Dello stesso autore
nella collezione Oscar

Poesie scelte
Sulla poesia
Tutte le poesie
Per conoscere Montale (antologia)

nella collezione I Classici dello Specchio

Diario postumo

nella collezione I Meridiani

Opera completa (6 voll. in cofanetto)
Prose e racconti
Il secondo mestiere. Arte, musica, società (2 voll.)
Il secondo mestiere. Prose 1920-1979 (2 voll.)
Tutte le poesie

nella collezione Mondadori poesia

Satura

nella collezione Saggi di letteratura

Auto da fé

Eugenio Montale

Ossi di seppia

edizione a cura di
Pietro Cataldi e Floriana d'Amely

con un saggio di Pier Vincenzo Mengaldo
e uno scritto di Sergio Solmi

OSCAR MONDADORI

tura in giù si scioglieranno, o appiattiranno, più o meno felicemente, Montale (proveniente del resto dalla marginale e singolare Liguria) è al centro della poesia italiana del secolo ma non è affatto tipico di essa; il che vuol dire pure che, mentre sul piano della tecnica e delle suggestioni linguistiche puntuali il suo influsso sui più giovani (e già su colleghi più anziani come Saba e Cardarelli) è stato immenso, capillare – e purtroppo non ancora veramente analizzato –, egli non ha propriamente avuto, a differenza di Ungaretti e dello stesso Saba, seguaci, perché non era possibile. L'eccesso di bibliografia su di lui, poco o tanto addomesticante, e la crescente glorificazione pubblica, hanno fatto troppo dimenticare la profonda "diversità" di Montale.

Cronologia

1896

Nasce a Genova il 12 ottobre 1896, sesto e ultimo figlio di Domenico, detto Domingo (1855-1931) e Giuseppina Ricci (1862-1942). La famiglia vive in condizioni economiche piuttosto agiate: il padre gestisce, insieme a due cugini, una solida ditta – la *G.G. Montale e C.* – che importa prodotti chimici.

1902-1911

A partire dal 1905, trascorre l'intera stagione estiva a Monterosso, nelle Cinque Terre, in una villa che il padre, insieme ai cugini, ha fatto costruire: il paesaggio marino ligure sarà lo scenario privilegiato degli *Ossi di seppia*, la sua prima raccolta poetica. Dopo le elementari, si iscrive alle scuole tecniche dell'Istituto Vittorino da Feltre, tenuto dai Padri Barnabiti, e nel 1910 dovrà ripetere, a causa delle molte assenze dovute alla salute incerta, la terza tecnica.

1915

Si diploma ragioniere. Comincia a prendere, con ottimi risultati, lezioni di canto dal maestro Francesco Sivori, ex-baritono, e lavora senza troppa convinzione nell'ufficio (*scagno* in genovese) della ditta paterna. All'entrata in guerra dell'Italia, i suoi tre fratelli – Salvatore, Ugo e Alberto – sono chiamati alle armi. Il conflitto bellico impedirà, tra l'altro, il suo debutto come cantante d'opera.

1917

Tra il 1914 e il 1917 il giovane Montale comincia da autodidatta la sua formazione culturale: intense letture alla Biblioteca comunale e a quella universitaria; sodalizio intellettuale con la sorella Marianna, iscritta dal 1916 alla facoltà di Lettere e Filosofia e vicina, per orientamento culturale, al modernismo cattolico. Documento importante di questa prima stagione di apprendistato è il diario – scritto nel 1917 ma pubblicato postumo nel 1983 con il titolo di *Quaderno genovese* – nel quale annota impressioni di lettura, giudizi, primi spunti creativi.

Nel 1917 è dichiarato abile al servizio militare e viene arruolato. A Parma, dove Montale si trova per frequentare un corso accelerato come allievo ufficiale, conosce Francesco Meriano e il giovanissimo Sergio Solmi, appena diciottenne e già chiamato alle armi, che diventerà suo intimo amico e interprete privilegiato della sua poesia.

1918-1920

Nel gennaio del 1918 si offre come volontario per essere inviato al fronte: gli verrà affidato il comando di un avamposto in prossimità del paese di Valmorbia.

Il 26 maggio 1920 è congedato con il grado di tenente. Durante l'estate di questo stesso anno conosce a Monterosso la sedicenne Anna Degli Uberti, ispiratrice, con il nome di Arletta, di molte sue poesie. Il 10 novembre pubblica su «L'Azione» di Genova il suo primo articolo di critica letteraria, su *Trucioli* di Camillo Sbarbaro. Segue con attenzione «La Ronda», di cui possiede l'intera collezione.

1923

Nel mese di marzo, dona a Francesco Messina e Angelo Barile due fascicoli identici. Entrambi i manoscritti recano il titolo complessivo di *Rottami* e contengono «*Meriggiare pallido e assorto...*», «*Non rifugiarti nell'ombra...*», «*Ripenso il tuo sorriso...*» e *I limoni*. Pubblica («Primo Tempo», 9-10) un articolo su Emilio Cecchi con il quale comincerà a corrispondere. Nel mese di luglio dona a Francesco Messina una seconda *plaquette* di versi che però

non si intitola più *Rottami* ma *Ossi di seppia*: il titolo della prima raccolta montaliana attesta qui la sua prima presenza documentata.

La morte del maestro Ernesto Sivori spinge Montale a interrompere definitivamente lo studio del canto; Anna Degli Uberti trascorre la sua ultima estate a Monterosso.

Durante l'inverno conosce Roberto – poi chiamato affettuosamente Bobi – Bazlen, un giovane triestino. Sarà, sono parole di Montale, «una finestra spalancata su un mondo nuovo»: questo *outcast* della cultura gli farà conoscere Svevo, Musil, Kafka, Altenberg e, in generale, lo introdurrà nel *côté* mitteleuropeo.

1924

Il 31 maggio compaiono su «Il Convegno» cinque liriche con il titolo complessivo di *Ossi di seppia*.

A Viareggio frequenta Enrico Pea mentre a Carrara, a casa di Cesare Vico Lodovici, incontra Paola Nicoli, moglie di un architetto, e se ne innamora. Si reca a Roma dove visita Emilio Cecchi. A novembre va a Milano per cercare un eventuale lavoro come giornalista; lì conosce Enzo Ferrieri, Carlo Linati, Sibilla Aleramo, Margherita Sarfatti.

1925

Gobetti, che verrà ucciso l'anno successivo dai fascisti, pubblica a Torino *Ossi di seppia*, la prima raccolta in versi. Montale firma il manifesto degli intellettuali antifascisti redatto da Benedetto Croce.

Per il numero di novembre-dicembre de «L'Esame» scrive *Omaggio a Italo Svevo*; nel mese di gennaio pubblica su «Il Baretti» il saggio *Stile e tradizione*. Conosce Ezra Pound, da poco trasferitosi a Rapallo.

1926

Scrive altri due articoli su Italo Svevo, contribuendo così alla scoperta e alla valorizzazione del grande romanziere, con il quale intrattiene una corrispondenza e stringe presto una forte amicizia. A Trieste, ospite di Svevo nel mese di giugno, incontra Umberto Saba. Chiede a Orlo Wil-

liams, a Londra, l'indirizzo di T.S. Eliot. Corrisponde con Valery Larbaud, che aveva recensito su «Il Baretti» l'anno precedente e che conoscerà poi personalmente. Legge il *Système des Beaux Arts* di Alain. Recensisce l'edizione francese dei *Dubliners* di James Joyce.
Il 2 giugno scrive a Solmi: «La stretta fascista qui [*a Genova*] è diventata forte, e chi non è dei loro non può vivere».

1927-1928
Tra il 4 e l'8 febbraio 1927 arriva a Firenze e, in seguito ad accordi già presi, comincia a lavorare come impiegato per la casa editrice Bemporad: è la sua prima occupazione stabile. Si trova subito al centro di un vivace scambio di relazioni culturali: collabora a diverse riviste tra cui «Solaria» e frequenta, al caffè delle Giubbe Rosse, Elio Vittorini, Carlo Emilio Gadda, Arturo Loria, Salvatore Quasimodo, Gianfranco Contini e Mario Praz.
Nel 1928, sempre a Torino, la casa editrice Ribet pubblica una seconda edizione accresciuta degli *Ossi di seppia*. Per il numero VII di «The Criterion», importante rivista inglese diretta da T.S. Eliot, Praz traduce e fa pubblicare *Arsenio*, una poesia inclusa nella seconda edizione degli *Ossi*.

1929
Viene assunto come direttore al Gabinetto G.P. Vieusseux, antico istituto storico-culturale fiorentino. Si trasferisce come ospite pagante nella casa del critico d'arte Matteo Marangoni e della moglie Drusilla Tanzi. La donna – presto soprannominata "Mosca" – diventerà sua compagna. A settembre è per la prima volta a Parigi.

1932-1933
In questi anni conosce Irma Brandeis, una giovane italianista americana: dal loro incontro nasce una relazione – tenuta segreta a causa del preesistente legame di Montale con Drusilla Tanzi – che, tra alterne e travagliate vicende, durerà fino al settembre del 1938. È lei la destinataria della chiusa dedica («a I. B.») che si trova in esergo alle *Occasioni*; ma la donna, rinominata nel *senhal* di «Clizia» e trasfigurata in «visiting angel», dominerà anche la raccolta successiva, *La bufera e altro*.
Nel 1933 pubblica su «Circoli» *Omaggio a T.S. Eliot*.

1936
Sulla «Saturday Review of Literature» Irma Brandeis pubblica *An Italian Letter. Eugenio Montale*, breve saggio critico sulla poesia montaliana.

1938
Le leggi razziali promulgate dal fascismo proibiscono, tra l'altro, la permanenza in Italia agli stranieri di origine semitica: Irma Brandeis, discendente di un'antica famiglia di ebrei austriaci, deve quindi ritornare in America e propone a Montale, che intanto rischia di essere licenziato dal Gabinetto Vieusseux perché non è iscritto al Partito nazionale fascista, di seguirla negli Stati Uniti. I mesi estivi, gli ultimi della Brandeis in Italia, si consumano nell'angoscia e nell'incertezza. Alcune delle poesie più belle delle *Occasioni* e della *Bufera* avranno origine da questi eventi: la coppia gioca a scacchi in un interno (*Nuove stanze*), è alla festa di San Giovanni (24 giugno) a Firenze (*La primavera hitleriana*), nelle Cinque Terre tra fossi melmosi e nasse in secco (*Personae separatae*), al Palio di Siena (*Palio*). La connaturata incapacità di Montale a scegliere è aggravata dai ricatti di Drusilla Tanzi: la donna, sempre legata al poeta, cerca in tutti i modi di ostacolarne la partenza. Alla fine, Irma Brandeis parte verso la metà di settembre mentre Montale cerca, fino all'anno successivo, un'improbabile soluzione: i due non si rivedranno mai più.
Il 15 ottobre muore la sorella Marianna, cui era molto legato. Il 1° dicembre è licenziato dal Vieusseux.

1939
A fine ottobre la casa editrice Einaudi pubblica a Torino *Le occasioni*, il secondo libro di versi.
A causa del licenziamento dal Vieusseux Montale è stato privato di un impiego stabile: per sopravvivere si dedica a un intenso lavoro di traduzione, prevalentemente dall'inglese.
Va a vivere con Drusilla Tanzi.

1940
Einaudi pubblica la seconda edizione accresciuta delle *Occasioni*.

1942
La madre muore a Monterosso, dove si era rifugiata per evitare i bombardamenti che, in quello stesso periodo, distruggono completamente la casa di Genova, con tutti i libri di Montale.

1943
Esce a Lugano *Finisterre*: la piccola raccolta di versi, poi destinata a divenire sezione di apertura della *Bufera*, viene esportata clandestinamente da Gianfranco Contini e pubblicata all'estero perché l'epigrafe in esergo e diversi riferimenti impliciti sono avversi al fascismo e alla sua «follìa di morte».

1945-1946
Esce presso l'editore Barbèra di Firenze la seconda edizione aumentata di *Finisterre*.
Montale è chiamato a far parte del Comitato per la cultura e l'arte nominato dal Comitato di liberazione nazionale; si iscrive al Partito d'Azione. Fonda con Alessandro Bonsanti, Arturo Loria ed Eugenio Scaravelli «Il Mondo». Ma la stagione dell'impegno e della partecipazione politica ha breve durata: si dimette dal Partito d'Azione nel 1946; in questo stesso anno «Il Mondo» interrompe le pubblicazioni.

1948
Viene assunto come redattore al «Corriere della Sera» e deve, per questo motivo, trasferirsi a Milano: si conclude, quindi, la sua residenza fiorentina. Il contratto con il giornale impone la consegna mensile di cinque articoli; per lo più recensioni e brevi prose narrative.
A Londra, dove si trova come inviato del British Council, incontra per la prima volta T.S. Eliot.

1949-1955
Nel gennaio del 1949 conosce a Torino la giovane poetessa Maria Luisa Spaziani, con la quale inizia una relazione sentimentale che rimane, però, clandestina perché Montale è sempre legato a Drusilla Tanzi. Numerosi i testi poetici dedicati alla Spaziani, che sarà la "Volpe" dei *Madrigali privati*, una sezione della *Bufera*. All'intensissima attività di giornalista si aggiunge, a partire dal 1954, quella di critico musicale per il «Corriere d'informazione»: avrà questo incarico fino al 1967. I viaggi all'estero come inviato del «Corriere della Sera» lo portano a Ginevra, Losanna, New York, Strasburgo, e poi ancora in Spagna, Portogallo, Bretagna, Provenza e Normandia. A Parigi, che visiterà più volte, legge nel 1952 l'intervento *La solitudine dell'artista*.

1956
L'editore Neri Pozza, a Venezia, pubblica in mille copie *La bufera e altro*, terzo libro montaliano di versi, e i racconti della *Farfalla di Dinard*.

1959-1962
Riceve numerosi riconoscimenti che testimoniano la sua centralità nel panorama culturale: la Legione d'Onore nel 1959, la laurea in lettere *honoris causa* da parte dell'Università di Milano nel 1961 (a cui seguiranno quella di Cambridge nel 1967 e quelle di Roma e Basilea nel 1974), il Premio internazionale Feltrinelli dell'Accademia nazionale dei Lincei nel 1962. Ha già vinto, nel 1950, il Premio San Marino di poesia e nel 1956 il Premio Marzotto.
Nel 1962 sposa Drusilla Tanzi, che morirà l'anno successivo.

1965
Chiude a Firenze il Congresso internazionale di studi danteschi con un discorso, *Dante ieri e oggi*, nel quale cita, insieme ai testi di Charles Singleton e T.S. Eliot, *The Ladder of Vision*, recente contributo di critica dantesca di Irma Brandeis.
Muore a Milano Roberto Bazlen.

1966-1972

Alla moglie morta dedica nel 1966 gli *Xenia*: le poesie, stampate in un'edizione fuori commercio, diverranno nel 1971 la prima sezione di *Satura*, il suo quarto libro di versi. Sempre nel 1966 pubblica gli scritti politico-culturali di *Auto da fé*; nel 1969 raccoglie gli articoli di viaggio, frutto della sua esperienza come inviato all'estero per il «Corriere», in *Fuori di casa*; nel 1972 le sue riflessioni di costume saranno edite nel volume *Nel nostro tempo*.

Nel 1967 è nominato senatore a vita.

Nel 1968 conosce Annalisa Cima, alla quale dedicherà una serie di poesie pubblicate postume.

1973

Esce da Mondadori *Diario del '71 e del '72*, quinta raccolta poetica, mentre a Milano appaiono le *Trentadue variazioni*. Cessa l'attività di redattore al «Corriere della Sera».

1975

Riceve a Stoccolma il Premio Nobel per la Letteratura.

1976-1977

Mondadori pubblica nel 1976 la raccolta di scritti critici *Sulla poesia* e nel 1977 il *Quaderno di quattro anni*, sesta raccolta di versi.

1980

Einaudi pubblica nella collana «I Millenni» l'edizione critica di *L'opera in versi*, a cura di Gianfranco Contini e Rosanna Bettarini.

1981

Il 12 settembre muore a Milano. Funerali di Stato in Duomo, celebrati dall'arcivescovo di Milano Martini alla presenza del presidente della Repubblica Pertini e del presidente del Consiglio Spadolini. È sepolto accanto alla moglie nel cimitero di San Felice a Ema, vicino Firenze.

(a cura di Tiziana de Rogatis)

Bibliografia

Opere di Montale

MONTALE POETA

Le poesie di Montale si leggono nell'edizione critica: *L'opera in versi*, a cura di G. Contini e R. Bettarini, Einaudi «I Millenni», Torino 1980.

Le poesie, accompagnate da Introduzione, Cronologia, Appendice, Note ai testi e Bibliografia, sono reperibili anche in: *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori «I Meridiani», Milano 1984.

Un'edizione economica è: *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori «Oscar Grandi classici», Milano 1990.

Queste edizioni integrali dell'opera di Montale non includono, però, *Diario postumo*, una silloge di 84 poesie composte tra il 1969 e il 1979 e pubblicata postuma, per volontà dell'autore, nell'edizione definitiva del 1996. L'autenticità di questa raccolta è stata contestata da alcuni studiosi: *Diario postumo. 66 poesie e altre*, a cura di A. Cima, prefazione di A. Marchese, testo e apparato critico di R. Bettarini, Mondadori, Milano 1996.

La raccolta *Le occasioni* e la sezione «Finisterre» de *La bufera e altro* sono state integralmente commentate da D. Isella: E. Montale, *Le occasioni*, Einaudi, Torino 1996; E. Montale, *Finisterre (versi del 1940-1942)*, Einaudi, Torino 2003.

MONTALE CRITICO, SAGGISTA E NARRATORE

Il secondo mestiere. Prose 1920-1979, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, due tomi. (Accoglie tutta la sterminata produzione critica montaliana ridistribuendo se-

Biografie

Si veda la classica biografia di G. Nascimbeni, *Montale: biografia di un poeta*, Longanesi, Milano 1986. Due contributi di P. De Caro (*Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale*. Parte prima. *Irma, un "romanzo"*, Matteo De Meo, Foggia 1999; *Irma politica. L'ispiratrice di Eugenio Montale dall'americanismo all'antifascismo*, Renzulli, Foggia 2001) ricostruiscono il profilo culturale e umano di Irma Brandeis, la Clizia delle *Occasioni* e della *Bufera*, e i tempi del suo legame con Montale: insieme a questa importante tappa dell'esistenza montaliana vengono chiariti diversi luoghi oscuri della sua poesia.

Cataloghi

Montale ha donato i suoi libri – fatta eccezione naturalmente per la biblioteca del periodo genovese, andata perduta durante i bombardamenti del 1942, e, almeno parzialmente, per il magazzino fiorentino allagato dall'alluvione del 1966 – alla Biblioteca Sormani di Milano: sono ora inventariati in V. Pritoni (a cura di), *Catalogo del Fondo Montale*, Biblioteca Comunale Sormani, Milano 1996.

È utile anche: F. Contorbia (a cura di), *Eugenio Montale. Immagini di una vita*, introduzione di G. Contini, Mondadori, Milano 1996. Riproduzioni di autografi e fotografie in L. Barile – F. Contorbia – M.A. Grignani, *I fogli di una vita: le carte, i libri, le immagini di Eugenio Montale*, Scheiwiller, Milano 1996. Frammenti di carteggi editi e inediti con A. Barile, E. Cecchi, P. Gobetti, R. Bazlen, L. Rodocanachi e altri in G. Marcenaro – P. Boragina (a cura di), *Una dolcezza inquieta. L'universo poetico di Eugenio Montale*, Electa, Milano 1996.

(a cura di Tiziana de Rogatis)

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 irresolutezza, 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 balbettio che non rifiuta il canto ma ne insegue una variante rappresa 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 frantume e dello scarto è a tal punto centrale da dettare il titolo del libro, dopo aver scartato l'ipotesi (baudelairiana 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 stramazzato» 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 ricerca della "cadenza evitata": nel momento stesso in cui attende alle norme della tradizione, Montale sente l'urgenza di eluderne la "naturalezza", quasi mettendone in scacco la legittimità di mandato storico. Ecco il lavorio 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 sdrucciole 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 soppresse). 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 «Codesto 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, Ferrata, Tecchi. Soprattutto alle letture di Solmi e di Ferrata 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

Nota

Pietro Cataldi ha curato *In limine*, «Movimenti» e «Meriggi e ombre»; Floriana d'Amely «Ossi di seppia», «Mediterraneo» e *Riviere*.

Il presente commento è rivolto prevalentemente a un pubblico di lettori non specialisti. Si è privilegiata la spiegazione letterale del testo, limitando a casi particolari i rimandi intertestuali e i riferimenti culturali non indispensabili alla sua comprensione.

Un ringraziamento particolare a Romano Luperini.

Il commento è dedicato a Leonardo e Francesco.

P.C. e F.d'A.

Ossi di seppia

Dizionari citati nel commento

Casaccia	Giovanni Casaccia, *Dizionario genovese-italiano*, 2ª ed., Schenone, Genova 1876.
GDLI	*Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. Battaglia, UTET, Torino.

IN LIMINE

Testo di introduzione, e per questo in corsivo, secondo un'abitudine che Montale replicherà nelle *Occasioni* e in *Satura*; e testo di datazione incerta, ma probabilmente composto poco prima dell'estate 1924, allorché Montale ne parla in una lettera. Il titolo attuale (scartato un precedente *La libertà*) esplicita la funzione introduttiva: *in limine*, cioè "sulla soglia" (e la soglia sarà, oltre che quella del libro, anche il confine che separa la prigionia dalla libertà miracolosa). Destinataria del componimento è Paola Nicoli, una delle ispiratrici latenti del primo libro montaliano (a lei si legano almeno altre cinque poesie): bella attrice di origine peruviana che Montale frequenta alla metà degli anni Venti e nella quale vede specchiata la propria indecisione e la propria fragilità psicologica.

Ben netti appaiono alcuni tratti del paesaggio successivo del libro: il vento, l'orto, i volatili, il muro... E soprattutto definito con sicurezza è il sistema di forze che regge l'opera, contrapponendo la minaccia di morte al vento vitale e la prigionia alla fuga miracolosa. La natura è già quella della costa ligure, benché il mare sia ancora una presenza silenziosa, e da essa provengono messaggi ambivalenti, che sta al soggetto convertire nell'unica forma possibile di positività, il sacrificio di sé a vantaggio di un altro, con un'inclinazione etica che ricorda la formazione gobettiana del giovane Montale.

La trama esistenziale del testo mette a confronto l'abito introverso e la rinuncia a vivere del poeta, abituato a nutrirsi di memorie, con la vitalità provocata dal vento improvviso, cioè da un ordine diverso e contrario del reale. La sintesi positiva che potrà nascere dal contrasto, però,

avrà valore non per l'io ma per una donna cui l'io affida, in figura, la propria stessa possibilità di salvezza: un tema che verrà ripreso e perfezionato nell'ultimo testo del libro dedicato alla Nicoli, *Casa sul mare*.

METRICA Quattro strofe di cinque versi, le dispari; di quattro, le pari. Al prevalente ritmo endecasillabico fanno eccezione tre settenari (vv. 3, 4, 11). Rime incrociate nella seconda strofe e alternate nella quarta (la rima «fuggi : ruggine» ai vv. 16-18 è però ipermetra). Nella prima strofe rimano «pomario : reliquiario», mentre «memorie» si lega a quest'ultima rima per l'allitterazione di *ri* e a «morto» per l'allitterazione di *mor*, configurandosi parola chiave e isolando l'irrelata «vita». Nella terza strofe rimano «muro : futuro» e «imbatti : atti»; mentre irrelata resta qui «salva».

Godi se il vento ch'entra nel pomario
vi rimena l'ondata della vita:
qui dove affonda un morto
viluppo di memorie,
orto non era, ma reliquiario. 5

Il frullo che tu senti non è un volo,
ma il commuoversi dell'eterno grembo;
vedi che si trasforma questo lembo
di terra solitario in un crogiuolo.

1-5. *Godi*: sii felice, vivi con pienezza. *pomario*: frutteto (latinismo). *vi*: nel «pomario». *rimena*: porta di nuovo (Arvigo indica il possibile precedente petrarchesco: «Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena»: *RVF* CCCX, 1). *affonda*: ristagna. *un morto... memorie*: un intreccio di ricordi non più vitali. Cfr., nella *Bufera*, «Memoria / non è peccato finché giova. Dopo / è letargo di talpe, abiezione // che funghisce su sé...» (*Voce giunta con le folaghe*, vv. 42-45). *orto... reliquiario*: non è un luogo fertile come l'orto ma un contenitore di reliquie, cioè di frammenti luttuosi di passato: un modo per raffigurare, oggettivandola in correlativi esemplari, il limite di una posa esistenziale portata all'introversione e al ripiegamento sul passato.
6-9. *Il frullo... grembo*: il rumore di ali sbattute, cioè, non è soltanto quello provocato da un uccello per volare, ma è anche il segnale di una vitalità della natura. *lembo*: angolo. *crogiuolo*: forma letter. per "crogiolo", propriamente il recipiente dove si fondono i metalli e in senso figurato il luogo dove s'incontrano e si fondono esperienze diverse; qui indica la possibilità di un rinnovamento fertile del proprio orizzonte.

Un rovello è di qua dall'erto muro. 10
Se procedi t'imbatti
tu forse nel fantasma che ti salva:
si compongono qui le storie, gli atti
scancellati pel giuoco del futuro.

Cerca una maglia rotta nella rete 15
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!
Va, per te l'ho pregato, – ora la sete
mi sarà lieve, meno acre la ruggine...

10-14. *Un rovello... muro*: al di qua del muro ripido (e perciò insuperabile), e cioè dalla parte in cui il soggetto colloca se stesso, c'è la vita come tormento e come mistero, cioè come «rovello». *se procedi*: se continui il cammino e la ricerca, senza arrenderti all'insormontabilità del muro e alla inesplicabilità del rovello. *fantasma*: l'apparizione miracolosa. *si compongono... futuro*: qui, al di qua del muro, ci si limita a riflettere sul passato, a sforzarsi di dare senso (a "comporre") agli eventi (le «storie») che si annullano, in quanto finiti, per fare posto al lavorio del futuro. In «giuoco» non è da escludere un'allusione alla vanità della vita.
15-18. *rete*: replica l'immagine di prigionia già evocata dal muro, e la «maglia rotta» è la possibilità miracolosa di scampo e di salvezza. *va*: va'; imperativo rivolto alla interlocutrice, come i precedenti. *per te l'ho pregato*: è la stessa posizione che Montale conferirà in altre due poesie alla Nicoli: *Crisalide* e *Casa sul mare*. *la sete... la ruggine*: aver tentato di salvare la figura femminile con cui si dialoga alleggerisce nel poeta il desiderio e l'insoddisfazione, qui raffigurati metaforicamente dalla sete e dalla «ruggine» (in senso proprio riferibile ai metalli evocati dal precedente «crogiuolo»: quale sentimento di corrosione e di disfacimento; in senso figurato leggibile come "risentimento, infelicità": per il destino di vivere nel rovello).

MOVIMENTI

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'inaugurazione della primavera*). *si muovono*: nelle loro poesie. *bossi ligustri o acanti*: piante ornamentali, la prima usata per siepi, le altre due per i loro fiori eleganti; ma soprattutto proprie della tradizione 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 bello viene dopo*), e destinato a tornare quale simbolo di vitalità in una nota poesia della *Bufera* (*L'anguilla* appunto). *Ciglioni*: terreni rialzati. *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 degli 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 sviate (o 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 «tace» 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 disunisce*: 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.

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.

Corno inglese

È questa una delle più antiche poesie del libro, composta probabilmente fra il 1916 e il 1920 e pubblicata sulla gobettiana «Primo tempo» insieme ad altre sei (poi scartate mettendo insieme gli *Ossi*) con il titolo complessivo di *Accordi. Sensi e fantasmi di una adolescente*. Si trova qui raffigurata nei suoi tratti essenziali la condizione dettata dal simbolismo per la relazione tra individuo e paesaggio naturale: ogni particolare sembra alludere a un significato nascosto e convergere verso il suo disvelarsi, mentre il dato naturale è pascolianamente e dannunzianamente letto attraverso la lente dell'artificio (il vento, antropomorfizzato, suona gli alberi come strumenti musicali). Tuttavia le coordinate simbolistiche sono poi incrinate e ostacolate dall'impossibilità frustrante del poeta di trovare un accordo con la natura circostante: l'unico strumento insensibile alla grande opera unificante del vento è il cuore del poeta. Il giovane Montale riscrive così, appropriandosene e problematizzandola con la estraneità dell'io, *La pioggia nel pineto* di D'Annunzio.

METRICA Versi di varia lunghezza, con molti endecasillabi (vv. 1, 2, 3, 5, 6, 8) intercalati da settenari (vv. 4 e 7) e da un quinario (v. 9) nella prima parte, e alternanza invece di parisillabi e imparisillabi nella seconda parte.

Il vento che stasera suona attento
– ricorda un forte scotere di lame –

1. *Il vento*: con funzione vivificatrice e unificante, come altrove in Montale (cfr. almeno l'*incipit* di *In limine*: «Godi, se il vento ch'entra nel pomario»). *suona*: fa risuonare. 2. *lame*: lamiere.

gli strumenti dei fitti alberi e spazza
l'orizzonte di rame
dove strisce di luce si protendono 5
come aquiloni al cielo che rimbomba
(Nuvole in viaggio, chiari
reami di lassù! D'alti Eldoradi
malchiuse porte!)
e il mare che scaglia a scaglia, 10
livido, muta colore,
lancia a terra una tromba
di schiume intorte;
il vento che nasce e muore
nell'ora che lenta s'annera 15
suonasse te pure stasera
scordato strumento,
cuore.

3. *gli strumenti dei fitti alberi*: gli alberi folti, paragonati a strumenti musicali; metonimia. 4. *di rame*: colore del rame, per l'avvicinarsi del tramonto (cfr. v. 15). 5-6. *dove... rimbomba*: effetto realistico: i raggi solari, filtrando fra le nuvole, assomigliano a «strisce di luce» che salgano come aquiloni verso il cielo che rimbomba per i tuoni. 7-9. *(Nuvole... porte!)*: le nuvole sono guardate come regni luminosi del cielo e quali porte non serrate di una dimensione favolosa. L'Eldorado è propriamente il paese dell'oro dei conquistatori dell'America. Le «malchiuse porte» richiamano il «malchiuso portone» di *I limoni* (v. 43). 10. *scaglia a scaglia*: è l'effetto della luce riflessa sulle onde. «Scaglie di mare» si legge in un "osso" cronologicamente non lontano: «*Meriggiare pallido e assorto...*» (v. 10), mentre lo scambio analogico tra il mare e il corpo di un pesce gigantesco è nel *Quaderno genovese* («Il sole freccia di luce verdina, un mare bigerogno, che si dibatte sulla riva fangosa e trema e splende in tutte le scaglie come un pesce gigantesco»: p. 33). 12-13. *lancia... intorte*: è l'abbattersi sulla costa di una tromba marina, cioè una tromba d'aria che passando sul mare solleva in alto una certa quantità d'acqua («schiume intorte», cioè "acque che ruotano su se stesse"; «intorte» è aggettivo dannunziano). 15. *s'annera*: diventa buia; altro aggettivo dannunziano. 16. *suonasse*: desiderativo. *te pure*: anche te, rivolto al cuore. 17. *scordato*: non accordato, e dunque incapace di risuonare con la realtà naturale, rendendo di conseguenza impossibile l'adempimento delle *correspondances* simbolistiche.

Corno inglese

È questa una delle più antiche poesie del libro, composta probabilmente fra il 1916 e il 1920 e pubblicata sulla gobettiana «Primo tempo» insieme ad altre sei (poi scartate mettendo insieme gli *Ossi*) con il titolo complessivo di *Accordi. Sensi e fantasmi di una adolescente*. Si trova qui raffigurata nei suoi tratti essenziali la condizione dettata dal simbolismo per la relazione tra individuo e paesaggio naturale: ogni particolare sembra alludere a un significato nascosto e convergere verso il suo disvelarsi, mentre il dato naturale è pascolianamente e dannunzianamente letto attraverso la lente dell'artificio (il vento, antropomorfizzato, suona gli alberi come strumenti musicali). Tuttavia le coordinate simbolistiche sono poi incrinate e ostacolate dall'impossibilità frustrante del poeta di trovare un accordo con la natura circostante: l'unico strumento insensibile alla grande opera unificante del vento è il cuore del poeta. Il giovane Montale riscrive così, appropriandosene e problematizzandola con la estraneità dell'io, *La pioggia nel pineto* di D'Annunzio.

METRICA Versi di varia lunghezza, con molti endecasillabi (vv. 1, 2, 3, 5, 6, 8) intercalati da settenari (vv. 4 e 7) e da un quinario (v. 9) nella prima parte, e alternanza invece di parisillabi e imparisillabi nella seconda parte.

Il vento che stasera suona attento
– ricorda un forte scotere di lame –

1. *Il vento*: con funzione vivificatrice e unificante, come altrove in Montale (cfr. almeno l'*incipit* di *In limine*: «Godi, se il vento ch'entra nel pomario»). *suona*: fa risuonare. 2. *lame*: lamiere.

gli strumenti dei fitti alberi e spazza
l'orizzonte di rame
dove strisce di luce si protendono 5
come aquiloni al cielo che rimbomba
(Nuvole in viaggio, chiari
reami di lassù! D'alti Eldoradi
malchiuse porte!)
e il mare che scaglia a scaglia, 10
livido, muta colore,
lancia a terra una tromba
di schiume intorte;
il vento che nasce e muore
nell'ora che lenta s'annera 15
suonasse te pure stasera
scordato strumento,
cuore.

3. *gli strumenti dei fitti alberi*: gli alberi folti, paragonati a strumenti musicali; metonimia. 4. *di rame*: colore del rame, per l'avvicinarsi del tramonto (cfr. v. 15). 5-6. *dove... rimbomba*: effetto realistico: i raggi solari, filtrando fra le nuvole, assomigliano a «strisce di luce» che salgano come aquiloni verso il cielo che rimbomba per i tuoni. 7-9. *(Nuvole... porte!)*: le nuvole sono guardate come regni luminosi del cielo e quali porte non serrate di una dimensione favolosa. L'Eldorado è propriamente il paese dell'oro dei conquistatori dell'America. Le «malchiuse porte» richiamano il «malchiuso portone» di *I limoni* (v. 43). 10. *scaglia a scaglia*: è l'effetto della luce riflessa sulle onde. «Scaglie di mare» si legge in un "osso" cronologicamente non lontano: «*Meriggiare pallido e assorto...*» (v. 10), mentre lo scambio analogico tra il mare e il corpo di un pesce gigantesco è nel *Quaderno genovese* («Il sole freccia di luce verdina, un mare bigerogno, che si dibatte sulla riva fangosa e trema e splende in tutte le scaglie come un pesce gigantesco»: p. 33). 12-13. *lancia... intorte*: è l'abbattersi sulla costa di una tromba marina, cioè una tromba d'aria che passando sul mare solleva in alto una certa quantità d'acqua («schiume intorte», cioè "acque che ruotano su se stesse"; «intorte» è aggettivo dannunziano). 15. *s'annera*: diventa buia; altro aggettivo dannunziano. 16. *suonasse*: desiderativo. *te pure*: anche te, rivolto al cuore. 17. *scordato*: non accordato, e dunque incapace di risuonare con la realtà naturale, rendendo di conseguenza impossibile l'adempimento delle *correspondances* simbolistiche.