagli non esprimibile a parole per la sua bellezza. Al di là dell'uso contrapposto del suono fesso della brocca e di quello squillante delle sonagliere, i due rimandi abbassano realisticamente il tessuto e le immagini metaforiche, lasciando baluginare con più nettezza l'ironia dietro la autentica proferta dell'augurio. 22-35. *La dubbio*: *impaura*: il futuro incerto non ti spaventa. *bruci*: abbronzì. *te*: compl. *ogg. quella*: la luertola; compl. al v. 1). *il laccìolo d'erba*: il cappio costruito con uno stelo vegetale; per catturare le luertole. *ti ritrovi e ti rinnovi*: rafforzò e maturò la tua personalità. *ti pensiamo*: ti immaginiamo. *equorea*: ma-

che la salsedine non intacca
ma torna al lito più pura.

Hai ben ragione tu! Non turbare
di ubbie il sorridente presente.
La tua gaiezza impegna già il futuro
ed un collar di spalle
ditrocca i fertilizî
del tuo domani oscuro.
T'alzi e t'avanzi sul ponticello
esiguo, sopra il gorgo che stride:
il tuo profilo s'incide
contro uno sfondo di perla.
Esiti a sommo del tremulo asse,
poi ridi, e come spiccata da un vento

rina. *non intacca*: non consuma o disturba. *torna*: riferito a «creatura» e retto dal «che» precedente. *al lito*: a riva. 36-49. *ben*: veramente. *di ubbie*: con preoccupazioni e ansie ingiustificate. *La tua gaiezza*: *oscuro*: la tua allegra condizione in anticipo il futuro e il tuo scrollare le spalle (in segno di indifferenza e di spensieratezza) distrugge le resistenze, cioè vince le difficoltà, del tuo futuro ancora incerto. La sicurezza di Esterina è ironizzata, certo, dal poeta, e i consigli che precedono hanno un'evidente sfumatura ironica; tuttavia Esterina è anche, sia pure in modo ingenuo, quel modello di indifferenza nei confronti del male di vivere che altrove Montale indicherà quale unica possibilità di salvezza. L'atteggiamento nei suoi confronti è dunque, in questi versi più nettamente che altrove, ambivalente e sospeso. *l'avanzi*: *s'incide*: cammini sul trampolino, al di sopra del mare che numoreggia. *s'incide*: si staglia. *di perla*: color grigio perla. *Esiti*: *asse*: indugi sulla cima del trampolino. È la seconda perifrasi preziosa impiegata a indicare un oggetto comune e realistico; secondo un procedimento che Montale impiegherà poi altre volte in seguito, ma per lo più con finalità di innalzamento anziché di parodia neoclassica. La seconda edizione degli *Ossi*, nel 1928, presentò qui il refuso «Esisti» per «Esiti» e, come scrisse ironicamente Montale in *Trentadue variazioni*, «molti lettori preferirono la forma errata giudicandola più... esistenziale». *come spiccata da un vento*: come se un colpo di vento ti staccasse (dal trampolino);

t'abbatti fra le braccia
del tuo divino amico che t'afferra.

Ti guardiamo noi, della razza
di chi rimane a terra.

è il salto per il tuffo. *t'abbatti... t'afferra*: ti getti nelle braccia del mare, il tuo amico divino, che ti afferra, cioè ti riceve e ti accoglie. Esterina è infatti, come si è detto sopra, una creatura del mare, quasi una ninfa del mito.

50-51. *Ti guardiamo... a terra*: noi, che apparteniamo alla razza di chi rimane a terra e dunque non si tuffa, ti guardiamo. E l'esplicitazione della distanza che separa il poeta da Esterina; ed è il primo segnale di una opzione a favore della terra che ha qui piuttosto il sapore di una inadeguatezza e di una privazione ma che diventerà, all'altezza soprattutto di «Mediterraneo», anche una scelta investita di significati etici; aderire al mare, come Esterina indica infatti una partecipazione felice ma problematica al ritmo della vita e della natura.

Minstrels

Publicato a precedere *Falsetto* con il titolo di *Musica sognata* nella prima edizione degli *Ossi*, questo componimento ne viene escluso - caso unico - nella seconda, per rientrarvi nell'edizione di *Tutte le poesie* nel 1977 con la collocazione e il titolo attuali; in ogni caso è parte di un terzetto di testi dal titolo musicale (oltre a *Falsetto* c'è infatti *Corro inglese*), e dunque ben connessi al titolo di sezione («Movimenti»). In una tarda intervista a Zampa, Montale confessava di considerare la propria poesia come la più musicale del suo tempo, specificando che la musica sarebbe stata aggiunta, a D'Annunzio, da Debussy: se il modello dannunziano è dunque un esempio da attraversare e allontanare da sé, come testimonia *Falsetto*, il modello di Debussy, in se stesso percepito quale sintesi di cruccio esistenziale moderno e di autoironia, è invece citabile esplicitamente in esergo addirittura quale fonte («da C. Debussy»). In effetti in più occasioni (ultima, quella sopra ricordata) Montale ha dichiarato il proprio debito nei confronti del musicista francese, e una precoce dichiarazione di interesse e di ammirazione è in un appunto diaristico del *Quaderno genovese* (1917): «Debussy. *Les collines d'Acquapri* et *Ménéstrels*: musica descrittiva e impressionistica piena di sconnesione, di colori e di metri. [...] *Ménéstrels*, è, o passa per essere, musica ironica» (p. 34).

Il tema è quello della «musica senza rumore», eseguita da un'orchestra clownesca: raffigurazione dell'arte nuova, tra simbolismo e avanguardie, con suggestioni di tipo crepuscolare e futurista, e, fra gli italiani, soprattutto da

II Epigramma

Poesia d'occasione, malinconica e leggera (da assegnare forse, come l'altra del dittico, al 1923). L'amico («Camillo» nel testo che precede, «Sbarbaro» qui) è ritratto, secondo i modi classici di un idillio allegorico, quale fanciullo che affida a un rigagnolo barchette di carta variopinta; immagine nella quale non sarà arduo decifrare la composizione di testi poetici. Così come dietro l'invito al passante onesto di tutelare la «delicata flottiglia» petenti lettori. L'unione di leggerezza incantata e di segnali turbati ben esprime la complessità del carattere dell'amico e della sua arte.

METRICA Versi lunghi di andamento esametrico, formati dall'unione di settenari e ottonari (la formula 8+7 è ai vv. 1 e 2, quella 7+8 ai vv. 3 e 6, quella infine 8+8 ai vv. 4 e 5). A coppia, le rime, secondo lo schema ABACBC. Raffinato il tessuto fonico e specialmente rilevati gli *enjambements* ai vv. 1-2 e 2-3.

Sbarbaro, estroso fanciullo, piega versicolori
carte e ne trae navicelle che affida alla fanghiglia

1. *estroso*: bizzarro (inetto e geniale insieme, si vorrebbe dire).
versicolori: varifontine. 2. *ne trae*: ne ricava. *navicelle*: barchette.

abile d'un rigagno; vedile andarsene fuori.
si prevegge per lui, tu galantuomo che passi:
col tuo bastone raggiungi la delicata flottiglia,
che non si perda; guidala a un porticello di sassi.

3. *rigagno*: rigagnolo. *vedile*: le vedi, puoi vederle; cioè: si vedono. *andarsene fuori*: allontanarsi, iniziare la navigazione.
4. *tu galantuomo che passi*: l'invito rivolto al passante sensibile è un topos della epigrammatica greca di carattere funebre, e si combina qui con il tema del cammino e del viaggio che risalta anche in altre poesie, e per esempio, non casualmente, nei vicini *Sarcofaghi*. 5. *raggiungi*: va a toccare, per guidarla. 6. *che non si perda*: che non faccia naufragio. *a un porticello di sassi*: al sicuro, dunque; e l'immagine anticipa quella di «Arremba su la strinata proda...».

mententi; 5 protENDono; 17 strumENTO), accompagnato dal gruppo OMB/ONT (4 orizzONTe; 6 rimbOMBa; 12 trOMBa) con evidente funzione mimetica. Del tutto conseguente appare il gioco delle ben nove assonanze o-e (forte, orizzonte, dove, nuvole, porte, colore, intorte, cuore, cuore), che sono nel componimento nettamente maggioritarie e, insieme a poche consonanze (3 spazza con 4 orizzonte), hanno funzione rimica, là dove le rime vere e proprie non sono particolarmente originali (1 : 5 : 17; 2 : 4; 6 : 12; 9 : 13; 11 : 14 : 18; 15 : 16), e sono scarse le rime interne o rime al mezzo (remotissima quella di 1 *stasera* con 16-17 *s'annerastasera*; evidente invece quella di 2 *forte* : 9 *porte* : 13 *intorte*). Scende quasi a zero il tasso delle figure retoriche (di qualche rilievo la similitudine del v. 6). Da un punto di vista metrico, va rilevato che il v. 3 è uno dei quattro endecasillabi prodotti da interventi di correzione che hanno dato come risultanza una sinalefe di 6^a e 7^a con accento ribattuto (Lavezzi 1981a, p. 162); il corposo verbo finale rompe l'andamento piano dei primi tre endecasillabi, preparando il cortocircuito del settenario.

Falsetto

Il tempo di composizione della poesia è pressoché sicuro: disponiamo di un manoscritto per Bianca Messina e della fotocopia di un manoscritto quasi identico per Francesco Messina, attualmente conservata dagli eredi di Vanni Scheiwiller, che reca la data «11 Febb. 924», con dedica «a E.R.», ed è ragionevole pensare che il testo sia di poco anteriore. La dedicatoria è Esterina Rossi (fino all'edizione Carabba si mantiene la dedica «a Esterina»), una villeggiante conosciuta da Montale presso gli amici Bianca e Francesco, di cui la ragazza – scolpita anche in una medaglia dello scultore – era ospite durante l'estate: nelle lettere a Bianca essa viene ricordata come «la Scugnizza», e si fa cenno anche alla sua agilità e tempra sportiva: «Ho sbirciato inutilmente per vedere se scorgevo l'intrepida campionessa», scrive il poeta il 14 agosto 1923; e «...ecco la casta donzella Ester della tribù de' Rossi trascorrere con suo passo di gazzella», il 7 settembre 1923 (LPM 46 e 54).

rina risponde a una sorta di *cliché* che si ritrova anche nella Nataša di Tolstoj, tanto per fare un esempio: è un «etero femminile» che per il poeta del «male di vivere» non potrà che avere funzione vicaria rispetto a quello della donna che compatisce il dolore del mondo o della fanciulla morta, ma comunque operante anche a distanza di tempo: Esterina, che come l'araba fenice esce «adusta» dal «fiotto di cenere», è pronta a rinascere dalle ceneri del suo passato con assoluta integrità, salvata da una leggerezza che «non è virtù, è destino», per trasformarsi nella Filii del *Diario del '71 e del '72* su cui «nulla gravita» (*L'imponderabile* 7 e 4) e, ancora nel *Diario del '71 e del '72*, in Adelheit, «una Fenice che mai seppe aedo / idoleggiare [...] alumna di un artefice che mai / poté sbalzarti nelle sue medaglie» (*Diamantina* 6-7 e 25-26).

L'aspetto metrico-ritmico del testo è di un certo interesse per la netta prevalenza del settenario (diciannove occorrenze su cinquantuno versi) sugli altri metri, seguito ad una certa distanza dall'endecasillabo (12 occorrenze), non sempre in abbinamento; questa scelta appare giustificata nel quadro di un interesse sperimentale per versi cantabili, come sembra suggerire lo stesso titolo. Il testo è disseminato delle consuete unità fonematiche in ENT/END (vENT'anni, intENDI, intENTO, distENDI, lucENTe, sorrIDENTe, presENTe), con cui si intrecciano in funzione oppositiva sia la persistente

la); soprattutto, invoca le vergini nuotatrici di Portovenere come «sorelle di Artemide divina» (cfr. pp. 34-5) e le contempla «riti(o) in sull'orlo della risona», mentre esse ridono e si beffano di lui (p. 36). Forse reciproche suggestioni legano Montale e Linati anche a Mario Novaro, che in *Murmuri ed echi*, *Fioretti* 277-281, così si esprime: «negli estivi / mattin di calma trappaggio che «si arroventa sulla scogliola al sole», di fronte al quale il poeta esclama con rammarico: «Perché non sono leggero com'è?», di fronte al quale il poeta esclama: «Perché non sono leggero com'è?» (cfr. vv. 354 e 356). Del proposito di Zanella (nella poesia *Elena! Il muscello*, in *perlustrato* Bauni (1994) a Poliziano (*Stanze* 1, 1-3); è una lettura degli anni del QC) e Giovanni Marradi (*Diana*).

catena delle gutturali (rintoCCa-inCrinata-broCCa-perCosa-sCoglio-aCQua-alGa-intaCCa-Crollar-diroCCa-sCuro-GorGo-spiCCata), sia i lemmi forti con consonante doppia e o suo no cupo (il gruppo-perno è rappresentato da *nzbe-fumea-fiof-to-adusta-autunni-avvilappano-dubbia-ubbie-futuro-oscuro*). Le rime sono numerose (2 : 3; 6 : 7; 8 : 9; 10 : 12; 14 : 16; 15 : 18; 16 : 21; 22 : 33 : 35 ecc.) e per lo più assai significative; in particolare, si vedano la rima assonanzata 2 : 3 (*nube : chiude*); 4 : 6 : 7 (*intendi : paventi : vento : violento*) con rima interna, quasi rima e un'eco remota al v. 47; 14 : 16 : 21 (*primavere : sfere : sognagliere*); 15 : 18 : 19 (*rintocca : brocca : percossa*), raramente accompagnate da un gioco di assonanze (la terma 5-6-7 vedremo-vento-violento; il gruppo 25-30 membra-ferma-giovinetza-erba-tempra, e poche altre).

Minstrels

Fra le poesie di *Ossi di seppia*, *Minstrels* ha avuto la storia editoriale più travagliata: nella prima edizione compare con il titolo *Musica sognata* e segue *Falsetto*, in quelle successive viene espunta per poi riemergere nella *plaque* per nozze *Satura*, del 1962, e nell'*Opera in versi*, con il titolo attuale, che riprende quello del dodicesimo brano del primo libro dei *Préludes* di Claude Debussy, composti fra il 1910 e il 1913 (in epigrafe compare infatti l'indicazione «da C. Debussy»).

Mi sembra possibile ipotizzare che l'epoca della composizione sia anteriore al (1923), data riportata dal dattiloscritto conservato nel fascicolo I del fondo pavese (e che compare in *Satura* 1962): la poesia risulta troppo fortemente connessa al ciclo degli *Accordi* e a testi, anch'essi contenuti nel gruppo delle poesie disperse, come *Musica silenziosa* e *Suonatina di pianoforte*, risalenti al 1918-19. Purtroppo non abbiamo prove in proposito, ma va notato che l'ascolto di Debussy – e precisamente del brano cui si ispira il testo – risale al 1917, come risulta dalle pagine di *QC* 33-34: «Iersera concerto al Carlo Felice: violoncellista André Hekking e pianista Luigi La Volpe. Vi fui con Bonzi. Bellissimo. [...] Debussy. *Les collines d'Anacapri* et *Ménéstrels*: musica descrittiva e impressionisti-

moni, la bolla che racchiude «una verità» fatalmente esposta alla minaccia del tuono o del gelo.

Caffè a Rapallo si regge su una struttura apparentemente semplice, ma in realtà resa complessa da un'attenta e ben dis-
simulata selezione di vocaboli rari (*bagliare, tinnante, me-
viglioso* nel senso di «meravigliato», *dubitoso, zampante*) e di
ricercate torsioni metrico-sintattiche (*la sequenza iniziale di
enjambement*, il gioco insistito delle parole proparossitone).
Nel testo, scandito da cinque versi sdruccioli, prevale la misu-
ra del settenario, alternata a quella del novenario (con una mi-
tevole sequenza dattilica ai vv. 2-9) invece che al più tradizio-
nale endecasillabo, presente con cinque occorrenze poco si-
gnificative, eccetto che al v. 12. Nei primi versi il gioco delle fi-
me e delle assonanze è serrato: la catena dei vv. 1-2-3 (*Natu-
le-lustrante-tazze*), le rime interne 2 : 3 (*truccato : velato*) e 2 : 3 ;
4 (*lumi : lumi* con *chiusi* assonanzato), la quasi-rima di 5 : 6
li-serez). Nella sezione successiva le rime e quasi rime si at-
stano con frequenza - 19 : 22; 20 : 24 : 25 : 27; 29 : 30 : 32 con as-
sonanze si fa più rada e imprecisa (si può parlare al più di
mezzo (*dubitoso : meruviglioso*); 35 : 36; 34 : 37 - ma la trama di
sparsi echi fonici, come in *bagliare-stagnole-general*); spicca
invece la consonanza del gruppo *nt* che attraversa tutto il com-
ponimento e ha funzione tematica: *lustrante-innocente-tinnan-
ti-incarta-zampante-recente*. Nell'ambito delle figure retoriche,
che, si segnalano l'anafora dei vv. 13-17 (*E passata...è passata*) e la
sinestesia del v. 30 (il suono «tenue rivo che incanta»).

Epigramma

Come *Caffè a Rapallo*, anche questa poesia, di cui non rima-
ne traccia manoscritta, dovrebbe risalire al 1923; se si dà cre-
dito a un accenno contenuto in una lettera di Montale a
Francesco Messina del 20 settembre 1923 da Monterosso:
«ho anche messo giù un paio di epigrammi» (LPM 179). Nel-
la sua apparente semplicità il secondo componimento per

Sbarbaro è testo di una certa ricchezza: tutt'altro che irrelle-
vante appare il genere illustre cui appartiene, spesso confi-
gurato come poesia d'occasione, che esplica la propria natu-
ra soprattutto in forma di invito, consiglio o raccomandazio-
ne, proprio come accade in questo caso. Va tenuto presente
che non all'aggressiva e mordace epigrammatica italiana³ si
riallaccia Montale, ma a quella classica greca soprattutto,
del componimento dalle sfumature malinconiche e delicate;
cui si unisce un inedito - per lui - gusto miniaturistico (nelle
navicelle, nella *flottiglia*, nel *porticello*), per il quale si potreb-
bero ricordare, tanto per fare esempi notissimi, le atmosfere
create dall'uso di *giovanetto, villanello* e *pecorelle* nell'*incipit*
del xxiv canto dell'*Inferno* dantesco, o di *vecchietel* e *fami-
gliuola* nel XVI componimento dei *Rerum vulgarium fragmen-
ta* del Petrarca. Anche l'immagine del «galantuomo che
pass[al]» è senza dubbio legata al *topos* sepolcrale, e soprat-
tutto all'inquieto tema dell'«homo viator», che riveste negli
Ossi una notevole importanza⁴: la matrice è epigrammatica -
con *medium* pascoliano -, ma Montale sembra riprendere un
passaggio della già citata recensione ai *Trucoli*: «solo chi ha
imparato a conversare con sé e a riconoscersi può presumere
di fermare il *distratto viandante*...» (*Camillo Sbarbaro*, p. 7).
Guerrini (1977, p. 445) condanna l'«immagine scherzosa-
mente riduttiva dell'amico» che in realtà ha vissuto un «o-
scuro dramma», ben lontano dall'atmosfera giocosa del bre-
ve componimento; ci sembra invece che di questo dramma
Montale avverta e faccia avvertire la presenza con il carattere
latamente sepolcrale del testo, mascherato con il consueto
pudore dietro una cortina di immagini che sembrano dettate
da «affettuosa ironia» (ancora Guerrini), ma lasciano facil-

3. Del taglio sostanzialmente satirico e in qualche modo riduttivo del-
l'epigrammatica italiana può rendere avvertiti la consultazione dell'*Antol-
ogia dell'epigramma italiano*, a cura di R. Strabella, Guanda, Parma 1965, in
cui, significativamente, manca il componimento montaliano.

4. Cfr. *Sarcofagi* I, 17, «uomo che passi» e III, 9, «tu camminante». *La
farandola dei fanciulli* 5, «il passante». *Fine dell'infanzia* 32-33, «un uomo /
che la passasse», ma anche, nelle *Occasioni*, *Nel parco di Caserta* II-12, «allac-
cia / senza tregua chi passa».

mente affiorare un sostrato di inquietudine e di trepidazione: del resto il componimento si regge, come nota Giusti (2000, p. 150), sul richiamo intertestuale a Rimbaud, *Le bateau ivre* 93-96: «la flache / noire et froide où vers le crépuscule embaumé / un enfant accroupi plein de tristesses, lâche / un bateau frêle comme un papillon de mai». La poesia è stata affiancata, per affinità di stati d'animo e atmosfere, al ciclo dei *Sarcofagi*, da cui tuttavia si discosta per la presenza di un disegno concettuale meno elaborato e comunque non del tutto omogeneo a quello della *suite*.

È il primo componimento degli *Ossi* in cui la misura metrica tradizionale viene radicalmente sovvertita a favore dei versi lunghi, formati dall'accostamento di nuclei settenari e ottinari (quelli che Mengaldo 1973, p. 326 definisce con il tipo «verso lungo alessandrino-esametrico»): il primo verso è formato da ottonario+settenario, con cesura in corrispondenza della virgola, il secondo è analogo, con cesura allo snodo del nesso relativo, e così via (seguono le coppie 7+8, 8+8, 8+8, 7+8). Più che a un intento «provocatorio», che risulta assai più persuasivo nell'utilizzo degli alessandrini in concomitanza con versi canonici nei *Limoni*, la scelta degli ipermetri risponde all'intentivo di attualizzare il metro classico tipico del genere epigrammatico, il distico formato da esametro+pentametro, sull'esempio dello sperimentalismo carducciano di testi come *Sogno d'estate* e *Una sera di San Pietro* nelle *Odi barbare* (Briganti 1984, p. 186), mentre più improbabile appare l'influsso del metro «polemico» adottato dal Thovez (cfr. Pinchera 1969, p. 176). Non sarà irrilevante neppure l'avvicino dattilico dei versi, perfetto nei primi quattro, che si ripropone, come segnala Tizi (1989, p. 82), in *Sarcofagi* 1, 17, in corrispondenza del tema del «camminante». Di gusto pre-

5. Miei i corsivi. Il Montale degli *Altri versi* ci consegnerà un'impetosa sacra o profana / bimba mia / e gettalo in una corrente / che lo porti carmina e poi lo lasci / imprigionato e mezzo scopercchiato / tra i pietrisco. Può darsi che taluno / ne tragga in salvo qualche foglio, forse / il peggiore e che impor- ta?» (*Alumna delle Muse* 1-9).

zioso sono le catene di fonemi che si inanellano tra un verso e l'altro (il gruppo L/GL di fanciuLLo, navicelle, Le, fanghiGLia, flottiGLia, porticeLLO), il para-anagramma car-te/trae, l'allitterazione AFFIDA FAnghIglIA, l'assonanza mobile/vedile, l'equivalenza dei due imperativi preceduti da segno di interpunzione dei vv. 3 e 6 («rigagno; vedile» e «si perda; guidala»). I tre sostantivi alterati navicelle, flottiglia, porticello, uniti all'uso dei termini fanciuLlo e galantuomo, creano l'atmosfera dell'idillio, con quell'effetto di piacevole miniatura del quale si è detto, cui l'accento alla fanghiglia oppone un controcanto inquieto. L'uso canonico delle rime (1:3; 2:5; 4:6) si iscrive anch'esso nel quadro di un omaggio al genere poetico.

Sanguineti (1961, pp. 33-5) ha messo in rilievo come la poesia svolga un motivo già sviluppato in *Invernale* di Guido Gozzano: anche là, la donna affronta senza paura il confronto con la natura (un lago gelato su cui si pattina) mentre l'uomo si ritrae intimorito dal ghiaccio che si incrina, meritandosi dalla sua compagna l'epiteto di vile. È assai probabile che Montale abbia pensato a una ripresa di quel testo, che doveva essergli senz'altro noto: non ci sono dubbi sul comune sostrato tematico, mentre colpisce l'ambientazione marina ed estiva dello stesso motivo (complicato, in Gozzano, da quella «voluttà di vivere infinita» del poeta che non trova riscontro in Montale). Sull'asse crepuscolare si innesta però una più robusta matrice neoclassica, con particolare attenzione per il Foscolo delle *Odi*, di cui il poeta si ricorda soprattutto per la creazione di un ambiente connotato da una speciale aura di luce e compostezza di forme, con echi figurativi di semplice grazia¹¹: ma si noti, d'altra parte, come l'elegante e perfetta *donna* foscoliana non abbia niente in comune con l'intrepida *ragazza* di Montale, né basti a riconoscerne le ascendenze letterarie il raffronto con la donna danuziana di *Canto novo* e delle *Laudi*, nella quale la natura di dea sportiva si fonde invariabilmente con una voluttà e una malizia che sono sconosciute all'«equorea creatura» (e la stessa voluttà affiora nell'*Adolescente* di Cardarelli, che secondo Solmi 1957, p. 372 è un ipotesto da tenere presente per *Falsetto*). È singolare come la figura di Esterina, che pure appare nella vivezza di un ritratto dal vero, richiami soprattutto un modello di altissima prosa, quello delle «fanciulle in fiore» ritratte da Marcel Proust nel secondo libro della *Recherche*: la falcata sicura, lo sguardo luminoso, la speciale imper-

11. Il più vistoso è certo quello dell'«intento viso che assembrava / L'ar-tista / L'ar-tista», con verbo di matrice danitica (si veda la variante «assembrava / L'ar-tista / L'ar-tista», «E tu m'assemprai / L'ar-tista / L'ar-tista», «E tu m'assemprai / L'ar-tista / L'ar-tista», «E tu m'assemprai / L'ar-tista / L'ar-tista»). Rimanda invece a Gozzano, *Poesie / e le pupille intese»* il verso *intento*, che è variante di un sintagma diffuso in tutta la tradizione lirica italiana, quello degli «occhi intenti».

tinanza o noncuranza degli atteggiamenti sono tratti che facilmente si ritrovano nella «piccola brigata» che passeggia sul molo di Balbec, nella loro «nature hardie, frivole et dure», nei loro «beaux corps aux belles jambes, aux belles hanches, aux visages sains et reposés, avec un air d'agilité et de ruse», che fanno pensare alla loro appartenenza a un «monde de inhumain» di classica bellezza – esse sono «comme des statues exposées au soleil sur un rivage de la Grèce» – cui il Narratore che le osserva non potrà mai avere accesso («Du sein de quel univers me distinguait-elle?»)¹². Possiamo ipotizzare qualcosa di più di una casuale corrispondenza, se è vero, come testimonia Carlo Panseri, amico degli anni genovesi, che Montale grazie a lui ebbe tra le mani «certi numeri della *Nouvelle Revue Française* del millenovecentotredici, dove Proust aveva pubblicato a puntate *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*¹³.

Mi pare dunque probabile che Montale, pur lontano dalla sensibilità dello scrittore francese, abbia coscientemente utilizzato certi moduli proustiani per delineare il ritratto di Esterina; anche se un'altra possibile fonte, decisamente più familiare al poeta ligure (ma non è detto che i due testi non abbiano collaborato entrambi), si trova nel già citato libro di Carlo Linati, *Portovenere. Immagini e fantasia maritime*, pubblicato nel 1910 e importante modello di riferimento anche per altri testi degli *Ossi di seppia*¹⁴. Del resto la figura di Este-

12. Per l'espressione relativa alla «razza che rimane a terra» si veda la consonanza con il passo proustiano di *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*: «Telles que si...elles eussent jugé que la foule environnante était composée d'êtres d'une autre race» (mio il corsivo). Cito da M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, texte établi et présenté par P. Clarac, A. Ferré, Gallimard, Paris 1954, I, p. 791.

13. C. Panseri, *Comperate alla Fiera del Libro i volumi di questi giovani scrittori liguri*, in «Il Secolo XIX», 20 maggio 1928. In realtà la pubblicazione delle pagine proustiane inizia con il primo fascicolo del 1914, e prosegue, con vari estratti, fino al 1922. Nel 1918 *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* esce nelle edizioni della rivista.

14. Lo scrittore descrive con una certa felicità di tratto «vergini aduste e ragazze bianchite, dai corpiccini di serpe», e in particolare una «adusta Armellina» (pp. 22 e 58; e Esterina viene da Montale paragonata alla Lucretio-