

Guida alla lettura di

Montale
Ossi di seppia

di Tiziana Arvigo

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore
via Sardegna 50,
00187 Roma
telefono 06 42 81 84 17
fax 06 42 74 79 31

Visitateci sul nostro sito Internet
<http://www.carocci.it>



Carocci editore

Tavola delle abbreviazioni

per il Blu

Autografi

Diario postumo

motivo del formale

Autografi di Montale, Fondo dell'Università di Pavia, a cura di M. Corti, M. A. Grignani, Einaudi, Torino 1976.

E. Montale, *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.

Dolcezza inquieta

Una dolcezza inquieta. L'universo poetico di Eugenio Montale, a cura di G. Marcenaro, P. Boragina, Electa, Milano 1996.

Ein

E. Montale, *Ossi di seppia*, con una Nota dell'autore, Einaudi, Torino 1942.

Eusebio e Trabucco

Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1997.

Fogli

I fogli di una vita. Le carte, i libri, le immagini di Eugenio Montale, a cura di L. Barile, F. Contorbis, M. A. Grignani, Scheiwiller, Milano 1996.

GDLI

Grande dizionario della letteratura italiana, fondato da S. Battaglia, diretto da G. Barberi Squarotti, UTET, Torino 1961 ss., 19 voll.

Immagini

Eugenio Montale. Immagini di una vita, a cura di F. Contorbis, introduzione di G. Contini, Mondadori, Milano 1996 (prima ed. Librex, Milano 1985).

Lettere Barile

E. Montale, *Ad Angelo Barile con fedele amicizia*, a cura di G. Farris, Sabatelli, Savona 1982.

Lettere Bazlen

R. Bazlen, *Lettere a Montale*, in Id., *Scritti*, a cura di R. Calasso, Adelphi, Milano 1984, pp. 357-89.

Lettere Cecchi

Lettere di Montale a Cecchi, in A. Casadei, *Prospettive montaliane. Dagli "Ossi" alle ul-*

- time raccolte, Giardini, Pisa 1992, pp. 117-37.
- LPM E. Montale, *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina*, a cura di L. Barile, Scheiwiller, Milano 1995.
- Mantova per Montale *Mantova per Montale. Immagini e documenti*, a cura di V. Scheiwiller, Scheiwiller, Milano 1983.
- Nascimbeni G. Nascimbeni, *Montale. Biografia di un poeta*, Longanesi, Milano 1969, ed. accresciuta ivi, 1975.
- Nel nostro tempo E. Montale, *Nel nostro tempo*, a cura di R. Campa, Rizzoli, Milano 1972.
- OV E. Montale, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini, G. Contini, Einaudi, Torino 1980.
- PR E. Montale, *Prose e racconti*, a cura e con introduzione di M. Forti, note ai testi e varianti di L. Previtera, Mondadori, Milano 1995.
- QG → E. Montale, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, Mondadori, Milano 1983 (poi, senza apparati, in Id., *Il secondo mestiere - Arte musica società*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, I).
- Roncoroni E. Montale, *Grazie per la recensione dei miei "Ossi"*, a cura di F. Roncoroni, in "Corriere della Sera", 19 giugno 1986.
- SM¹ E. Montale, *Il secondo mestiere - Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, 2 voll.
- SM² E. Montale, *Il secondo mestiere - Arte musica società*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, 2 voll. (uno di *Indici*).
- Tommaseo-Bellini N. Tommaseo - B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino 1924, 7 voll.

Introduzione

↓

Un ragazzo col ciuffo si chiedeva
se l'uomo fosse un caso o un'intenzione

Quaderno di quattro anni, L'educazione intellettuale

Un libro che si proponga come commento dei "singoli testi" di *Ossi di seppia*, condotto in assenza dei medesimi, è una scommessa rischiosa, che apre una strada alternativa a quelle già battute e al contempo segna un percorso sperimentale e problematico, nel momento in cui decide di tenersi stretto al dettato della parola "verso per verso" e di includere, nella sua offerta, un lavoro di schedatura di tipo anche lessicale, sintattico e metrico. Creato per superare una difficoltà di ordine pratico - il divieto, sancito dalla legge sul diritto d'autore, di riprodurre le liriche dell'*Opera in versi* al di fuori della loro sede "naturale", e quindi l'impossibilità di usare un apparato di "note a piè di pagina" -, l'*escamotage* è divenuto stimolo a uno studio che non avesse più il carattere trasversale di tante, pur acuminata analisi della raccolta, ma affrontasse ogni poesia nella sua specificità, riversando in una corolla di micro-saggi le proposte interpretative e le scoperte intertestuali che a *quel* testo si attagliano, pur cercando di "incollare", come forse direbbe il poeta, i singoli "lapilli" in un *continuum* che abbia la circolarità di una proposta critica il più possibile conchiusa e coerente al suo interno.

La lettura che qui viene proposta si pone in qualche modo «in limine» rispetto a quelle, fondamentali, che sono state offerte al poeta *tout court*: all'architetto fisico e metafisico che costruisce i suoi testi su rocce e barbagli, all'adolescente ligustico compagno di Sbarbaro, all'anti-dannunziano che

In limine

Di datazione incerta, risale probabilmente al 1924, come sembra suggerire una lettera a Paola Nicoli del 24 agosto di quell'anno, in cui Montale accenna alla poesia: «È un po' difficile ch'io riesca a lavorare per ora; il mio genere è tutta un'attesa del miracolo, e di miracoli in questi tempi senza religione se ne vedono pochini. Finito il libro – e finito può quasi dirsi – o sposterò la visuale, mutando genere, o silentium. Non ho nessuna voglia di autovivisezionarmi di più. Ma sì, "godì se il vento" esiste – e la "vetta d'albero" è stata vista con commozione» (*Autografi* 27). Il testo ci è conservato da un manoscritto dedicato a Bianca Messina, contenente anche *Tentava la vostra mano la tastiera*, *Arremba su la strinata proda* e *Il canneto rispunta i suoi cimelli*, e dalla fotocopia di un identico manoscritto per Francesco Messina, ora in possesso degli eredi di Vanni Scheiwiller.

In una missiva a Giacinto Spagnoletti datata 27 agosto 1960 (cfr. Spagnoletti 1966, pp. 121-2) si ha la conferma che il testo non appartiene al «protomontale», ma a una fase di lavoro più avanzata. Il poeta dichiara che *In limine* «doveva essere la *summa* o il congedo di tutto il resto»; e la si può ben accogliere come *summa* e, in luogo di congedo, come *incipit* su cui si modelleranno poi quelli delle *Occasioni* (*Il balcone*) e di *Satura* (*Il tu*), ai quali il testo è legato in un caso dalla riduzione dell'«ondata della vita» alla «vita che dà bagliori», nell'altro dall'immagine della rete-paretaio (Romano 1995, pp. 469-70), oltre che per essere, come gli altri due, stampato

in corsivo. Dalla fotocopia del manoscritto donato da Francesco Messina a Scheiwiller sappiamo che il titolo del componimento in origine era La libertà, poi modificato per sottolinearne il carattere incipitario e probabilmente per rendere più elusivo il richiamo troppo diretto al nodo fondamentale di questa lirica. In essa appare in forma compiuta e articolata quella particolare situazione ambientale che caratterizza buona parte delle poesie degli *Ossi di seppia*: la precisa fenomenologia vitalistica del vento¹, l'incombere delle immagini del muro e della rete, la decisa scelta di campo a favore di una trascendenza che patisce una perenne negazione ma appare nello stesso tempo come l'unica possibilità da esperire. Se il testo non è ancora del tutto esente dai condizionamenti di un D'Annunzio attraversato con minor fretta di quanto Montale abbia voluto confessare, le suggestioni letterarie che gli forniscono una vera carica propulsiva sono quelle legate all'esistenzialismo aurorale degli scrittori russi che il giovane non ancora poeta praticava con qualche familiarità già negli anni Dieci (cfr. le note del QG), e in particolare, come ha messo in rilievo Lonardi (1980, pp. 43 ss.) al tema del muro sviluppato nelle *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij², ri-

1. Dove nell'uso di «rimena» («Godi se il vento ch'entra nel pomario / vi rimena l'ondata della vita»), c'è forse il ricordo petrarchesco di R.V.F. CCCX, 1, «Zephira torna, e 'l bel tempo rimena», in cui si uniscono il motivo del vento e la presenza del verbo fortemente connotato (Ricci). Il prefisso iterativo sottolinea il legame con un indefinito tempo passato, che ha custodito le «spore» della vita e può farle aprire nel presente: è un primo, quasi impercettibile bagliore metafisico che si innesta sul dato narrativo, con largo impiego da parte di Montale, cfr. *Il canneto rispunta i suoi cimelli* 1 («Il canneto rispunta i suoi cimelli»), *Mediterraneo* IV, 15 («L'esiliato rientrava nel paese incorrotto»), IX, 5 («M'attendo di ritornare nel tuo circolo») e 14-15 («uno scemato di memoria / quando si risovviene del suo paese»), *L'agave su lo scoglio* III, 15 («ogni rinato aspetto»), *Egloga* 27 («Tosto potrà rinascer l'idillio»), *Clivo* 8 («si dismemora il mondo e può rnascer») ecc.

2. In particolare, Lonardi riporta questo passo: «L'impossibilità, ossia un muro di pietra! Ma quale muro di pietra? Be', si capisce, le leggi di natura, i risultati delle scienze naturali, la matematica. [...] c'è poco da ribellarsi: due più due fa quattro! La natura non viene a consultare [...]. Il muro dunque è davvero un muro. [...] Si capisce che io non lo sfonderò il muro a testa». L'intuizione del critico si è dimostrata ancora più acuta quando è

letto con la mediazione di Lev Šestov; pienamente montaliana è invece la rappresentazione naturale, delineata con quell'acume di tratto che si fa riconoscere con facilità come «marca d'autore».

L'immagine del lembo di terra, tuttavia, credo si valga di un'attenta mediazione letteraria: nel celebre quarto capitolo della *Vita* di Vittorio Alfieri (dedicato all'*Epoca terza. Gioventù*), che Montale poteva conoscere anche senza aver letto l'opera, il *locus* degli *Ossi* è già completo in tutte le sue implicazioni sotterranee: «Mi era venuto trovato un luoghetto graziosissimo ad una certa punta di terra posta a man dritta fuori del porto, dove sedendomi su la rena con le spalle adossate a uno scoglio ben altetto che mi toglieva ogni vista della terra da tergo, innanzi ed intorno a me non vedeva altro che mare e cielo; e così fra quelle due immensità [...] io mi passava un'ora di delizie fantasticando; e quivi avrei composto molte poesie, se io avessi saputo scrivere o in rima o in prosa in una lingua qual che si fosse»; siamo allo stato nascente dell'immaginazione poetica, vero «croggiuolo» di forme che porta, per lieve salita, all'«ermo colle» leopardiano. I testi del poeta nascono qui, e qui si compie l'avventura del suo «primo tempo», tra i colli e il mare, tra l'orto, il canneto e la casa. Stupefacente appare come *In limine* sia allo stesso tempo una sorta di precipitato dei motivi ambientali e intimi delle liriche che introduce e un testo autonomo, ascrivibile a uno e uno soltanto dei percorsi poetici sviluppati negli *Ossi*: quello che porta il suggello della donna-crisalide e appartie-

venuta alla luce, grazie a Laura Barile, la recensione a una raccolta di saggi di Miguel de Unamuno scritta da Montale nel 1925 (cfr. SM, pp. 26-7), nella quale c'è un'allusione esplicita a questo passo: quella di Unamuno è «la continuazione della sua vecchia polemica contro la *raison raisonnée*, contro quel "due più due, quattro", che un originale filosofo russo, Leon Chestov, ha dichiarato altrettanto vero quanto "mostruoso"» (corsivo del testo). L'immagine del muro ricorre insistentemente anche nei *Frantumi* di Boine: «Cos'è che pare un muro di prigione? È intorno all'anima...» (G. Boine, *Frantumi*, in Id., *Il peccato - Plausi e botte - Frantumi - Altri scritti*, a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano 1983, p. 304).

3. V. Alfieri, *Vita*, a cura di G. Dossena, Einaudi, Torino 1967, pp. 78-9.

ne alla domanda metafisica formulata dal poeta sull'orlo dell'abisso, condividendo con lei il destino di prigionia. In questo senso risultano pregnanti i motivi della «sete» e della «ruggine»: «la sete mi sarà lieve» è una formula che riecheggia, credo non inconsapevolmente, il *topos* tradizionale dell'iscrizione funebre greca e latina, «*κούφα σοι / χθὼν ἐπάνωθε πέσοι*», «sit tibi terra levis». Per chi resta si prefigura la condizione di «morte in vita» di cui Montale parlerà con accento drammatico in *Arsenio* e nei *Morti*; e la sete si preciserà meglio come «sete dei morenti» nel componimento della *Bufera* intitolato *L'orto*. Con ogni probabilità è una clausola «etica» che viene dai *Frantum*i di Boine: «Modero la mia sete sulla misura della mia borraccia. E così non avrò rubato alla sete degli altri e sarò un uomo morale» (p. 261), così come la «ruggine», che per Contini (1938, p. 29) corrisponde al «rancore» nei confronti della rigida causalità che «ci stringe», ha un'indubitabile affinità con l'*accidia*, e suggerisce anche l'idea di una vera e propria reificazione di chi rimane prigioniero della rete e non riesce a superare l'opaca consistenza di ciò che è *res*, o muro; si veda non a caso la valenza «esistenziale» della parola che emerge, con un discreto ventaglio di sfumature, già nella Bibbia (dove la «robigo» indica prevalentemente un guasto morale) e nei classici latini (illuminante il passo di Ovidio, *Tristia* v, 12, 21, sull'«ingenium longa robigine laesum», che potrebbe a buon diritto essere assunto a esergo di *In limine*). Ci interessa il suo utilizzo in questa chiave anche da parte di un romanziere come Carlo Linati, di cui Montale era in questi anni lettore e recensore, in un brano davvero emblematico di *Natura*: «Tale, a dir d'alcuni, l'avevan ridotto la ruggine che s'ingrovvava sulla sua vita sola e senz'amore e il suo ingegno che miseramente vanneggiava nella meschinità provinciale». Del resto, tutto montaliano è l'impianto di certi passaggi di *Storie di bestie e fantasmi*, di cui il poeta parla sulle colonne del «Lavoro» il 18 marzo 1925: «l'ultimo lembo di terra siciliana» citato da uno

4. C. Linati, *Natura ed altre prose selvatiche editte e inedite*, Facchi, Milano 1919, p. 90.

dei racconti, e la forte impressione suscitata da «quelle due anime umane protese a qualcosa di inafferrabile [...] in un piano di vita ch'è, pur sotto lo splendore delle tinte, desolata e necessaria» nella *Giornata dello stagno*; ed è ancora Linati a descrivere una «pittoresca lingua di terra tutta irta di rupi e di rovine» in *Portovenere*.

Come si vede, l'impegno strutturale di *In limine* è cospicuo e iscrive questa poesia tra le prove più partecipate della raccolta; senza contare che in essa ha già statuto definitivo quel «tu» interlocutorio dietro il quale il poeta occluderà, svelandole, compagne e beatrici, angeli e creature carnali. La «musa» di *Godi se il vento* è forse quella cui si è dedicata minore attenzione: Paola Nicoli, creatura bella e fragile, in cui Montale sente un «cuore gonfio» singolarmente vicino al suo (*Marezzo* 37), è un'attrice di origine peruviana conosciuta tra Genova e Monterosso intorno al 1924, e presto scomparsa dalla vita del poeta («Era sposata con un uomo debole, indifeso: andarono in Sud America. Da allora non ho più saputo nulla di lei», ricorda Montale; cfr. Nascimbeni, p. 74). Della sua «ospitalità cortese» si fa cenno in una lettera a Bianca Messina del 12 settembre 1924 (*LPM* 70); proprio in questo periodo nascono *In limine*, *Crisalide*, *Tentava la vostra mano la tastiera*, le poesie dedicate a «Donna Paola», cui seguiranno *Marezzo*, *Casa sul mare*, i primi tre *Mottetti* delle *Occasioni* e qualche altra lirica. Sono testi in cui si tratteggia, con supremo gioco elusivo, il ritratto sfumato di una donna che condivide con l'io lirico il dramma dell'*hic et nunc* inesorabile, e suscita in esso uno slancio che vorrebbe offrire alla compagna salvezza e fuga, facendosi «umile stratega delle evasioni altrui», come osserva Villosi (1997, p. 127); Paola, al contrario dell'altra ispiratrice degli *Ossi di seppia*, Arletta (che nella prima raccolta gioca con lei un ruolo paritario), è presente anche fisicamente vicino al poeta, dividendo con lui, in perfetta equità, la consapevolezza di essere invischiati nella

5. Cfr. *Note letterarie. Gli animali parlanti*, in *SM* 27-31.

6. C. Linati, *Portovenere. Immagini e fantasie marittime*, Libreria Editrice Omarini, Como 1910, p. 16.

→ Avevo detto Montale fu FD

rete. Mentre per Montale Anna degli Uberti è «morta giovane» (cfr., *infra*, *Vento e bandiere*) e frequenta il privilegiato territorio delle apparizioni e dei ritorni fantasmatici, la **donna-crisalide** è ben viva, e chiusa in un orizzonte di contingenza e di fallimento: di qui la sollecitudine che percorre continuamente il testo poetico, e l'ansia sacrificale in cui si condensa il rapporto dialogico.

Come più oltre sarà la foce del fiume, anche il lembo di terra è luogo di possibili apparizioni. Montale entra subito *in medias res* augurando alla compagna l'incontro con quella che nelle poesie disperse giovanili sarebbe stata una «vagheggiata fantasima»: un essere deputato a raccogliere il viandante per via e ad aiutarlo nello sgusciare fuori dalla «rete». Il **fantasma** è una «parvenza» che si manifesta come visione e contrasta con la «parvenza» ingannevole del reale: più oltre si comprenderà come sia possibile dargli anche il nome di «forma». Si tratta comunque di parola che in Montale appartiene al campo semantico del «miracolo», e che nella sua indeterminatezza patisce un'identificazione troppo rigida, come quella con l'amore proposta da Valentini (1971, pp. 29-30); anche perché se di *eros* si vuole parlare in questo contesto, sarà da ricondurre piuttosto alla corrente di accorata affettività espressa nei confronti di questo «tu» evanescente ma carnale – ché il corpo è proprio la condanna di chi deve passare il varco e non ci riesce –, in accordo con le parole di Montale nella lettera a Carlo Linati del 26 settembre 1925, dove si ricordano proprio – e solo – le liriche per la Nicoli: «Quanto a Eros voglia vederne la presenza, assai velata, in *Crisalide*, *In limine*, e *Casa sul mare*» (cfr. Roncoroni). Il **fantasma** ha dunque un senso più profondo e **sotterraneo**, che con azzardo abbastanza calcolato vorremmo interpretare come «incursione» dell'altro mondo degli **Ossi**, quello epifanico-arlettiano, nel *côté* di *Crisalide*: nel 1924 la nozione numinosa legata alla fanciulla «sommersa», che si perfezionerà nei testi di due anni dopo (*Vento e bandiere*, *Delta*, *Incontro*), è già operante in una lirica come *Il canneto rispunta i suoi cimelli*, e potrebbe a buon diritto fi-

gurare in questa che rappresenta il **vestibolo** di tutta la raccolta».

Da un punto di vista metrico, si tratta di componimento di discreta complessità: quattro strofe di quartine e terzine alternate, a prevalenza endecasillabica (solo tre settenari: vv. 3, 4 e 11; il verso finale, endecasillabo, è sdrucciolo), con rima costante tra primo e ultimo verso nelle prime tre strofe (1 : 5; 6 : 9; 10 : 14) e rima alternata (con una rima ipermetra) nella quarta (15 : 17; 16 : 18). Particolarmente significative sono le rime interne *morto* : *orto* (3 : 5) e *reliquiario* : *solitario* (5 : 9), come pure i fonemi «vitali» presenti in *vENTo*, *ENTra*, *rim-ENa*, in opposizione a quelli di *MORto* e *meMORie*. Interessante e forse non casuale l'effetto fonosimbolico ai vv. 2-3 tra *ONDA*ta e *affONDA*, che appartengono anch'essi a opposti ordini di significato. Poche le assonanze, tra le quali si segnala quella tra *rovello* e *erto* al v. 10.

7. Troppo remota, anche se seducente, è l'intertestualità autoriale con un testo del tardo *Quaderno di quattro anni*, che suggeriona una possibile lettura «allegorica» della donna come «Idea» della poesia, nel senso che dà alla parola Agamben (1985), e della presenza numinosa come sua salvezza: «Forse la poesia sarà ancora salvata / da qualche raro fantasma peregrinante muto / e invisibile ignaro di se stesso» (*Un tempo* 16-18). Comunque mi pare probabile che Montale, scrivendo questi versi, abbia voluto offrire un'interpretazione a posteriori di *In limine*.

rete. Mentre per Montale Anna degli Uberti è «morta giovane» (cfr., *infra*, *Vento e bandiere*) e frequenta il privilegiato territorio delle apparizioni e dei ritorni fantasmatici, la *donna-crisalide* è ben viva, e chiusa in un orizzonte di contingenza e di fallimento: di qui la sollecitudine che percorre continuamente il testo poetico, e l'ansia sacrificale in cui si condensa il rapporto dialogico.

Come più oltre sarà la foce del fiume, anche il lembo di terra è luogo di possibili apparizioni: Montale entra subito *in medias res* augurando alla compagna l'incontro con quella che nelle poesie disperse giovanili sarebbe stata una «vagheggiata fantasma»: un essere deputato a raccogliere il viandante per via e ad aiutarlo nello sgusciare fuori dalla «rete». *Il fantasma è una "parvenza" che si manifesta come visione e contrasta con la "parvenza" ingannevole del reale: più oltre si comprenderà come sia possibile dargli anche il nome di «forma».* Si tratta comunque di parola che in Montale appartiene al campo semantico del «miracolo», e che nella sua indeterminatezza patisce un'identificazione troppo rigida, come quella con l'amore proposta da Valentini (1971, pp. 29-30); anche perché se di *eros* si vuole parlare in questo contesto, sarà da ricondurre piuttosto alla corrente di accorata affettività espressa nei confronti di questo «tu» evanescente ma carnale – ché il corpo è proprio la condanna di chi deve passare il varco e non ci riesce –, in accordo con le parole di Montale nella lettera a Carlo Linati del 26 settembre 1925, dove si ricordano proprio – e solo – le liriche per la Nicoli: «Quanto a Eros voglia vederne la presenza, assai velata, in *Crisalide*, *In limine*, e *Casa sul mare*» (cfr. Roncoroni). *Il fantasma ha dunque un senso più profondo e sotterraneo, che con azzardo abbastanza calcolato vorremmo interpretare come "incursione" dell'altro mondo degli Ossi, quello epifanico-arlettiano, nel côté di Crisalide: nel 1924 la nozione numinosa legata alla fanciulla «sommersa», che si perfezionerà nei testi di due anni dopo (*Vento e bandiere*, *Delta*, *Incontro*), è già operante in una lirica come *Il canneto rispunta i suoi cimelli*, e potrebbe a buon diritto fi-*

gurare in questa che rappresenta il vestibolo di tutta la raccolta».

Da un punto di vista metrico, si tratta di componimento di discreta complessità: quattro strofe di quartine e terzine alternate, a prevalenza endecasillabica (solo tre settenari: vv. 3, 4 e 11; il verso finale, endecasillabo, è sdrucchiolo), con rima costante tra primo e ultimo verso nelle prime tre strofe (1 : 5; 6 : 9; 10 : 14) e rima alternata (con una rima ipermetra) nella quarta (15 : 17; 16 : 18). Particolarmente significative sono le rime interne *morto : orto* (3 : 5) e *reliquiario : solitario* (5 : 9), come pure i fonemi «vitali» presenti in *vENTO*, *ENTra*, *rim-ENa*, in opposizione a quelli di *MORto* e *meMORie*. Interessante e forse non casuale l'effetto fonosimbolico ai vv. 2-3 tra *ONData* e *affONDA*, che appartengono anch'essi a opposti ordini di significato. Poche le assonanze, tra le quali si segnala quella tra *rovello* e *erto* al v. 10.

7. Troppo remota, anche se seducente, è l'intertestualità autoriale con un testo del tardo *Quaderno di quattro anni*, che suggestiona una possibile lettura «allegorica» della donna come «Idea» della poesia, nel senso che dà alla parola Agamben (1985), e della presenza numinosa come sua salvezza: «Forse la poesia sarà ancora salvata / da qualche raro fantasma peregrinante muto / e invisibile ignaro di se stesso» (*Un tempo* 16-18). Comunque mi pare probabile che Montale, scrivendo questi versi, abbia voluto offrire un'interpretazione a posteriori di *In limine*.

I limoni

La data di composizione riportata in tre dei cinque fascicoli autografi che contengono il testo (di cui uno depositato presso il Fondo manoscritti di autori contemporanei dell'Università di Pavia¹, e gli altri quattro in possesso degli eredi di Giacomo Debenedetti, Angelo Barile, Bianca e Francesco Messina) colloca la poesia al novembre del 1922, ma l'accenno contenuto nella lettera a Giacomo Debenedetti inviata il 19 dicembre 1922 («Le mando alcuni versi per *Primo Tempo*; "neiges d'antan" la più parte, tranne *I limoni* che è relativamente recente»; cfr. OV 864) sembrerebbe suggerire l'esistenza di una prima stesura anteriore di qualche tempo alla data della missiva; lo stesso Montale conferma questa ipotesi nella Nota acclusa all'edizione Carabba degli *Ossi di seppia* e riportata in tutte le successive: «Fra le poesie più antiche sono *Riviere* (1920) e *I limoni* (1921)». Come per *In limine*, anche qui la dedicataria è Paola Nicoli, alla quale il componimento viene consegnato «con un augurio fraterno» l'8 maggio 1924, secondo la dedica riportata sul manoscritto pavese; nel marzo del 1923, però, la poesia era stata «offerta» anche a Barile «con fedele amicizia» e allo scultore Messina «con molta gratitudine per la sua bellissima e cara amicizia».

Con questa lirica si apre la prima sezione degli *Ossi di seppia*, quella dei Movimenti, che include, nell'edizione defi-

1. Si tratta del fascicolo I, di 18 togl., contenente, oltre ai *Limoni*, le disperse *Musica silenziosa* e *A galla*, e i seguenti testi di *Ossi di seppia*: *Egloga*, *Crisalide*, *Tentava la vostra mano*, *Flussi* e *Arrembia su la strinata prosa*.

nitiva, *I limoni*, *Corno inglese*, *Falsetto*, *Minstrels* (i Movimenti veri e propri), le due poesie per Camillo Sbarbaro, *Quasi una fantasia*, la suite dei *Sarcofaghi* e i due componimenti di *Altri versi*. Al contrario di quanto avviene per le sezioni degli «ossi» brevi, di *Mediterraneo* e in parte di *Meriggi e ombre*, qui non si registra una particolare omogeneità tematica: il motivo musicale – deducibile dal titolo complessivo oltre che da alcuni singoli, e giustificato dai suggerimenti dello stesso poeta² – accomuna solo alcuni dei testi, composti in tempi anche molto lontani, e ricollocati in questa zona come ideale *réservoir*.

Certo è che *I limoni* non potrebbe avere altro posto senza perdere la sua vis definitoria e programmatica. La costruzione della lirica, apparentemente semplice e colloquiale, risponde in realtà ad un disegno abbastanza complesso: alla prima strofe, in cui la descrizione esatta del paesaggio cresce nel gioco iniziale di *enjambements*, che si appiana nel susseguirsi di tre coordinate esattamente iscritte nell'arco di ciascun verso (vv. 8-10), segue un gruppo di versi dedicato alla localizzazione dello spazio e del tempo favorevoli all'intuizione del «miracolo», nella cui resa fenomenica si impegna la terza strofe: ben quindici versi (fatto unico in tutti gli *Ossi*) consacrati al tentativo di dire l'attesa dell'evento, la sua consistenza, la febbrile attività dell'intelletto. Infine, l'ultimo passaggio si regge sul contrappunto tra lo sfaldarsi della percezione "altra" e la rapida impennata finale. Nelle due strofe liminari si sviluppa un movimento estrinseco, verso e dal miracolo (discesa lungo le strade impervie e ritorno nelle città rumorose); nella zona di centro si iscrive il nucleo di sospensione costituito dalla fase nodale, in cui il movimento è intrinseco e appartiene solo alla mente.

I limoni sono, come è noto, una dichiarazione di poetica: la prevalenza del verso lungo (trentuno fra decasillabi, endecasillabi, alessandrini e ipermetri) accentua il loro carattere

2. In *Intenzioni-Intervista immaginaria* (SM² 1477), il poeta ricorda: «Quando cominciai a scrivere le prime poesie degli *Ossi di seppia* avevo certo un'idea della musica nuova e della nuova pittura».

I limoni

La data di composizione riportata in tre dei cinque fascicoli autografi che contengono il testo (di cui uno depositato presso il Fondo manoscritti di autori contemporanei dell'Università di Pavia¹, e gli altri quattro in possesso degli eredi di Giacomo Debenedetti, Angelo Barile, Bianca e Francesco Messina) colloca la poesia al novembre del 1922, ma l'accenno contenuto nella lettera a Giacomo Debenedetti inviata il 19 dicembre 1922 («Le mando alcuni versi per *Primo Tempo*; "neiges d'antan" la più parte, tranne *I limoni* che è relativamente recente»; cfr. OV 864) sembrerebbe suggerire l'esistenza di una prima stesura anteriore di qualche tempo alla data della missiva; lo stesso Montale conferma questa ipotesi nella Nota acclusa all'edizione Carabba degli *Ossi di seppia* e riportata in tutte le successive: «Fra le poesie più antiche sono *Riviere* (1920) e *I limoni* (1921)». Come per *In limine*, anche qui la dedicataria è Paola Nicoli, alla quale il componimento viene consegnato «con un augurio fraterno» l'8 maggio 1924, secondo la dedica riportata sul manoscritto pavese; nel marzo del 1923, però, la poesia era stata «offerta» anche a Barile «con fedele amicizia» e allo scultore Messina «con molta gratitudine per la sua bellissima e cara amicizia».

Con questa lirica si apre la prima sezione degli *Ossi di seppia*, quella dei Movimenti, che include, nell'edizione defi-

1. Si tratta del fascicolo I, di 18 fogli, contenente, oltre ai *Limoni*, le disperse *Musica silenziosa* e *A galla*, e i seguenti testi di *Ossi di seppia*: *Egloga*, *Crisalide*, *Tentava la vostra mano*, *Flussi* e *Arremba su la strinata proda*.

nitiva, *I limoni*, *Corno inglese*, *Falsetto*, *Minstrels* (i Movimenti veri e propri), le due poesie per Camillo Sbarbaro, *Quasi una fantasia*, la *suite dei Sarcofaghi* e i due componimenti di *Altri versi*. Al contrario di quanto avviene per le sezioni degli «ossi» brevi, di *Mediterraneo* e in parte di *Meriggi e ombre*, qui non si registra una particolare omogeneità tematica: il motivo musicale – deducibile dal titolo complessivamente oltre che da alcuni singoli, e giustificato dai suggerimenti dello stesso poeta² – accomuna solo alcuni dei testi, composti in tempi anche molto lontani, e ricollocati in questa zona come ideale *réservoir*.

Certo è che *I limoni* non potrebbe avere altro posto senza perdere la sua vis definitoria e programmatica. La costruzione della lirica, apparentemente semplice e colloquiale, risponde in realtà ad un disegno abbastanza complesso: alla prima strofe, in cui la descrizione esatta del paesaggio cresce nel gioco iniziale di *enjambements*, che si appiana nel susseguirsi di tre coordinate esattamente iscritte nell'arco di ciascun verso (vv. 8-10), segue un gruppo di versi dedicato alla localizzazione dello spazio e del tempo favorevoli all'intuizione del «miracolo», nella cui resa fenomenica si impegna la terza strofe: ben quindici versi (fatto unico in tutti gli *Ossi*) consacrati al tentativo di dire l'attesa dell'evento, la sua consistenza, la febbrile attività dell'intelletto. Infine, l'ultimo passaggio si regge sul contrappunto tra lo sfaldarsi della percezione "altra" e la rapida impennata finale. Nelle due strofe liminari si sviluppa un movimento estrinseco, verso e dal miracolo (discesa lungo le strade impervie e ritorno nelle città rumorose); nella zona di centro si iscrive il nucleo di sospensione costituito dalla fase nodale, in cui il movimento è intrinseco e appartiene solo alla mente.

I limoni sono, come è noto, una dichiarazione di poetica: la prevalenza del verso lungo (trentuno fra decasillabi, endecasillabi, alessandrini e ipermetri) accentua il loro carattere

2. In *Intenzioni-Intervista immaginaria* (SM² 1477), il poeta ricorda: «Quando cominciai a scrivere le prime poesie degli *Ossi di seppia* avevo certo un'idea della musica nuova e della nuova pittura».

di manifesto, sostenuto da un *topos* che, come ha rilevato Lombardo (1981, pp. 408 ss.), è debitore della tradizione classica e in particolare della poesia callimachea, cui risale la fortunata *metafora* del bivio a indicare la strada ardua e disagiata della vera poesia e quella facile e spaziosa dell'arte inautentica (si vedano i versi 25-28 del secondo prologo degli *Atti di Callimaco*: «πρός δέ σε | και τόδ' ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαξαι / τὰ στείβειν, ἐτέρων ἰχνια μὴ καθ' ὅμα / δίφρον ἐλῆν μηδ' οἶμον ἀνά πλατύν, ἀλλὰ κελυθούς / ἀτρίπτοισι εἰ και στεινότερην ἐλάσεις»). Se è facile l'accostamento con il celebre *incipit* della quarta *Egloga* di Virgilio («Sicelides Musae, paulo maiora canamus: / non omnes arbusta iuvant humilesque myricae: / si canimus silvas, silvae sint consule dignae...»), che ci porta immediatamente alle *myricae* pascoliane e al fondamentale nodo poetico del *sermo humilis*, meno agevole risulta rintracciare le molteplici suggestioni che vi si accompagnano, da Boine ad Angiolo Silvio Novaro⁴. Il rifiuto di una poesia antica di tipo dannunziano passa attraverso un repertorio oggettuale già praticato da più parti, che punta all'assoluto *understatement* e dichiara anche l'estraneità rispetto alla gamma tutta sensuale dei versi soprattutto di *Alcyone*, alla quale risponde la poetica della nuova asciuttezza e della contenuta emozione⁵.

Alcyone

3. «E poi anche questo ti ordino: di percorrere le strade che non battono i carri / sulle stesse orme degli altri / di non spingere il cocchio, né sulla strada larga, ma su sentieri / non battuti, anche se lo spingerai per una via più stretta.»

4. Cfr. Boine, *Frantumi* 309 («Allora la strada che imbocco, lento, è la mia; queta, tra i muri degli orti, un ciuffo di canne...») e Novaro, *Il cuore nascosto*, *La musa mia* 1-9, suggerito da Lavezzi e ripreso da Angelini-Erba 1979, p. 37 («La musa mia schiva le strade / rettilinee e polverose / che la follia variopinta invade, / ma ricerca i viottoli foresi / bordati di ramerini e di rose / di tutti i mesi / che rampicano in collina / dove tra rama e rama indovina / il fresco tremolar della marina»). La dichiarazione di poetica si piega quindi a un uso esistenziale; e si noti che «riescono» («finiscono, vanno a sboccare»: cfr. Dante, *Purg.* II 132, «com'om che va, né sa dove riesca»), come un altro verbo dei *Limoni*, *mettere*, ha una valenza "metafisica" (per cui si veda anche *Fine dell'infanzia* 52).

5. Quella dei «poeti laureati» è espressione forse desunta da Keats, che cita - con venerazione, tuttavia - i «laurel'd peers» nell'*Ode to Apollo* 20 e in

Anche Sbarbaro, naturalmente, è della partita, anzi si trova proprio al centro dell'ispirazione di Montale, che nel manoscritto pavese annota il suo nome: si legga, a riscontro, la pagina dei *Trucioli* in cui compare la figura del «poeta povero» che si fa incantare dalla vita umile ma per lui straordinaria della sua via e del «giardinetto inselvaticito», tale che «ogni volta, me ne allontano rinfrescato» (*Trucioli* VII, *Strada di casa*; e cfr. Lavezzi 1979, p. 277). Cospicua, su questo registro, anche l'influenza dei francesi: il motivo del giardino «metà orto e metà verziere» [mi-potager et mi-verger] che rappresenta l'«umile ricchezza» [humble richesse] del poeta compare nella *Ballade à propos de deux ormeaux* di Verlaine, da *Amour*, e tutta l'atmosfera dei *Limoni* mostra una particolare affinità con quella di *Doute* di Fernand Gregh, uno dei tanti autori dimenticati dei *Poètes d'aujourd'hui*: «Au ciel pâle où le soir tombe / [...] Il sort un profond et doux charme / de toutes ces choses, sans fin; / tout est joyeux, apaisé, calme: / c'est la vie, où tout est divin. // Les bruits de la ville lointaine / par bouffée arrivent vers moi... / Pourquoi soudain mon âme est-elle / prise d'un indicible émoi? // Mon Dieu! comme devant les choses / on est ébloui du destin! / Comme on est pareil à des pauvres / devant un splendide festin!» (cfr. vv. 5-20; corsivi miei)⁶. Ma il testo montaliano si attiva in molteplici dire-

To my brother George («Many the wonders...») 3, ma qui si coglie soprattutto un ironico echeggiamento di *Alcyone*, *L'oleandro* 408: «Sol d'oleandro voglio laurearmi». Il poeta parla senza mezzi termini del «farnetico di cafoni laureati» nella lettera inviata a Emilio Cecchi il 2 gennaio 1924 (cfr. *Lettere Cecchi*, p. 130) e, ancora nel 1962, fra le pagine di *Auto da fé*, si registra il fastidio per il «serraglio di pecore laureate» (cfr. SMF, *L'uomo nel microscolco*, p. 284). La polemica arriverà fino a quel discorso lacerto poetico che è il *Diario postumo*, nel testo che si intitola *Honoris causa*.

6. Per altri esempi di contaminazioni con la poesia francese si veda il motivo delle «città rumorose» in Verlaine, *Sagesse* I, VIII, 5-8 («N'entendre, n'écouter aux bruits des grandes villes / que l'appel, ô mon Dieu, des cloches dans la tour, / et faire un de ces bruits soi-même, cela pour / l'accomplissement vil de tâches puérides»), e quello del tedio invernale in Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *Chant d'automne* 8, «Tout l'hiver va rentrer dans mon être; [...] / Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé». Nella stessa poesia (v. 18) troviamo anche un eloquente «tout aujourd'hui m'est amer», riferito alla malinconia invernale del poeta. Del resto Romano (1995,

di manifesto, sostenuto da un *topos* che, come ha rilevato Lombardo (1981, pp. 408 ss.), è debitore della tradizione classica e in particolare della poesia callimachea, cui risale la fortunata metafora del bivio a indicare la strada ardua e disagiata della vera poesia e quella facile e spaziosa dell'arte inautentica (si vedano i versi 25-28 del secondo prologo degli *Attia di Callimaco*: «πρός δέ σε | καὶ τὸδ' ἄνωγα, τὰ μὴ πατεύουσιν ἄμαξαι / τὰ στρίβειν, ἑτέρων ἴχνια μὴ καθ' ὁμά / δίφρον ἐλῶν μηδ' οἶμον ἀνὰ πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους / ἀτρίπτους, εἰ καὶ στεινότερην ἐλάσεις»). Se è facile l'accostamento con il celebre *incipit* della quarta *Egloga* di Virgilio («Sicelides Musae, paulo maiora canamus: / non omnes arbusta iuvant humilesque myricae: / si canimus silvas, silvae sint consule dignae...»), che ci porta immediatamente alle *myricae* pascoliane e al fondamentale nodo poetico del *sermo humilis*, meno agevole risulta rintracciare le molteplici suggestioni che vi si accompagnano, da Boine ad Angiolo Silvio Novaro⁴. Il rifiuto di una poesia aulica di tipo dannunziano passa attraverso un repertorio oggettuale già praticato da più parti, che punta all'assoluto *understatement* e dichiara anche l'estraneità rispetto alla gamma tutta sensuale dei versi soprattutto di *Alcyone*, alla quale risponde la poetica della nuova asciuttezza e della contenuta emozione⁵.

Alcyone

3. «E poi anche questo ti ordino: di percorrere le strade che non battono i carri / sulle stesse orme degli altri / di non spingere il cocchio, né sulla strada larga, ma su sentieri / non battuti, anche se lo spingerai per una via più stretta.»

4. Cfr. Boine, *Frantumi* 309 («Allora la strada che imbocco, lento, è la mia; queta, tra i muri degli orti, un ciuffo di canne...») e Novaro, *Il cuore nascosto, La musa mia* 1-9, suggerito da Lavezzi e ripreso da Angeleri-Erba 1979, p. 37 («La musa mia schiva le strade / rettilinee e polverose / che la folia variopinta invade, / ma ricerca i viottoli foresi / bordati di ramerini e di rose / di tutti i mesi / che rampicano in collina / dove tra rama e rama indovina / il fresco tremolar della marina»). La dichiarazione di poetica si piega quindi a un uso esistenziale; e si noti che «riescono» («finiscono, vanno a sboccare»: cfr. Dante, *Purg.* II 132, «com'om che va, né sa dove riesca»), come un altro verbo dei *Limoni*, *mettere*, ha una valenza «metafisica» (per cui si veda anche *Fine dell'infanzia* 52).

5. Quella dei «poeti laureati» è espressione forse desunta da Keats, che cita — con venerazione, tuttavia — i «laurel'd peers» nell'*Ode to Apollo* 20 e in

Anche Sbarbaro, naturalmente, è della partita, anzi si trova proprio al centro dell'ispirazione di Montale, che nel manoscritto pavese annota il suo nome: si legga, a riscontro, la pagina dei *Trucioli* in cui compare la figura del «poeta povero» che si fa incantare dalla vita umile ma per lui straordinaria della sua via e del «giardinetto inselvaticato», tale che «ogni volta, me ne allontano rinfrescato» (*Trucioli* VII, *Strada di casa*; e cfr. Lavezzi 1979, p. 277). Cospicua, su questo registro, anche l'influenza dei francesi: il motivo del giardino «metà orto e metà verziere» [mi-potager et mi-verger] che rappresenta l'«umile ricchezza» [humble richesse] del poeta compare nella *Ballade à propos de deux ormeaux* di Verlaine, da *Amour*, e tutta l'atmosfera dei *Limoni* mostra una particolare affinità con quella di *Doute* di Fernand Gregh, uno dei tanti autori dimenticati dei *Poètes d'aujourd'hui*: «Au ciel pâle où le soir tombe / [...] Il sort un profond et doux charme / de toutes ces choses, sans fin; / tout est joyeux, apaisé, calme: / c'est la vie, où tout est divin. // Les bruits de la ville lointaine / par bouffée arrivent vers moi... / Pourquoi soudain mon âme est-elle / prise d'un indicible émoi? // Mon Dieu! comme devant les choses / on est ébloui du destin! / Comme on est pareil à des pauvres / devant un splendide festin!» (cfr. vv. 5-20; corsivi miei)⁶. Ma il testo montaliano si attiva in molteplici dire-

To my brother George («Many the wonders...») 3, ma qui si coglie soprattutto un ironico echeggiamento di *Alcyone*, *L'oleandro* 408: «Sol d'oleandro voglio laurearmi». Il poeta parla senza mezzi termini del «farnetico di cafoni laureati» nella lettera inviata a Emilio Cecchi il 2 gennaio 1924 (cfr. *Lettere Cecchi*, p. 130) e, ancora nel 1962, fra le pagine di *Auto da fé*, si registra il fastidio per il «serraglio di pecore laureate» (cfr. *SMF, L'uomo nel microscolco*, p. 284). La polemica arriverà fino a quel discusso lacerto poetico che è il *Diario postumo*, nel testo che si intitola *Honoris causa*.

6. Per altri esempi di contaminazioni con la poesia francese si veda il motivo delle «città rumorose» in Verlaine, *Sagesse* I, VIII, 5-8 («N'entendre, n'écouter aux bruits des grandes villes / que l'appel, ô mon Dieu, des cloches dans la tour. / et faire un de ces bruits soi-même, cela pour / l'accablissement vil de tâches puérides»), e quello del *tedio invernale* in Baudelaire, *Les Fleurs du mal, Chant d'automne* 8, «Tout l'hiver va rentrer dans mon être, [...] / Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé». Nella stessa poesia (v. 18) troviamo anche un eloquente «tout aujourd'hui m'est amer», riferito alla malinconia invernale del poeta. Del resto Romano (1995,

di manifesto, sostenuto da un *topos* che, come ha rilevato Lombardo (1981, pp. 408 ss.), è debitore della tradizione classica e in particolare della poesia callimachea, cui risale la fortunata metafora del bivio a indicare la strada ardua e disagiata della vera poesia e quella facile e spaziosa dell'arte inautentica (si vedano i versi 25-28 del secondo prologo degli *Attia di Callimaco*: «πρός δέ σε | καὶ τὸδ' ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαρξαι / τὰ στείβειν, ἑτέρων ἰχνια μὴ καθ' ὁμά / δίφρον ἐλῶν μῆδ' οἶμον ἀνὰ πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους / ἀτριπτοῦς εἰ καὶ στεινότερην ἐλάσεις»). Se è facile l'accostamento con il celebre *incipit* della quarta *Egloga* di Virgilio («Sicelides Musae, paulo maiora canamus: / non omnes arbusta iuvant humilesque myricae: / si canimus silvas, silvae sint consule dignae...»), che ci porta immediatamente alle *myricae* pascoliane e al fondamentale nodo poetico del *sermo humilis*, meno agevole risulta rintracciare le molteplici suggestioni che vi si accompagnano, da Boine ad Angiolo Silvio Novaro⁴. Il rifiuto di una poesia aulica di tipo dannunziano passa attraverso un repertorio oggettuale già praticato da più parti, che punta all'assoluto *understatement* e dichiara anche l'*estraneità rispetto alla gamma tutta sensuale dei versi soprattutto di Alcyone*, alla quale risponde la poetica della nuova asciuttezza e della contenuta emozione⁵.

Callimaco

3. «E poi anche questo ti ordino: di percorrere le strade che non battono i carri / sulle stesse orme degli altri / di non spingere il cocchio, né sulla strada larga, ma su sentieri / non battuti, anche se lo spingerai per una via più stretta.»

4. Cfr. Boine, *Frantumi* 309 («Allora la strada che imbocco, lento, è la mia; queta, tra i muri degli orti, un ciuffo di canne...») e Novaro, *Il cuore nascosto*, *La musa mia* 1-9, suggerito da Lavezzi e ripreso da Angeleri-Erba 1979, p. 37 («La musa mia schiva le strade / rettilinee e polverose / che la folla variopinta invade, / ma ricerca i viottoli foresi / bordati di ramerini e di rose / di tutti i mesi / che rampicano in collina / dove tra rama e rama indovina / il fresco tremolar della marina»). La dichiarazione di poetica si piega quindi a un uso esistenziale; e si noti che «riescono» («finiscono, vanno a sboccare»: cfr. Dante, *Purg.* II 132, «com'om che va, né sa dove riesca»), come un altro verbo dei *Limoni*, *mettere*, ha una valenza «metafisica» (per cui si veda anche *Fine dell'infanzia* 52).

5. Quella dei «poeti laureati» è espressione forse desunta da Keats, che cita — con venerazione, tuttavia — i «laurel'd peers» nell'*Ode to Apollo* 20 e in

Anche Sbarbaro, naturalmente, è della partita, anzi si trova proprio al centro dell'ispirazione di Montale, che nel manoscritto pavese annota il suo nome: si legga, a riscontro, la pagina dei *Trucioli* in cui compare la figura del «poeta povero» che si fa incantare dalla vita umile ma per lui straordinaria della sua via e del «giardinetto inselvaticato», tale che «ogni volta, me ne allontano rinfrescato» (*Trucioli* VII, *Strada di casa*; e cfr. Lavezzi 1979, p. 277). Cospicua, su questo registro, anche l'influenza dei francesi: il motivo del giardino «metà orto e metà verziere» [mi-potager et mi-verger] che rappresenta l'«umile ricchezza» [humble richesse] del poeta compare nella *Ballade à propos de deux ormeaux* di Verlaine, da *Amour*, e tutta l'atmosfera dei *Limoni* mostra una particolare affinità con quella di *Doute* di Fernand Gregh, uno dei tanti autori dimenticati dei *Poètes d'aujourd'hui*: «Au ciel pâle où le soir tombe / [...] Il sort un profond et doux charme / de toutes ces choses, sans fin; / tout est joyeux, apaisé, calme: / c'est la vie, où tout est divin. // Les bruits de la ville lointaine / par bouffée arrivent vers moi... / Pourquoi soudain mon âme est-elle / prise d'un indicible émoi? // Mon Dieu! comme devant les choses / on est ébloui du destin! / Comme on est pareil à des pauvres / devant un splendide festin!» (cfr. vv. 5-20; corsivi miei). Ma il testo montaliano si attiva in molteplici dire-

To my brother George («Many the wonders...») 3, ma qui si coglie soprattutto un ironico echeggiamento di *Alcyone*, *L'oleandro* 408: «Sol d'oleandro voglio laurearmi». Il poeta parla senza mezzi termini del «farnetico di cafofi laureati» nella lettera inviata a Emilio Cecchi il 2 gennaio 1924 (cfr. *Lettere Cecchi*, p. 130) e, ancora nel 1962, fra le pagine di *Auto da fé*, si registra il fastidio per il «scerraglio di pecore laureate» (cfr. *SM*², *L'uomo nel microsolco*, p. 284). La polemica arriverà fino a quel discusso lacerto poetico che è il *Diario postumo*, nel testo che si intitola *Honoris causa*.

6. Per altri esempi di contaminazioni con la poesia francese si veda il motivo delle «città rumorose» in Verlaine, *Suggeste* I, VIII, 5-8 («N'entendre, n'écouter aux bruits des grandes villes / que l'appel, ô mon Dieu, des cloches dans la tour. / et faire un de ces bruits soi-même, cela pour / l'accomplissement vil de tâches puérides»), e quello del tedio invernale in Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *Chant d'automne* 8, «Tout l'hiver va rentrer dans mon être; [...] / Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé». Nella stessa poesia (v. 18) troviamo anche un eloquente «tout aujourd'hui m'est amer», riferito alla malinconia invernale del poeta. Del resto Romano (1995,

di manifesto, sostenuto da un *topos* che, come ha rilevato Lombardo (1981, pp. 408 ss.), è debitore della tradizione classica e in particolare della poesia callimachea, cui risale la fortunata metafora del bivio a indicare la strada ardua e disagiata della vera poesia e quella facile e spaziosa dell'arte inautentica (si vedano i versi 25-28 del secondo prologo degli *Aitia di Callimaco*: «πρός δέ σε | καὶ τὸδ' ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαξαι / τὰ στείβειν, ἑτέρων ἰχνια μὴ καθ' ὁμά / δίφρον ἐλῆν μὴδ' οἶμον ἀνά πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους / ἀτρίπτους, εἰ καὶ στεινότερην ἐλάσεις»). Se è facile l'accostamento con il celebre *incipit* della quarta *Egloga di Virgilio* («Sicelides Musae, paulo maiora canamus: / non omnes arbusta iuvant humilesque myricae: / si canimus silvas, silvae sint consule dignae...»), che ci porta immediatamente alle *myricae* pascoliane e al fondamentale nodo poetico del *sermo humilis*, meno agevole risulta rintracciare le molteplici suggestioni che vi si accompagnano, da Boine ad Angiolo Silvio Novaro⁴. Il rifiuto di una poesia aulica di tipo dannunziano passa attraverso un repertorio oggettuale già praticato da più parti, che punta all'assoluto *understatement* e dichiara anche l'estraneità rispetto alla gamma tutta sensuale dei versi soprattutto di *Alcyone*, alla quale risponde la poetica della nuova asciuttezza e della contenuta emozione⁵.

Alcyone

3. «E poi anche questo ti ordino: di percorrere le strade che non battono i carri / sulle stesse orme degli altri / di non spingere il cocchio, né sulla strada larga, ma su sentieri / non battuti, anche se lo spingerai per una via più stretta.»

4. Cfr. Boine, *Frantumi* 309 («Allora la strada che imbocco, lento, è la mia; queta, tra i muri degli orti, un ciuffo di canne...») e Novaro, *Il cuore nascosto*, *La musa mia* 1-9, suggerito da Lavezzi e ripreso da Angelieri-Erba 1979, p. 37 («La musa mia schiva le strade / rettilinee e polverose / che la folia variopinta invade, / ma ricerca i viottoli foresi / bordati di ramerini e di rose / di tutti i mesi / che rampicano in collina / dove tra rama e rama indovina / il fresco tremolar della marina»). La dichiarazione di poetica si piega quindi a un uso esistenziale; e si noti che «riescono» («finiscono, vanno a sbocciare»: cfr. Dante, *Purg.* II 132, «com'om che va, né sa dove riesca»), come un altro verbo dei *Limoni*, *mettere*, ha una valenza "metafisica" (per cui si veda anche *Fine dell'infanzia* 52).

5. Quella dei «poeti laureati» è espressione forse desunta da Keats, che cita – con venerazione, tuttavia – i «laurel'd peers» nell'*Ode to Apollo* 20 e in

Anche Sbarbaro, naturalmente, è della partita, anzi si trova proprio al centro dell'ispirazione di Montale, che nel manoscritto pavese annota il suo nome: si legga, a riscontro, la pagina dei *Trucioli* in cui compare la figura del «poeta povero» che si fa incantare dalla vita umile ma per lui straordinaria della sua via e del «giardinetto inselvaticato», tale che «ogni volta, me ne allontano rinfrescato» (*Trucioli* VII, *Strada di casa*; e cfr. Lavezzi 1979, p. 277). Cospicua, su questo registro, anche l'influenza dei francesi: il motivo del giardino «metà orto e metà verziere» [mi-potager et mi-verger] che rappresenta l'«umile ricchezza» [humble richesse] del poeta compare nella *Ballade à propos de deux ormeaux* di Verlaine, da *Amour*, e tutta l'atmosfera dei *Limoni* mostra una particolare affinità con quella di *Doute* di Fernand Gregh, uno dei tanti autori dimenticati dei *Poètes d'aujourd'hui*: «Au ciel pâle où le soir tombe / [...] Il sort un profond et doux charme / de toutes ces choses, sans fin; / tout est joyeux, apaisé, calme: / c'est la vie, où tout est divin. // Les bruits de la ville lointaine / par bouffée arrivent vers moi... / Pourquoi soudain mon âme est-elle / prise d'un indicible émoi? // Mon Dieu! comme devant les choses / on est ébloui du destin! / Comme on est pareil à des pauvres / devant un splendide festin!» (cfr. vv. 5-20; corsivi miei)⁶. Ma il testo montaliano si attiva in molteplici dire-

To my brother George («Many the wonders...») 3, ma qui si coglie soprattutto un ironico echeggiamento di *Alcyone*, *L'oleandro* 408: «Sol d'oleandro voglio laurearmi». Il poeta parla senza mezzi termini del «farnetico di cafonì laureati» nella lettera inviata a Emilio Cecchi il 2 gennaio 1924 (cfr. *Lettere Cecchi*, p. 130) e, ancora nel 1962, fra le pagine di *Auto da fé*, si registra il fastidio per il «serraglio di pecore laureate» (cfr. *SM*, *L'uomo nel microscolco*, p. 284). La polemica arriverà fino a quel disкусso lacerato poetico che è il *Diario postumo*, nel testo che si intitola *Honoris causa*.

6. Per altri esempi di contaminazioni con la poesia francese si veda il motivo delle «città rumorose» in Verlaine, *Sagesse* I, VIII, 5-8 («N'entendre, n'écouter aux bruits des grandes villes / que l'appel, ô mon Dieu, des cloches dans la tour, / et faire un de ces bruits soi-même, cela pour / l'accomplissement vil de tâches puérides»), e quello del tedio invernale in Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *Chant d'automne* 8, «Tout l'hiver va rentrer dans mon être, [...] / Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé». Nella stessa poesia (v. 18) troviamo anche un eloquente «tout aujourd'hui m'est amer», riferito alla malinconia invernale del poeta. Del resto Romano (1995,

zioni: non solo verso il gioco intertestuale di marca poetica, ma anche verso quello di natura latamente filosofica. Una consonanza di grande interesse, suggerita da Pasquini (1986, pp. 57-8), risulta fra questi versi e un passo del saggio pirandelliano su L'umorismo, che il poeta ha probabilmente letto intorno al 1920: «In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in sé stessa la vita, [...] come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la finzione colorata dei nostri sensi, oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione. [...] Il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come un arresto del tempo e della vita». Osserva Pasquini: «È la consonanza perentoria dell'avvio, "In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia...", che riemerge nel parallelo attacco della terza strofa dei *Limoni*, "Vedi, in questi silenzi in cui le cose / s'abbandonano..."; è l'indugio apparentemente pleonastico su "una realtà vivente da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la finzione colorata dei nostri sensi [...]", poi contratto nell'"arresto del tempo e della vita", che si sigilla nel "punto morto del mondo [...] che finalmente ci metta nel mezzo di una verità"; sono "gli occhi nostri" divenuti "più acuti e più

p. 486) sottolinea come il motivo del cielo come cappa, che compare nei *Limoni* per la prima volta e avrà lungo corso nella poesia di Montale, parta dal ricordo baudelairiano delle *Fleurs du mal*, *Quand le ciel bas et lourd* 1-10, «Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, / et que de l'horizon embrassant tout le cercle / il nous verse un jour noir plus triste que les nuits // Quand la terre est changée en un chacot humide / [...] Quand la pluie étalant ses immenses traînées / d'une vaste prison imite les barreaux...». La celebre immagine delle «trombe d'oro della solarità» è invece desunta, come la critica ha rilevato, dall'«or de la trompette d'Été» di Mallarmé (*Prose pour des Esseintes*), cui aggiungerei la persistenza di un'immagine simbolista come i «cornes d'or» di Paul Fort, *L'alerte* 39 (inclusa nell'antologia dei *Poètes d'aujourd'hui* che rappresenta, per ammissione dello stesso poeta, uno dei suoi principali tratti con la poesia francese).

penetranti" che si assolutizzano in quello sguardo che "fruga d'intorno"».

Data questa premessa, risulta perspicua la natura filosofica dell'«ultimo segreto» delle cose, quello legato alla loro vera essenza, accuratamente nascosta dentro la scorza. L'idea dell'abbandono delle cose e del disvelamento del loro segreto rappresenta allora la resa poetica del processo creativo e artistico così come l'ha concepito Boutroux: «L'uomo, con l'arte, esprime i suoi sentimenti, o i suoi sogni, o la sua comunicazione con realtà inaccessibili ai sensi e all'intelletto e perciò: 1.° sviluppa la sua vita interna, in particolare dal lato dell'immaginazione; 2.° si libera, in una certa misura, dagli oggetti stessi di cui offre a sé medesimo la rappresentazione idealizzata». Anche «l'anello che non tiene» denuncia la sua appartenenza a un ambito speculativo: dell'anello rappresentato dagli enti sensibili nella «gran catena degli esseri» Leopardi sottolinea soprattutto la natura necessaria (cfr. il passo di *Zibaldone* 4133, datato 9 aprile 1825: «Poiché essi esistono e le loro specie si perpetuano, conviene dire che essi siano un anello necessario alla gran catena degli esseri, e all'ordine e alla esistenza di questo universo, al quale sia utile il loro danno»), e Montale qui sembra richiamarsi direttamente a questa espressione auspicando la scoperta dell'anomalia che spezzi il cieco perpetuarsi della vita lungo il percorso obbligato della catena; ma si vedano anche le parole di Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione* IV, 55, p. 357: «Per la libertà ch'è propria, di codesta volontà, esso [l'oggetto] potrebbe non essere, o anche essere originariamente e sostanzialmente affatto diverso; nel qual caso l'intera catena, della quale esso è un anello, [...] sarebbe tutt'altra. Ma da che ha preso ad esistere, l'oggetto è entrato nella serie della cause e degli effetti, vi è determinato con necessità, né può quindi diventare un altro, ovvero modificarsi, né uscir dalla serie, ovvero sparire»⁷. Il concetto verrà ribadito

7. É. Boutroux, *La natura e lo spirito e altri saggi*, traduzione di G. Papini, Carabba, Lanciano 1909, p. 43.

8. Citiamo da A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresenta-*

to da una diversa angolatura in *Arsenio* 21-22: «il tuo viaggio, anello d'una / catena, immoto andare»; qui risulta suggestivo il raffronto con le parole che Adriano Grande pone a epigrafe del gruppo dei *Rottami*, pubblicati su "Le Opere e i Giorni" nell'aprile 1925 (e poi confluiti in *Avventure*): «a conforto di quanti amano [...] le foglie secche, gli anelli di catena rotti, i conti che non tornano e tutto quello che di sbagliato seguita per buona sorte ad esistere nel mondo». In termini più secchi, di gnomica limpidezza, Montale ritornerà su questa immagine in *Satura, La storia* 1, 1-5 («La storia non si snoda / come una catena / di anelli ininterrotta. / In ogni caso / molti anelli non tengono»): crollato il mito del varco, non viene meno la fiducia nella possibilità di individuare un "disordine" liberatorio nel succedersi degli eventi. Anche dal punto di vista della creazione letteraria, l'interrompersi della catena corrisponde a un rinnovamento della fecondità, come scrive negli stessi anni di *Satura*: «quando tutti gli anelli tengono, quando l'incasellamento è completo allora si hanno i secoli vuoti, senza poesia. Sono i secoli migliori per le arti dell'occhio» (*Nel nostro tempo* 52).

È uno dei componimenti più sorvegliati della raccolta, imperniato su una base di versi a prevalenza endecasillabica, cui si aggiungono un cospicuo numero di versi lunghi, suddivisibili per lo più in emistichi del tipo 8+7, 7+8, 8+8, alcuni decasillabi e dodecasillabi, un tridecasillabo e due alessandrini. Non mancano le misure più brevi, usate per necessaria variatio, intercalate con una certa regolarità agli altri versi. Se il polimorfismo metrico implica l'idea di un voluto e programmatico "disordine" versoliberista, complesso e rigoroso appare il gioco di rime, quasi rime, assonanze e consonanze: nove sono le rime perfette (8 : 10; 12 : 13; 16 : 19; 25 : 28; 29 : 36; 31 : 33; 39 : 41; 45 : 48; 46 : 49), numerose le rime interne e le quasi rime (3 usati in rima interna con 1 laureati, 2 piante in quasi rima con 2 soltanto e 3 acanti, 3 bossi in rima con 5 fossi,

zione, traduzione di P. Savj-Lopez, Laterza, Bari 1914-1916, rist. 1928, che si ritiene concordemente essere l'edizione letta da Montale.

a sua volta assonanzato con 4 erbosi, 31 indaga in rima interna con 32 dilaga ecc.), frequentissime le assonanze e consonanze (11 gazzarre consonante con 12 azzurro – con in più identità di una vocale; 6 ragazzi consonante con 8 viuzze; 8 ciglioni assonante con 10 orti; 22 con gli assonanti vedi – questi – silenzi; 37 illusione assonante con 38 rumorose ecc.). Di insospettata ricchezza anche l'apparato delle figure retoriche: allitterazioni (30, IO sGUARDO fRUGA D'intORnO), omoteleuti (35, umana – allontanata), paronomasie o figure analoghe (14, rami/amici; 42, avara/amara), chiasmi (42, la luce si fa avara – amara l'anima), anafore (18-20, Qui...qui) ecc. Secondo Cè (1992, p. 131) l'uso di versi con ritmo ternario, di piedi dattilici e dattilico-trocaici e di frequenti lessemi sdrucchioli contribuisce a creare l'andamento tipico del «valse», che stabilisce un ideale collegamento fra questo testo e il Debussy del quarto *Prélude*.

Corno inglese

Apparsa insieme a *Riviere* nel secondo fascicolo di "Primo Tempo", datato 15 giugno 1922, la poesia, di cui non rimangono manoscritti, faceva parte di una serie di testi omogenei, tutti di ispirazione musicale. (*Violini, Violoncelli, Contrabbasso, Flauti-Fagotti, Oboe, Ottoni*), destinati a non confluire negli *Ossi di seppia*. La vicinanza con *Meriggiate* è piuttosto evidente, anche per analoghe scelte fonico-lessicali: è probabile che l'intero gruppo degli *Accordi* risalga dunque al 1917-18; periodo in cui sono state composte anche le affini *Musica silenziosa* e *Suonatina di pianoforte*. Sono i testi in cui Montale tenta una possibile rielaborazione della musica di Debussy: in questa poesia (Biasin 1985, p. 27) vede perfino «precisi riferimenti tematici» ai due preludi per piano *Le vent sur la plaine* e *Ce qu'a vu le vent de l'Ouest* e alla terza parte del poema sinfonico *La mer, Le dialogue du vent et de la mer*.

L'esperimento musicale poggia su un'architettura sintattica, quella del periodo unico, che Montale sperimenterà poi più volte nelle raccolte della maturità (ma si veda anche l'«osso» breve *Upupa, ilare uccello calunniato*): è il segno di

to da una diversa angolatura in *Arsenio* 21-22: «il tuo viaggio, anello d'una / catena, immoto andare»; qui risulta suggestivo il raffronto con le parole che Adriano Grande pone a epigrafe del gruppo dei *Rottami*, pubblicati su "Le Opere e i Giorni" nell'aprile 1925 (e poi confluiti in *Avventure*): «a conforto di quanti amano [...] le foglie secche, gli anelli di catena rotti, i conti che non tornano e tutto quello che di sbagliato seguita per buona sorte ad esistere nel mondo». In termini più secchi, di gnomica limpidezza, Montale ritornerà su questa immagine in *Satura*, *La storia* 1, 1-5 («La storia non si snoda / come una catena / di anelli ininterrotta. / In ogni caso / molti anelli non tengono»): crollato il mito del varco, non viene meno la fiducia nella possibilità di individuare un "disordine" liberatorio nel succedersi degli eventi. Anche dal punto di vista della creazione letteraria, l'interrompersi della catena corrisponde a un rinnovamento della fecondità, come scrive negli stessi anni di *Satura*: «quando tutti gli anelli tengono, quando l'incasellamento è completo allora si hanno i secoli vuoti, senza poesia. Sono i secoli migliori per le arti dell'occhio» (*Nel nostro tempo* 52).

È uno dei componenti più sorvegliati della raccolta, imperniato su una base di versi a prevalenza endecasillabica, cui si aggiungono un cospicuo numero di versi lunghi, suddivisibili per lo più in emistichi del tipo 8+7, 7+8, 8+8, alcuni decasillabi e dodecasillabi, un tridecasillabo e due alessandrini. Non mancano le misure più brevi, usate per necessaria *variatio*, intercalate con una certa regolarità agli altri versi. Se il polimorfismo metrico implica l'idea di un voluto e programmatico "disordine" versoliberista, complesso e rigoroso appare il gioco di rime, quasi rime, assonanze e consonanze: nove sono le rime perfette (8 : 10; 12 : 13; 16 : 19; 25 : 28; 29 : 36; 31 : 33; 39 : 41; 45 : 48; 46 : 49), numerose le rime interne e le quasi rime (3 usati in rima interna con 1 laureati, 2 piante in quasi rima con 2 soltanto e 3 acanti, 3 bossi in rima con 5 fossi,

zione, traduzione di P. Savi-Lopez, Laterza, Bari 1914-1916, rist. 1928, che si ritiene concordemente essere l'edizione letta da Montale.

a sua volta assonanzato con 4 *erbose*, 31 *indaga* in rima interna con 32 *dilaga* ecc.), frequentissime le assonanze e consonanze (11 gazzarre consonante con 12 azzurro – con in più identità di una vocale; 6 ragazzi consonante con 8 viuzze; 8 ciglioni assonante con 10 orti; 22 con gli assonanti *vedi – questi – silenzi*; 37 illusione assonante con 38 *rumorose* ecc.). Di insospettata ricchezza anche l'apparato delle figure retoriche: allitterazioni (30, IO sGUARDO FRUGA D'intORnO), omoteleuti (35, *umana – allontana*), paronomasie o figure analoghe (14, *rami/amici*; 42, *avara/amara*), chiasmi (42, la luce si fa avara – amara l'anima), anafore (18-20, *Qui...qui*) ecc. Secondo Cè (1992, p. 131) l'uso di versi con ritmo ternario, di piedi dattilici e dattilico-trocaici e di frequenti lessemi sdruccioli contribuisce a creare l'andamento tipico del «valse», che stabilisce un ideale collegamento fra questo testo e il Debussy del quarto *Prélude*.

Corno inglese

Apparsa insieme a *Riviere* nel secondo fascicolo di "Primo Tempo", datato 15 giugno 1922, la poesia, di cui non rimangono manoscritti, faceva parte di una serie di testi omogenei, tutti di ispirazione musicale. (*Violini, Violoncelli, Contrabbasso, Flauti-Fagotti, Oboe, Ottomi*), destinati a non confluire negli *Ossi di seppia*. La vicinanza con *Meriggiate* è piuttosto evidente, anche per analoghe scelte fonico-lessicali: è probabile che l'intero gruppo degli *Accordi* risalga dunque al 1917-18, periodo in cui sono state composte anche le affini *Musica silenziosa* e *Suonatina di pianoforte*. Sono i testi in cui Montale tenta una possibile rielaborazione della musica di Debussy: in questa poesia (Biasin 1985, p. 27) vede perfino «precisi riferimenti tematici» ai due preludi per piano *Le vent sur la plaine* e *Ce qu'a vu le vent de l'Ouest* e alla terza parte del poema sinfonico *La mer, Le dialogue du vent et de la mer*.

L'esperimento musicale poggia su un'architettura sintattica, quella del periodo unico, che Montale sperimenterà poi più volte nelle raccolte della maturità (ma si veda anche l'«osso» breve *Upupa, ilare uccello calunniato*): è il segno di

to da una diversa angolatura in *Arsenio* 21-22: «il tuo viaggio, anello d'una / catena, immoto andare», qui risulta suggestivo il raffronto con le parole che Adriano Grande pone a epigrafe del gruppo dei *Rottami*, pubblicati su "Le Opere e i Giorni" nell'aprile 1925 (e poi confluiti in *Avventure*: «a conforto di quanti amano [...] le foglie secche, gli anelli di catena rotti, i conti che non tornano e tutto quello che di sbagliato seguita per buona sorte ad esistere nel mondo». In termini più secchi, di gnomica limpidezza, Montale ritornerà su questa immagine in *Satura*, *La storia* 1, 1-5 («La storia non si snoda / come una catena / di anelli ininterrotta. / In ogni caso / molti anelli non tengono»): crollato il mito del varco, non viene meno la fiducia nella possibilità di individuare un "disordine" liberatorio nel succedersi degli eventi. Anche dal punto di vista della creazione letteraria, l'interrompersi della catena corrisponde a un rinnovamento della fecondità, come scrive negli stessi anni di *Satura*: «quando tutti gli anelli tengono, quando l'incasellamento è completo allora si hanno i secoli vuoti, senza poesia. Sono i secoli migliori per le arti dell'occhio» (*Nel nostro tempo* 52).

È uno dei componimenti più sorvegliati della raccolta, imperniato su una base di versi a prevalenza endecasillabica, cui si aggiungono un cospicuo numero di versi lunghi, suddivisibili per lo più in emistichi del tipo 8+7, 7+8, 8+8, alcuni decasillabi e dodecasillabi, un tridecasillabo e due alessandrini. Non mancano le misure più brevi, usate per necessaria *variatio*, intercalate con una certa regolarità agli altri versi. Se il *polimorfismo metrico* implica l'idea di un voluto e programmatico "disordine" versoliberista, complesso e rigoroso appare il *gioco di rime, quasi rime, assonanze e consonanze*: nove sono le rime perfette (8 : 10; 12 : 13; 16 : 19; 25 : 28; 29 : 36; 31 : 33; 39 : 41; 45 : 48; 46 : 49), numerose le rime interne e le *quasi rime* (3 usati in rima interna con 1 laureati, 2 piante in quasi rima con 2 soltanto e 3 acanti, 3 bossi in rima con 5 fossi,

zione, traduzione di P. Savj-Lopez, Laterza, Bari 1914-1916, rist. 1928, che si ritiene concordemente essere l'edizione letta da Montale.

a sua volta assonanzato con 4 erbosi, 31 indaga in rima interna con 32 dilaga ecc.), frequentissime le assonanze e consonanze (11 gazzarre consonante con 12 azzurro – con in più identità di una vocale; 6 ragazzi consonante con 8 viuzze; 8 ciglioni assonante con 10 orti; 22 con gli assonanti vedi – questi – silenzi; 37 illusione assonante con 38 rumorose ecc.). Di insospettata ricchezza anche l'apparato delle figure retoriche: allitterazioni (30, IO sGUARDO fRUGA D'intORnO), omoteleuti (35, umana – allontana), paronomasie o figure analoghe (14, rami/amici; 42, avara/amara), chiasmi (42, la luce si fa avara – amara l'anima), anafore (18-20, Qui...qui) ecc. Secondo Cè (1992, p. 131) l'uso di versi con ritmo ternario, di piedi dattilici e dattilico-trocaici e di frequenti lessemi sdrucchioli contribuisce a creare l'andamento tipico del «valse», che stabilisce un ideale collegamento fra questo testo e il Debussy del quarto *Prelude*.

Corno inglese

Apparsa insieme a *Riviere* nel secondo fascicolo di "Primo Tempo", datato 15 giugno 1922, la poesia, di cui non rimangono manoscritti, faceva parte di una serie di testi omogenei, tutti di ispirazione musicale. (*Violini, Violoncelli, Contrabbasso, Flauti-Fagotti, Oboe, Ottoni*), destinati a non confluire negli *Ossi di seppia*. La vicinanza con *Meriggiare* è piuttosto evidente, anche per analoghe scelte fonico-lessicali: è probabile che l'intero gruppo degli *Accordi* risalga dunque al 1917-18, periodo in cui sono state composte anche le affini *Musica silenziosa* e *Suonatina di pianoforte*. Sono i testi in cui Montale tenta una possibile rielaborazione della musica di Debussy: in questa poesia (Biasin 1985, p. 27) vede perfino «precisi riferimenti tematici» ai due preludi per piano *Le vent sur la plaine* e *Ce qu'a vu le vent de l'Ouest* e alla terza parte del poema sinfonico *La mer. Le dialogue du vent et de la mer*.

L'esperimento musicale poggia su un'architettura sintattica, quella del periodo unico, che Montale sperimenterà poi più volte nelle raccolte della maturità (ma si veda anche l'«osso» breve *Upupa, ilare uccello calunniato*): è il segno di

to da una diversa angolatura in *Arsenio* 21-22: «il tuo viaggio, anello d'una / catena, immoto andare»; qui risulta suggestivo il raffronto con le parole che Adriano Grande pone a epigrafe del gruppo dei *Rottami*, pubblicati su "Le Opere e i Giorni" nell'aprile 1925 (e poi confluiti in *Avventure*): «a conforto di quanti amano [...] le foglie secche, gli anelli di catena rotti, i conti che non tornano e tutto quello che di sbagliato seguita per buona sorte ad esistere nel mondo». In termini più secchi, di gnomica limpidezza, Montale ritornerà su questa immagine in *Satura*, *La storia* 1, 1-5 («La storia non si snoda / come una catena / di anelli ininterrotta. / In ogni caso / molti anelli non tengono»): crollato il mito del varco, non viene meno la fiducia nella possibilità di individuare un "disordine" liberatorio nel succedersi degli eventi. Anche dal punto di vista della creazione letteraria, l'interrompersi della catena corrisponde a un rinnovamento della fecondità, come scrive negli stessi anni di *Satura*: «quando tutti gli anelli tengono, quando l'incasellamento è completo allora si hanno i secoli vuoti, senza poesia. Sono i secoli migliori per le arti dell'occhio» (*Nel nostro tempo* 52).

È uno dei componenti più sorvegliati della raccolta, imperniato su una base di versi a prevalenza endecasillabica, cui si aggiungono un cospicuo numero di versi lunghi, suddivisibili per lo più in emistichi del tipo 8+7, 7+8, 8+8, alcuni decasillabi e dodecasillabi, un tridecasillabo e due alessandrini. Non mancano le misure più brevi, usate per necessaria *variatio*, intercalate con una certa regolarità agli altri versi. Se il polimorfismo metrico implica l'idea di un voluto e programmatico "disordine" versoliberista, complesso e rigoroso appare il gioco di rime, quasi rime, assonanze e consonanze: nove sono le rime perfette (8 : 10; 12 : 13; 16 : 19; 25 : 28; 29 : 36; 31 : 33; 39 : 41; 45 : 48; 46 : 49), numerose le rime interne e le quasi rime (3 usate in rima interna con 1 laureati, 2 piante in quasi rima con 2 soltanto e 3 acanti, 3 bossi in rima con 5 fossi,

zione, traduzione di P. Savj-Lopez, Laterza, Bari 1914-1916, rist. 1928, che si ritiene concordemente essere l'edizione letta da Montale.

a sua volta assonanzato con 4 erbosi, 31 indaga in rima interna con 32 dilaga ecc.), frequentissime le assonanze e consonanze (11 gazzarre consonante con 12 azzurro – con in più identità di una vocale; 6 ragazzi consonante con 8 viuzze; 8 ciglioni assonante con 10 orti; 22 con gli assonanti vedi – questi – silenzi; 37 illusione assonante con 38 rumorose ecc.). Di insospettata ricchezza anche l'apparato delle figure retoriche: allitterazioni (30, IO sGUARDO fRUGA D'intORnO), omoteleuti (35, umana – allontana), paronomasie o figure analoghe (14, rami/amici; 42, avara/amara), chiasmi (42, la luce si fa avara – amara l'anima), anafore (18-20, Qui...qui) ecc. Secondo Cè (1992, p. 131) l'uso di versi con ritmo ternario, di piedi dattilici e dattilico-trocaici e di frequenti lessemi sdruccioli contribuisce a creare l'andamento tipico del «valse», che stabilisce un ideale collegamento fra questo testo e il Debussy del quarto *Prélude*.

Corno inglese

Apparsa insieme a *Riviere* nel secondo fascicolo di "Primo Tempo", datato 15 giugno 1922, la poesia, di cui non rimangono manoscritti, faceva parte di una serie di testi omogenei, tutti di ispirazione musicale. (*Violini, Violoncelli, Contrabbasso, Flauti-Fagotti, Oboe, Ottoni*), destinati a non confluire negli *Ossi di seppia*. La vicinanza con *Meriggiare* è piuttosto evidente, anche per analoghe scelte fonico-lessicali: è probabile che l'intero gruppo degli *Accordi* risalga dunque al 1917-18, periodo in cui sono state composte anche le affini *Musica silenziosa* e *Suonatina di pianoforte*. Sono i testi in cui Montale tenta una possibile rielaborazione della musica di Debussy: in questa poesia (Biasin 1985, p. 27) vede perfino «precisi riferimenti tematici» ai due preludi per piano *Le vent sur la plaine* e *Ce qu'a vu le vent de l'Ouest* e alla terza parte del poema sinfonico *La mer, Le dialogue du vent et de la mer*.

L'esperimento musicale poggia su un'architettura sintattica, quella del periodo unico, che Montale sperimenterà poi più volte nelle raccolte della maturità (ma si veda anche l'«osso» breve *Upupa, ilare uccello calunniato*): è il segno di

una consapevolezza strutturale maggiore rispetto alle altre poesie della *suite*, che consente al poeta di orchestrare il gioco dei timbri e delle dissonanze all'interno di uno spartito ricco di simmetrie (ad esempio, il gruppo 1-3 *stasera-suona-ricorda-strumenti* che ritorna in 16-17 *suonasse stasera-scordato-strumento*, 6 *al cielo* e 12 *a terra*, cui aggiungiamo 5 *strisce di luce* – 15 *s'annerà*, 3 *fitti alberi* – 7-8 *chiari reami di lassù*, 7 *chiari* – 11 *livido* ecc.). Il collegamento fonico vento/corno suggerito dal titolo ha almeno tre precedenti illustri noti a Montale, uno in Verlaine, *Sagesse* III, IX 1-4 («Le son du cor s'afflige vers les bois / d'une douleur on veut croire orpheline / qui vient mourir au bas de la colline / parmi la bise errant en courts abois»), un altro in Jules Laforgue, *Poésies*, *L'hiver qui vient* 59-60 («Les cors, les cors, les cors! / S'en sont allés au vent du Nord»), e un terzo in Roccagliata Ceccardi, *Sonetti e poemi*, *Odi* v, 23 («e rupper corni in vento sciogliendo il cor che moria»). Francese è anche la celebre immagine dell'«orizzonte di rame», che rappresenta ancora un apporto da Verlaine (*Romances sans paroles*, *Ariettes oubliées* VIII, 5: «Le ciel est de cuivre»), mentre il motivo della nuvola ha consistenza tutta baudelairiana: si ricordi il noto *Spleen* dell'*Étranger*, «Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?» || «J'aime les nuages...les nuages qui passent...là-bas...là-bas...les merveilleux nuages!».

Indubbiamente le suggestioni della poesia d'oltralpe danno al testo una patina speciale che si sovrappone alla pur intensa tinta dannunziana (gli «strumenti dei fitti alberi» vengono naturalmente dagli alberi «stromenti / diversi / sot-

9. Almansi (1973, p. 403) sottolinea l'esistenza di un legame tra corni e vento anche in Apollinaire, *Alcools*, *Cors de chasse* 11-12 («cors de chasse / dont meurt le bruit parmi le vent»), cui aggiungiamo, nella stessa raccolta, *Le vent nocturne* 4, «Les elfes rire au vent ou corner aux rafales» – ma va tenuto presente il fatto che, a giudicare da una lettera di Bobi Bazlen datata 17 febbraio 1926 (cfr. *Lettere Bazlen* 367), Montale conobbe queste poesie solo dopo l'uscita degli *Ossi* –, e tra vento e suono di uno strumento (la tromba) in Dickinson, [*The storm*] 1 («There came a wind like a bugle», che il poeta stesso tradurrà molti anni dopo, intenzionalmente: «Con un suono di corno / il vento arrivò»).

to innumerevoli dita» di D'Annunzio, *La pioggia nel pineto* 49-51; d'altra parte l'ipotesto dell'intera poesia è dannunziano, come ha dimostrato Mengaldo 1973, pp. 324-311, d'altra parte, la caratteristica più notevole di *Corno inglese* non risiede nelle contaminazioni linguistiche, ma nel fatto che la struttura metrico-sintattica, l'impianto fonico e le scelte di lessico non rappresentano semplicemente una situazione ambientale e un disagio psicologico che si confronta con essa, ma tentano di filtrare la descrizione della natura su cui incombe il temporale attraverso l'immobilità del personaggio narrante¹⁰: la tempesta viene vista e restituita da una lontana *landa di accidia* e, come tale, conserva il carattere di rappresentazione distaccata e remota, grazie all'accumulo relativo quasi faticoso (*che* suona...*che* spazza...*che* rimbomba...*che* muta...*che* nasce), alla funzione di pausa rappresentata dalle lineette del v. 2 e dalle parentesi dei vv. 7-9, al rallentamento indotto da *attento* (che, riferito a un elemento incontrollato e instabile come il vento, è già un'abile contraddizione in termini), 10 *scaglia a scaglia*, 15 *lenta*. La furia degli elementi non si disfrena liberamente, ma appare sempre mediata dall'osservazione di uno sguardo immoto, oppresso dalla *ruggine* esistenziale di *In limine* (lo strumento scordato è anche "arrugginito"), che nella sapiente restituzione degli echi tonici esterni riesce a introdurre i segnali del suo straniamento: questa particolare natura della poesia emerge con chiarezza dal raffronto con un testo che offre, mi pare, notevoli affinità lessicali con quello montaliano e un analogo impianto tematico, ma una diversa resa emozionale della descrizione. Si

10. È sintomatico il fatto che Montale usi un verbo come *si frottono*, ad alta frequenza nella prima raccolta, spesso con valenza "etica" (cfr. *Lupupa*, *Crisalide*, *Arsenio*), come già il *mettere dei limoni* e di *Fine dell'infanzia*. Anche la parentesi sospensiva – si veda anche *Capò a Rapallo* 33, «(meraviglioso udivo)» –, di ascendenza petrarchesco-leopardiana – impone un rallentamento nel ritmo teso dei versi precedenti, con il diradarsi delle liquide; sul poeta avrà agito senz'altro il ricordo di Pascoli, *Montar*, *L'assuolo* 21-22, «finissimi sistri d'argento / tintinnii a invisibili porte / che forse non s'aprono più?...», per la presenza della fondamentale parola tematica *porte* (Pasquini 1993, p. 207).

una consapevolezza strutturale maggiore rispetto alle altre poesie della *suite*, che consente al poeta di orchestrare il gioco dei timbri e delle dissonanze all'interno di uno spartito ricco di simmetrie (ad esempio, il gruppo 1-3 *stasera-suona-ricorda-strumenti* che ritorna in 16-17 *suonasse stasera-scordato-strumento*, 6 *al cielo* e 12 *a terra*, cui aggiungiamo 5 *strisce di luce* - 15 *s'annerà*, 3 *fitti alberi* - 7-8 *chiari reami di lassù*, 7 *chiari* - 11 *livido* ecc.). Il collegamento fonico vento/corno suggerito dal titolo ha almeno tre precedenti illustri noti a Montale, uno in Verlaine, *Sagesse* III, IX 1-4 («Le son du cor s'afflige vers les bois / d'une douleur on veut croire orpheline / qui vient mourir au bas de la colline - parmi la bise errant en courts abois»), un altro in Jules Laforgue, *Poésies, L'hiver qui vient* 59-60 («Les cors, les cors, les cors! / S'en sont allés au vent du Nord»), e un terzo in Roccagliata Ceccardi, *Sonetti e poemi, Odi* v, 23 («e rupper corni in vento sciogliendo il cor che moria»). Francese è anche la celebre immagine dell'«orizzonte di rame», che rappresenta ancora un apporto da Verlaine (*Romances sans paroles, Ariettes oubliées* VIII, 5: «Le ciel est de cuivre»), mentre il motivo della nuvola ha consistenza tutta baudelairiana: si ricordi il noto *Spleen* dell'*Étranger*, «Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?» Il «J'aime les nuages...les nuages qui passent...là-bas...là-bas...les merveilleux nuages!».

Indubbiamente le suggestioni della poesia d'oltralpe danno al testo una patina speciale che si sovrappone alla pur intensa tinta dannunziana (gli «strumenti dei fitti alberi» vengono naturalmente dagli alberi «stromenti / diversi / sot-

9. Almansì (1973, p. 403) sottolinea l'esistenza di un legame tra corni e vento anche in Apollinaire, *Alcools, Cors de chasse* 11-12 («cors de chasse / dont meurt le bruit parmi le vent»), cui aggiungiamo, nella stessa raccolta, *Le vent nocturne* 4, «Les elfes rire au vent ou corner aux rafales» - ma va tenuto presente il fatto che, a giudicare da una lettera di Bobi Bazlen datata 17 febbraio 1926 (cfr. *Lettere Bazlen* 367), Montale conobbe queste poesie solo dopo l'uscita degli *Ossi* -, e tra vento e suono di uno strumento (la tromba) in Dickinson, [*The storm*] 1 («There came a wind like a bugle», che il poeta stesso tradurrà molti anni dopo, intenzionalmente: «Con un suono di corno / il vento arrivò»).

to innumerevoli dita» di D'Annunzio, *La pioggia nel pineto* 49-51; d'altra parte l'ipotesi dell'intera poesia è dannunziana, come ha dimostrato Mengaldo 1973, pp. 324-31); d'altra parte, la caratteristica più notevole di *Corno inglese* non risiede nelle contaminazioni linguistiche, ma nel fatto che la struttura metrico-sintattica, l'impianto fonico e le scelte di lessico non rappresentano semplicemente una situazione ambientale e un disagio psicologico che si confronta con essa, ma tentano di filtrare la descrizione della natura su cui incombe il temporale attraverso l'immobilità del personaggio narrante¹⁰: la tempesta viene vista e restituita da una lontana landa di accidia e, come tale, conserva il carattere di rappresentazione distaccata e remota, grazie all'accumulo relativo quasi faticoso (*che suona...che spazza...che rimbomba...che muta...che nasce*), alla funzione di pausa rappresentata dalle linee del v. 2 e dalle parentesi dei vv. 7-9, al rallentamento indotto da *attento* (che, riferito a un elemento incontrollato e instabile come il vento, è già un'abile contraddizione in termini), 10 *scaglia a scaglia*, 15 *lenta*. La furia degli elementi non si disfrena liberamente, ma appare sempre mediata dall'osservazione di uno sguardo immoto, oppresso dalla ruggine esistenziale di *In limine* (lo strumento scordato è anche «arrugginito»), che nella sapiente restituzione degli echi fonici esterni riesce a introdurre i segnali del suo straniamento: questa particolare natura della poesia emerge con chiarezza dal raffronto con un testo che offre, mi pare, notevoli affinità lessicali con quello montaliano e un analogo impianto tematico, ma una diversa resa emozionale della descrizione. Si

10. È sintomatico il fatto che Montale usi un verbo come *profondendo*, ad alta frequenza nella prima raccolta, spesso con valenza «etica» (cfr. *L'upupa*, *Crisalide*, *Arsenio*), come già il *mettere dei limoni* e di *Line dell'infanzia*. Anche la parentesi sospensiva - si veda anche *Caffe a Rapallo* 33, «(meraviglioso udito)» -, di ascendenza petrarchesco-leopardiana, impone un rallentamento nel ritmo teso dei versi precedenti, con il diradarsi delle liquide; sul poeta avrà agito senz'altro il ricordo di Pascoli, *Myriac*, *L'assiuolo* 21-22, «finissimi sistri d'argento / tintinnii a invisibili porte - che forse non s'aprono più?...», per la presenza della fondamentale parola tematica *porte* (Pasquini 1993, p. 207).

una consapevolezza strutturale maggiore rispetto alle altre poesie della *suite*, che consente al poeta di orchestrare il gioco dei timbri e delle dissonanze all'interno di uno spartito ricco di simmetrie (ad esempio, il gruppo 1: 3 *stasera-suona-ricorda-strumenti* che ritorna in 16-17 *suonasse stasera-scordato-strumento*, 6 *al cielo* e 12 *a terra*, cui aggiungiamo 5 *strisce di luce* - 15 *s'annerà*, 3 *fitti alberi* - 7-8 *chiari reami di lassù*, 7 *chiari* - 11 *livido* ecc.). Il collegamento fonico vento/corno suggerito dal titolo ha almeno tre precedenti illustri noti a Montale, uno in Verlaine, *Sagesse* III, IX, 1-4 («Les son du cor s'afflige vers les bois / d'une douleur on veut croire orpheline / qui vient mourir au bas de la colline - parmi la bise errant en courts abois»), un altro in Jules Laforgue, *Poésies*, *L'hiver qui vient* 59-60 («Les cors, les cors, les cors! / S'en sont allés au vent du Nord»), e un terzo in Roccatagliata Ceccardi, *Sonetti e poemi*, *Odi* v, 23 («e rupper corni in vento sciogliendo il cor che moria»). Francese è anche la celebre immagine dell'«orizzonte di rame», che rappresenta ancora un apporto da Verlaine (*Romances sans paroles*, *Ariettes oubliées* VIII, 5: «Le ciel est de cuivre»), mentre il motivo della nuvola ha consistenza tutta baudelairiana: si ricordi il noto *Spleen* dell'*Étranger*, «Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?» Il «J'aime les nuages...les nuages qui passent...là-bas...là-bas...les merveilleux nuages!».

Indubbiamente le suggestioni della poesia d'oltralpe danno al testo una patina speciale che si sovrappone alla pur intensa tinta dannunziana (gli «strumenti dei fitti alberi» vengono naturalmente dagli alberi «stromenti / diversi / sot-

9. Almansi (1973, p. 403) sottolinea l'esistenza di un legame tra corni e vento anche in Apollinaire, *Alcools*, *Cors de chasse* 11-12 («cors de chasse / dont meurt le bruit parmi le vent»), cui aggiungiamo, nella stessa raccolta, *Le vent nocturne* 4, «Les elfes rire au vent ou corner aux ratales» - ma va tenuto presente il fatto che, a giudicare da una lettera di Bobi Bazlen datata 17 febbraio 1926 (cfr. *Lettere Bazlen* 367), Montale conobbe queste poesie solo dopo l'uscita degli *Ossi* -, e tra vento e suono di uno strumento (la tromba) in Dickinson, [*The storm*] 1 («There came a wind like a bugle», che il poeta stesso tradurrà molti anni dopo, intenzionalmente: «Con un suono di corno / il vento arrivò»).

to innumerevoli dita» di D'Annunzio, *La pioggia nel pineto* 49-51; d'altra parte l'ipotesi dell'intera poesia è dannunziana, come ha dimostrato Mengaldo 1973, pp. 324-31; d'altra parte, la caratteristica più notevole di *Corno inglese* non risiede nelle contaminazioni linguistiche, ma nel fatto che la struttura metrico-sintattica, l'impianto fonico e le scelte di lessico non rappresentano semplicemente una situazione ambientale e un disagio psicologico che si confronta con essa, ma tentano di filtrare la descrizione della natura su cui incombe il temporale attraverso l'immobilità del personaggio narrante¹⁰: la tempesta viene vista e restituita da una lontana landa di accidia e, come tale, conserva il carattere di rappresentazione distaccata e remota, grazie all'accumulo relativo quasi faticoso (che suona...che spazza...che rimbomba...che muta...che nasce), alla funzione di pausa rappresentata dalle linee del v. 2 e dalle parentesi dei vv. 7-9, al rallentamento indotto da *attento* (che, riferito a un elemento incontrollato e instabile come il vento, è già un'abile contraddizione in termini), 10 *scaglia a scaglia*, 15 *lenta*. La furia degli elementi non si disfrena liberamente, ma appare sempre mediata dall'osservazione di uno sguardo immoto, oppresso dalla ruggine esistenziale di *In limine* (lo strumento scordato è anche «arrugginito»), che nella sapiente restituzione degli echi tonici esterni riesce a introdurre i segnali del suo straniamento: questa particolare natura della poesia emerge con chiarezza dal raffronto con un testo che offre, mi pare, notevoli affinità lessicali con quello montaliano e un analogo impianto tematico, ma una diversa resa emozionale della descrizione. Si

10. È sintomatico il fatto che Montale usi un verbo come *si protende*, ad alta frequenza nella prima raccolta, spesso con valenza «etica» (cfr. *L'upupa*, *Crisalide*, *Arsenio*), come già il *mettere dei limoni* e di *Line dell'infanzia*. Anche la parentesi sospensiva - si veda anche *Caffe e Rapallo* 33, «meraviglioso udivo» -, di ascendenza petrarchesco-leopardiana - impone un rallentamento nel ritmo teso dei versi precedenti, con il diradarsi delle liquide; sul poeta avrà agito senz'altro il ricordo di Pascoli, *Menae*, *L'assiuolo* 21-22, «finissimi sistri d'argento / tintinnii a invisibili porte / che forse non s'aprono più?...», per la presenza della fondamentale parola tematica *porte* (Pasquini 1993, p. 207).

una consapevolezza strutturale maggiore rispetto alle altre poesie della *suite*, che consente al poeta di orchestrare il gioco dei timbri e delle dissonanze all'interno di uno spartito ricco di simmetrie (ad esempio, il gruppo 1-3 *stasera-suona-ricorda-strumenti* che ritorna in 16-17 *suonasse-stasera-scordato-strumento*, 6 *al cielo* e 12 *a terra*, cui aggiungiamo 5 *strisce di luce* – 15 *s'annerà*, 3 *fitti alberi* – 7-8 *chiari/reami di lassù*, 7 *chiari* – 11 *livido* ecc.). Il collegamento fonico vento/corno suggerito dal titolo ha almeno tre precedenti illustri noti a Montale, uno in Verlaine, *Sagesse* III, IX 1-4 («Le son du cor s'afflige vers les bois / d'une douleur on veut croire orpheline / qui vient mourir au bas de la colline / parmi la bise errant en courts abois»), un altro in Jules Laforgue, *Poésies*, *L'hiver qui vient* 59-60 («Les cors, les cors, les cors! / S'en sont allés au vent du Nord»), e un terzo in Roccatagliata Ceccardi, *Sonetti e poemi*, *Odi* v, 23 («e rupper corni in vento sciogliendo il cor che morìa»)⁹. Francese è anche la celebre immagine dell'«orizzonte di rame», che rappresenta ancora un apporto da Verlaine (*Romances sans paroles*, *Ariettes oubliées* VIII, 5: «Le ciel est de cuivre»), mentre il motivo della nuvola ha consistenza tutta baudelairiana: si ricordi il noto *Spleen* dell'*Étranger*, «Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?» || «J'aime les nuages...les nuages qui passent...là-bas...là-bas...les merveilleux nuages!».

Indubbiamente le suggestioni della poesia d'oltralpe danno al testo una patina speciale che si sovrappone alla pur intensa tinta dannunziana (gli «strumenti dei fitti alberi» vengono naturalmente dagli alberi «stromenti / diversi / sot-

9. Almansi (1973, p. 403) sottolinea l'esistenza di un legame tra corni e vento anche in Apollinaire, *Alcools*, *Cors de chasse* 11-12 («cors de chasse / dont meurt le bruit parmi le vent»), cui aggiungiamo, nella stessa raccolta, *Le vent nocturne* 4, «Les elfes rire au vent ou corner aux rafales» – ma va tenuto presente il fatto che, a giudicare da una lettera di Bobi Bazlen datata 17 febbraio 1926 (cfr. *Lettere Bazlen* 367), Montale conobbe queste poesie solo dopo l'uscita degli *Ossi* –, e tra vento e suono di uno strumento (la tromba) in Dickinson, [*The storm*] 1 («There came a wind like a bugle», che il poeta stesso tradurrà molti anni dopo, intenzionalmente: «Con un suono di corno / il vento arrivò»).

to innumerevoli dita» di D'Annunzio, *La pioggia nel pineto* 49-51; d'altra parte l'ipotesto dell'intera poesia è dannunziana, come ha dimostrato Mengaldo 1973, pp. 324-31): d'altra parte, la caratteristica più notevole di *Corno inglese* non risiede nelle contaminazioni linguistiche, ma nel fatto che la struttura metrico-sintattica, l'impianto fonico e le scelte di lessico non rappresentano semplicemente una situazione ambientale e un disagio psicologico che si confronta con essa, ma tentano di filtrare la descrizione della natura su cui incombe il temporale attraverso l'immobilità del personaggio narrante¹⁰: la tempesta viene vista e restituita da una lontana landa di accidia e, come tale, conserva il carattere di rappresentazione distaccata e remota, grazie all'accumulo relativo quasi faticoso (*che* suona...*che* spazza...*che* rimbomba...*che* muta...*che* nasce), alla funzione di pausa rappresentata dalle lineette del v. 2 e dalle parentesi dei vv. 7-9, al rallentamento indotto da *attento* (che, riferito a un elemento incontrollato e instabile come il vento, è già un'abile contraddizione in termini), 10 *scaglia a scaglia*, 15 *lenta*. La furia degli elementi non si disfrena liberamente, ma appare sempre mediata dall'osservazione di uno sguardo immoto, oppresso dalla ruggine esistenziale di *In limine* (lo strumento scordato è anche «arrugginito»), che nella sapiente restituzione degli echi fonici esterni riesce a introdurre i segnali del suo straniamento: questa particolare natura della poesia emerge con chiarezza dal raffronto con un testo che offre, mi pare, notevoli affinità lessicali con quello montaliano e un analogo impianto tematico, ma una diversa resa emozionale della descrizione. Si

10. È sintomatico il fatto che Montale usi un verbo come *si protendo* no, ad alta frequenza nella prima raccolta, spesso con valenza «etica» (cfr. *L'upupa*, *Crisalide*, *Arsenio*), come già il *mettere* dei *Limoni* e di *Fine dell'infanzia*. Anche la parentesi sospensiva – si veda anche *Caffè a Rapallo* 33, «(meraviglioso udivo)» –, di ascendenza petrarchesco-leopardiana, impone un rallentamento nel ritmo teso dei versi precedenti, con il diradarsi delle liquide; sul poeta avrà agito senz'altro il ricordo di Pascoli, *Myrica*, *L'assiuolo* 21-22, «finissimi sistri d'argento / (tintinni a invisibili porte / che forse non s'aprono più?...))», per la presenza della fondamentale parola tematica *porte* (Pasquini 1993, p. 207).

tratta del terzo componimento dei *Frammenti lirici* di Clemente Rebora, *Turbine*, dove i primi sette versi presentano interessanti riscontri: «Dall'intensa nuvolaglia / giù - brunita la corazza, / con guizzi di lucido giallo, / con suono che scoppia e si scaglia - / piomba il turbine e scorrazza / sul vento proteso a cavallo / campi e ville, e dà battaglia». Si possono elaborare le seguenti coppie: *nuvolaglia/nuvole*, *giù/a terra*, *corazza/lame*, *guizzi/strisce di luce*, *giallo/rame*, *suono/suona*, *scoppia/rimbomba*, *si scaglia/spazza*, *piomba/lancia*, *turbine/tromba*, *scorrazza/in viaggio*, *vento=vento*, *proteso/protendono*. È probabile che Montale abbia letto questa poesia (la raccolta appare nel 1913), rimanendone suggestionato, e sostituendo alla libera emotività espressionistica di Rebora la tensione formale che contiene in sé, invece di sprigionarla, la carica della rappresentazione: dall'esame delle varie coppie appare evidente come si verifichi quasi sempre un processo di abbassamento della violenza verbale, a sottolineare l'incapacità, da parte dello strumento-cuore, a farsi partecipe prima di tutto di un certo tipo di poesia. Del resto *Corno inglese* è testo "critico" per eccellenza, nel rovesciamento del *topos* romantico del poeta-lira inaugurato da Shelley con la celebre *Ode to the West Wind* v, 1 («Make me thy lyre, even as the forest is»; e si veda anche Wordsworth, *Prelude* III, 135-139, «I was as wakeful, even, as waters are / to the sky's motion: in a kinder sense / of passion, was obedient as a lute / that waits upon the touches of the wind»), e nella tenace corrosione della poetica crepuscolare del cuore malato.

Da un punto di vista metrico vanno rilevati la prevalenza dell'endecasillabo nella prima parte del testo (fino all'ottavo verso la misura è sempre la stessa, incluso un verso sdruciollo, il 5, e fatta eccezione per i settenari ai vv. 4 e 7), e l'uso di versi più brevi nella seconda parte, con la brusca riduzione ritmica operata dal quinario e dai due ottonari in successione ai vv. 9-11. Cambon (1963, p. 119) sottolinea la sequenza di *si-bilanti+esplosive* nella parte finale del componimento. Anche qui, come in *Godi se il vento*, si registra l'insistenza del fonema vitale ENT/END (1 vENTO, attENTO; 3 stru-

mENTI; 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*, *muore*, *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).