

«La chiave di volta de' miei 'rondels'»
Struttura e lettura dei primissimi 'ossi brevi'
di Montale

Matteo M. Pedroni

Di fronte a un vocabolario d'autore caratterizzato da grande varietà e da scarsa ripetitività, alla critica si propongono due approcci complementari: chiarire le ragioni della 'regola' e verificarne gli eventuali scarti.¹ Alcuni *Ossi di seppia* affacciano una interessante propensione alla ripetizione di lemmi – a bassa frequenza nella raccolta – in tensione polare tra *incipit* ed *explicit*. Vediamone preliminarmente alcuni esempi nella successione in cui compaiono nel libro e corrediamoli di un parco commento che ne illustri le funzioni.

Il primo dei *Sarcofaghi* adotta una costruzione simmetrica, in cui la minima variazione dell'epanadiplosi esprime al massimo grado la dicotomia staticità-movimento:

Dove se ne vanno le **ricciute** donzelle
che recano le colme anfore su le spalle
ed hanno il fermo passo sì leggero;
[...]
Mondo che dorme o mondo che si gloria 15
d'immutata esistenza, chi può dire?,
uomo che passi, e tu dagli
il meglio ramicello del tuo orto.
[...]
seguita il giro delle tue stelle.
E dunque addio, *infanti ricciutelle*,
portate le colme anfore su le spalle.² 25

¹ «Luigi Rosiello aveva, ormai tanti anni fa, colto lo specifico linguistico montaliano in un vocabolario "lungo", cioè molto ampio e accogliente e poco ripetitivo. [...] Gli eccellenti strumenti preparati da Savoca consentono di verificare ulteriormente questi dati. [...] Si tratta cioè di un vocabolario continuamente variato [...] e quindi tale da far risaltare anche più ciò che in esso è costante e ribadito» (Coletti 1993, 436). Cfr. pure Coletti 1996, 137-160 e Mengaldo 1995, 625-668.

² Tutte le poesie di Montale sono tratte dall'edizione Bettarini-Contini 1980.

L'‘immutabilità’ (v. 16) di contro al ‘passaggio’ (v. 17 *uomo che passi*), il malcerto ‘seguire’ (v. 23 *seguita*)³ dell'uomo di contro all'anfibologico *fermo passo* (v. 3, ‘immobile e sicuro’) delle *ricciute donzelle*.⁴ La domanda esistenziale, nata dall'osservazione del sarcofago, dapprima si spegne nella descrizione (v. 1, *Dove...*, senza esplicita interrogativa), poi si fa pressante (vv. 15-16 *Mondo che dorme o mondo che si gloria / d'immutata esistenza, chi può dire?*) e infine matura, e logicamente si conclude (v. 24 *dunque*), nella rassegnazione a non trovar chi ‘dica’ tra *in-fanti* (‘che non possono parlare’) *ricciutelle*, e nell'augurio (*portate*) per il viaggio e non per la meta.

In *Non chiederci la parola*, con cui si aprono gli eponimi *Ossi di seppia*, l'anafora del deprecativo negativo più relativa collega i primi due versi ai primi due della terza e ultima strofe:

<u>Non chiederci</u> la parola che squadri da ogni lato l'animo nostro informe , e a lettere di fuoco lo dichiari e risplenda come un croco perduto in mezzo a un polveroso prato.	4
Ah l'uomo che se ne va sicuro, agli altri ed a se stesso amico, e l'ombra sua non cura che la canicola stampi sopra uno scalcinato muro!	8
<u>Non domandarci</u> la formula che mondi possa aprirti, sì qualche storta sillaba e secca come un ramo. Codesto solo oggi possiamo dirti, ciò che <i>non</i> siamo, ciò che <i>non</i> vogliamo.	12

Giocando sul doppio pedale della espansione-condensazione, Montale riversa il contenuto informativo dall'uno all'altro distico, variandone ora la prospettiva ora il segno: *la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe* equivale alla *formula che mondi possa aprirti*, così come *a lettere di fuoco* corrisponde, ma in negativo, a *sì qualche storta sillaba e secca come un ramo*.

Il gioco etimologico (*informe-formula*), calato nelle isotopie geometrica (*squadri-lato*), grafica (*a lettere di fuoco-storta sillaba*) e, comparativamente, botanica (*come un croco-come un ramo*), sottolinea l'equiva-

³ Il frequentativo prelude a quello di *Merigiare pallido e assorto*. Le citazioni nel corpo del testo sono tra caporali quando appaiono per la prima volta, in seguito sono riproposte in corsivo.

⁴ Di probabile ascendenza pascoliana e soprattutto del Pascoli neoclassico, scultore di basorilievi nei *Poemi conviviali*, come dimostra Marchi 1978, 145.

lenza tra le due parti e la loro sostanziale diversità: l'una descrive le attese del pubblico nei confronti dei poeti nuovi, l'altra le limitate, e negative, possibilità di intervento di questi ultimi; l'una l'impossibilità di chiudere l'individuo in una definizione, l'altra – rovescio di una stessa medaglia – quella di dischiudergli (*apirti*) un universo determinato col quale entrare in armonia.

La compattezza della cornice isola il quadro centrale. Se soltanto l'uomo che se ne va sicuro osservasse (sostanziale l'aggancio fonico ed etimologico tra *sicuro*, ossia 'senza cura, senza preoccupazione',⁵ e *non cura*) la propria ombra frastagliata, deformata sullo *scalciato muro*, si renderebbe conto del proprio *animo informe*, che lo fa simile al dubitoso poeta: un «informe rottame», un osso di seppia rigettato dal mare.⁶

Più discreta la ripresa nel secondo e penultimo verso di *Merigiare pallido e assorto*, ma non meno rappresentativa dell'*iter* gnoseologico percorso dall'io:

Merigiare pallido e assorto
 presso un rovente muro d'orto,
 [...]
 in questo seguitare una muraglia
 che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.

Dall'auscultazione volitiva e temporalmente prolungata del microcosmo (gli «ascoltare», «spiar», «Osservare» di un *plazer* negativo⁷), con conseguente assorbimento percettivo, allo spaesamento finale dovuto alla rivelazione (ricercata, ma poi subita: «sentire») del *muro* fattosi metaforica *muraglia* (l'impressione deformante prevale sul valore positivo del *ligurismo*).⁸ La lezione di partenza di ms¹, «su cratèri di minuscole biche», in luogo di «a sommo di»⁹ avrebbe meglio illustrato (ma forse spiattellato) lo sconvolgimento di proporzioni e prospettive.

⁵ «Lat. *securu(m)* (comp. di *se(d)* 'senza' e 'affanno', quindi propr. 'senza preoccupazione')» (DELI, s.v. *sicuro*).

⁶ Cfr. negli *Ossi di seppia*, «l'informe rottame» (*Ho sostato talvolta nelle grotte*, v. 22) e le note dei curatori in Bettarini-Contini 1980, 869: «Rottami risulta essere il titolo primitivo del "ciclo" secondo i manoscritti dedicati ad Angelo Barile e a Francesco Messina portanti entrambi la data del marzo 1923»; p. 870: «probabilmente da titolo di componimento [*Merigiare...*] è poi passato a titolo della breve serie nei due fascicoli di Barile e di Messina del marzo 1923».

⁷ Pasquini 1991, 20-22.

⁸ Mengaldo 1995, 655 «muraglia 'muro'».

⁹ Bettarini-Contini, 871.

Portami il girasole ch'io lo trapianti complica la struttura anaforica di *Non chiederci la parola* rinterzandola nell'ultimo verso. La dialettica tra le due strofe esterne si fa così parallela e incrociata:

Portami il girasole ch'io lo *trapianti*
 nel mio terreno bruciato dal salino,
 e mostri tutto il giorno agli azzurri specchianti
 del cielo l'ansietà del suo volto giallino. 4

Tendono alla chiarezza le cose oscure,
 si esauriscono i corpi in un fluire
 di tinte: queste in musiche. Svanire
 è dunque la ventura delle venture. 8

Portami tu la pianta che conduce
 dove sorgono bionde trasparenze
 e vapora la vita quale essenza;
portami il girasole impazzito di luce. 12

Pianta riprende etimologicamente il verbo *trapianti* – che evidenzia l'aspetto salvifico di un tu cui si chiede di (im)portare il mitologico *medium* nel mondo dell'io-agave – e sostituisce *girasole*, finalmente *impazzito di luce* dopo una iniziale *ansietà del suo volto giallino*. L'avvicinamento alla pienezza della conoscenza, iscritta nell'essere fuori di sé, nell'estasi, è percorso nella strofe centrale, dinamicamente descrittiva (*Tendono alla chiarezza* e *si esauriscono [...] in un fluire*) e apoditticamente definitoria (*Svanire è dunque*), in cui la ingannevole realtà fenomenica si chiarisce e dichiara nell'abbaglio solare, indagato con caparbietà (*tutto il giorno*) e brama frammista a incertezza (*ansietà*) dall'eliofilo fiore, simbolo di poesia: dalle cose ai colori (*tinte*), dai colori alle musiche, in una climax verso l'evanescenza.¹⁰ Lo sguardo straniato sul mondo è quello attribuito al girasole dal desiderio di conoscenza dell'io, uno sguardo estraneo alla umanità più ottusa – come dimostrava *l'uomo che se ne va sicuro*, nella omologa e antitetica strofe centrale di *Non chiederci la parola* – e capace di superare le apparenze, diversamente dallo sguardo – inutilmente straniato – dell'io in *Meriggiare...* (e *Non rifugiarti nell'ombra*, vv. 9-12), costretto al di qua del *muro-muraglia*, benché sagacemente impegnato in una nuova prospettiva sul mon-

¹⁰ «Nella gerarchia delle arti, nella gerarchia cioè di quelle attività che hanno come effetto la liberazione dalla volontà, la musica occupa il grado più alto, rappresenta per così dire il livello massimo di distillazione raggiungibile rispetto alla materialità del reale» (Bardazzi 1988, 63).

do. Il girasole non solo percepisce il limite, quegli *azzurri specchianti* ('cieli luminosi' ma soprattutto 'riflettenti' e perciò 'insondabili'¹¹) che si frappongono, come un muro-schermo-specchio, tra sé e il «*quid* definitivo»,¹² ma anche li penetra – e li offre all'io e ai suoi simili – quali *bionde trasparenze*. I due sintagmi ottico-cromatici, assimilabili anche fonicamente, estendono la lettura verticale, autorizzata dalla perfetta anafora e dall'*adnominatio*, anche a lemmi equivalenti (sinonimi) o semanticamente affini (corradicali, antonimi ecc.).

L'ultimo 'osso breve' a presentare chiaramente i requisiti formali enunciati in apertura, cioè la ripetizione di lemmi ai limiti estremi del testo, è *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*. Non a caso, *Portami il girasole*, *Forse un mattino* e *Non chiederci la parola* sono affiancati nel «manoscritto in pulito dedicato a Francesco Messina il '12-VII-23' [...] che contiene i tre elementi aggiuntivi alla serie antica dei *Rottami*»,¹³ vale a dire *Merigiare*, *Non rifugiarti nell'ombra* e *Ripenso il tuo sorriso*. E non a caso, in una lettera ad Angelo Barile del 12 agosto 1924, Montale apporrà a questi sei componenti il cartellino di 'rondels': «Ha ragione, il "Non chiederci la parola..." è un po' la chiave di volta de' miei 'rondels'; e infatti li chiuderà, conclusione e commento...».¹⁴

Lontano dalla ripresa filologica degli schemi dell'antica poesia francese, dai «*rondels* di estrema complicazione tecnica»,¹⁵ con questo metricismo Montale intendeva certo riferirsi a testi costruiti ad anello mediante la ripetizione simmetrica, in apertura e chiusura, di uno o più versi. In quest'ottica, i restauri parnassiani dei 'poèmes à forme fixe', rappresentano una mediazione interessante sia per i nostri scapigliati¹⁶ sia per D'Annunzio sia, qualche decennio più tardi, per Montale. Limitandoci a Théodore de Banville, le strutture dei primi 'ossi brevi' po-

¹¹ La probabile fonte ceccardiana additata da Marchi 1978, 141, corrobora questa interpretazione: «ella incede; e si specchia su gli azzurri pallenti / de l'acqua» (Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, *Epifania*, in Id., *Il libro dei frammenti*).

¹² Eugenio Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)* [1946], in SMAMS, 1480.

¹³ Bettarini-Contini, 873.

¹⁴ Cfr. Bettarini-Contini, 870, che commentano: «con allusione allo stadio dei primi sei 'ossi brevi' dei manoscritti Barile e Messina, che si chiudevano infatti con questo componimento [...]».

¹⁵ Eugenio Montale, *I Francesi*, in SMAMS, 2979.

¹⁶ Cfr. Guarnori 2005. Per alcuni riferimenti ad altri poeti ottocenteschi (Luigi Carrer, Vincenzo Riccardi di Lantosca, Vittorio Betteloni, Remigio Zena), cfr. Riccardi di Lantosca 2006, 216. Su V. Betteloni si veda Pasquali 2007.

trebbero nascere dal rimaneggiamento ora dei *Rondels composés à la manière de Charles d'Orléans* [1875]¹⁷ ora dei *trioletts*,¹⁸ dell'omonima sezione delle *Odes funambulesques* [1857].¹⁹ Nei *trioletts* e nei *rondels*, oltre al *refrain*, sono presenti altre peculiarità montaliane: la brevità del componimento, la quartina come modulo metrico,²⁰ raddoppiato o triplicato, e la chiusura degli schemi rimici.²¹

L'implicita autorizzazione del poeta a una valutazione di alcune situazioni ricorrenze lessicali dei primi 'ossi brevi' induce a riflettere sulla funzione del fenomeno. Da quanto emerso finora, la struttura del *rondel*, nell'accezione montaliana, sembra indicare una linea di lettura verticale, in relazione con quella orizzontale, ma di questa più concisa e direttiva, promossa da lemmi uguali e, da questi, estensibile a lemmi o sintagmi in rapporto etimologico o semantico di vario segno (analogico od oppositivo). L'escursione contestuale di un medesimo elemento lessicale ragguaglia, direttamente o indirettamente, ora sullo sviluppo dell'io nel tempo, ora nello spazio, ora in entrambi, sempre sul suo sviluppo esistenziale o gnoseologico, e traccia un percorso di lettura privilegiato.

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, **rivolgendomi**, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco. 4

Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi case colli per l'inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto
tra gli uomini che non **si voltano**, col mio segreto. 8

La ripetizione pura interessa il verbo *andare*, cui subito si appaia *rivolgere*, etimologicamente imparentato con *voltarsi*: si tratta delle due azioni caratteristiche della ricerca dell'io nei primi 'ossi brevi'.

¹⁷ Lo schema del *rondel* banvilliano è ABba / abAB / abbaA; con le maiuscole segnalo le riprese degli stessi versi (*refrain*). Cfr. Banville 1999, 608.

¹⁸ «C'est moi qui ai ressuscité le vieux Triolet, petit poème bondissant et souriant, qui est tantôt madrigal et tantôt épigramme, et mon idée a eu tant de succès que le genre est redevenu populaire, on a fait des Triolets aussi nombreux que les étoiles du ciel» (Banville 1995, 282).

¹⁹ Lo schema del *triolet* banvilliano è ABaAabAB; con le maiuscole segnalo le riprese degli stessi versi (*refrain*).

²⁰ Mengaldo 1995, 635 «La forma primaria in Montale è certamente la quartina, addendo di tante poesie brevi». Cfr. pure Bozzola 1989, 7.

²¹ Negli 'ossi brevi' l'adozione della rima, in strutture regolari, è nettamente superiore a qualunque altro testo della raccolta.

Così in *Merigiare* l'osservazione straniante e il faticoso movimento «nel sole che abbaglia» sono alla base della «triste meraviglia»; così in *Portami il girasole* è lo sguardo ossessivamente rivolto verso l'accecante sole a penetrare le *bionde trasparenze*; così in *Non chiederci la parola* la vana richiesta di Senso rimane sospesa tra due atteggiamenti estremi: quello dell'«uomo» che non si *volta* a guardare nemmeno il più esteriore segno del proprio male di vivere e «se ne va sicuro», e quello dei poeti nuovi che non possono indicare che i limiti della conoscenza. E ancora si potrebbe considerare *Non rifugiarti nell'ombra* in cui l'«immobilità [...] dannazione»²² è contrapposta al muoversi guardando.

Isolare le modalità della *quête* esistenziale – mediante la ripetizione dei verbi ma anche attraverso il valore strumentale dei gerundi (*andando* e *rivolgendomi*) – equivale di fatto a distinguere l'*io*-poetico dagli *altri*,²³ a carpire, in questa prima compagine degli 'ossi brevi', il segreto di una relazione in una combinatoria di quattro variabili: 'andare' e 'guardare', 'come' e 'quando'. In tre casi (*Merigiare*, *Non rifugiarti e Portami*) soltanto l'*io* (negli ultimi due con o mediante un *tu*)²⁴ affronta il tipico e selettivo sole meridiano. In *Non chiederci* invece la «canicola» non fa la differenza perché anche l'«uomo» *va*, ma è *l'uomo che se ne va sicuro*,²⁵ senza dubbi e perciò senza bisogno di *voltarsi* verso la propria ombra. La stessa funzione categoriale vale per la relativa restrittiva dell'ultimo verso di *Forse un mattino*, gli *uomini che non si voltano*, cioè gli *uomini* 'non-rivoltanti'. L'alterità si manifesta in un semplice gesto che assume però il valore di un atteggiamento esistenziale: 'andare' *vs* 'non andare', 'voltarsi' *vs* 'non voltarsi' e forse, quale risultante dell'accoppiata *rivolgersi-voltarsi*, 'rivoltarsi' *vs* 'non rivoltarsi'. Di volta in volta l'unicità del poeta consiste nella non condivisione con gli *altri* di almeno uno di questi atteggiamenti, secondo un principio a cui Montale accennerà nell'*Intervista immaginaria*, quello di un poeta «che canti ciò che unisce l'uomo agli altri uomini ma non neghi ciò che lo

²² Arvigo 2001, 92.

²³ A questo proposito molte sono le convergenze con *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer, in cui «si stabilisce [...] una differenza nel modo di muoversi, di camminare lungo la strada della vita: da una parte l'uomo che punta con ottusa pervicacia al piccolo orizzonte delle sue certezze, e dall'altra colui che si interroga e che ha momenti di chiaroveggenza [...]» (Bardazzi 1988, 93).

²⁴ In *Portami il girasole* l'*andare* è rilevabile nel *conduce* del v. 9.

²⁵ In *Non chiederci la parola* l'*io*-noi non *va* esplicitamente, ma il giudizio su chi *se ne va sicuro* ci informa sulla sua natura di *viator*.

disunisce e lo rende unico e irripetibile». ²⁶ Gli *altri*, nel caso specifico di *Forse un mattino*, estensibile all'intero nostro *corpus*, sono «gli uomini positivi, che non hanno dubbi, naturalmente. Ai quali io [*scil.* Montale] mi rifiuto di comunicare la mia scoperta che poi, dopo, se si voltassero, vedrebbero che cosa succede, questo spavento di trovarsi il niente, dietro...». ²⁷

Se nei *rondels*, come s'è visto, 'voltarsi' e 'andare' sono le modalità che potrebbero condurre alla percezione del miracolo (*vedrò*), è anche vero che il *rivolgersi* di *Forse un mattino* si realizza in situazione del tutto particolare. Qui non si tratta di muoversi «nel sole che abbaglia» (*Merigiare*, v. 13), «in un pulviscolo / madreperlaceo [...] / in un barbaglio che invischia / gli occhi» (*Non rifugiarti*, vv. 9-11), in cui *si esauriscono i corpi in un fluire / di tinte* (*Portami il girasole*, vv. 6-7); qui *si va di buon mattino [...] in un'aria di vetro*. Là la percezione metafisica era raggiunta mediante il volontario accecamento dell'*io* che affrontava, con determinazione e sacrificio, una Natura ostile e dissuasiva, sfidando così una tacita legge d'immobilità vigente sul meriggio (di cui l'effetto era la stasi diffusa); qui la situazione ambientale è assolutamente normale, non marcata da una «canicola» aggressiva, quasi esagerata reazione a una momentanea vulnerabilità. ²⁸

Il 'mattino', proprio perché poco indicato all'indagine, è eletto a significare la massima «provocazione» o la massima sfiducia e negatività dell'*io*, che non solo immagina un «disastroso miracolo», ²⁹ ben diverso da quelli «praticabili» ³⁰ – sempre solo intuiti, ma mai visti «compirsi» – di altri ossi, ma addirittura ne ipotizza una manifestazione mattutina, in totale controtendenza rispetto all'ipotesi 'canicolare'. ³¹

²⁶ Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in SMAMS, 1479.

²⁷ Montale, *Cinquant'anni di poesia* [Intervista di Leone Piccioni, 1966], in SMAMS, 1676.

²⁸ Del rapporto di forza tra *io* e Natura si potrebbe intravedere un indizio nel verso di Racine di cui Montale si appropria in una celebre dichiarazione: «Ma nel '16 avevo già composto il primo frammento *tout entier à sa proie attaché: Merigiare pallido e assorto* [...]. La preda era, s'intende, il mio paesaggio» (Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in SMAMS, 1478).

²⁹ *Cinquant'anni di poesia*, in SMAMS, 1676.

³⁰ Arvigo 2001, 125-126 «[...] non va dimenticato che la tentazione del nulla trapela solo in questa circostanza. Altrove il "miracolo", o "prodigio", apre scenari più problematici, possibili fondali di immagini, ipotesi di luoghi praticabili [...]; quella del vuoto è soprattutto una provocazione».

³¹ Questa interpretazione è connessa con quella della portata del dubbio espresso da *forse*. Per Orelli 1984, 11, «L'intero componimento è striato dall'iniziale *FORSE*»; per Conti invece «il dubbio espresso dal forte avverbio ad apertura di testo non riguarda l'avvenimento in sé, certo in

Lontano dall'abbacinamento «per troppa luce» (*Gloria del disteso mezzogiorno*, v. 4), l'*io* si muove *in un'aria di vetro*, cioè 'limpida, tersa, gèmmea' (e non anche di un inganno ottico-esistenziale si tratta nel *Novembre* pascoliano?), una trasparenza che fa pensare alle *bionde trasparenze* penetrate dal girasole, le quali di lì a poco però si rifaranno *azzurri lustranti* per interposizione improvvisa dello *schermo* (v. 5). Un «miracolo a rovescio» in cui «la conoscenza conseguita nell'attimo, sia pure anche qui in ipotesi, ha aspetti assai più terrificanti che gratificanti».³²

Nuovamente l'esegesi si giova dei legami verticali o, come si vedrà, ne viene messa in crisi: il sintagma analogico d'apertura, *un'aria di vetro* ('in un'aria *come* di vetro'), ritrova nella strofa simmetrica (pur non in chiusura) il suo corrispettivo negativo, *come s'uno schermo*: trasparenza *versus* opacità oppure trasparenza *verso* opacità?

L'oggettiva infinitiva, *vedrò compirsi* (analogo al «vedremo sorgere per via / la libertà, il miracolo» di *Crisalide*, vv. 65-66;³³ diverso dal «sorprenderò» della stesura manoscritta di *Forse un mattino*), descrive un miracolo colto nel suo svolgimento, seppur conclusivo, ed effettivamente riportato nei versi 3-6: dal *nulla ad alberi case colli*. L'«attimalità»³⁴ è così scomposta in due momenti distinti, che segnalano i limiti di un prodigio non interrotto, bensì amplificato, dal bianco tipografico (a mo' del mottetto *Addii, fischi nel buio*).³⁵ Il *terrore di ubriaco* garantisce coerenza alla ridondanza dei vv. 3-4 (*il nulla...di me*) e dura nel vuoto interstrofico. La velocità della fine del miracolo (*Poi...*), rallentata dalla descrizione analitica e rattenuta dall'*enjambement* ritardante, accelera nell'«enumerazione travolgente»³⁶ dei soggetti posposti: *s'accamperanno di gitto / alberi case colli*. L'assenza di virgole tra i sostantivi traduce la non linea-

quanto immaginabile benché sostenuto dalle ali della razionalità» (Conti 2005, 360). E se si limitasse la portata del *forse* soltanto a *un mattino*, si potrebbe ottenere la seguente parafrasi?: 'forse un mattino, e non in un altro momento della giornata...'

³² Blasucci, *Percorso di un tema montaliano: il tempo*, in Blasucci 2002, 94.

³³ Dove, tra l'altro, riaffiora il tema del *rivolgersi* nell'assunzione di un suggerimento dal *Bove* carducciano, evidenziato da Arvigo 2001, 204. *Crisalide*, vv. 29-32: «La mia ricchezza è questo sbattimento / che vi trapassa e il viso / in alto vi rivolge; questo lento / giro d'occhi che ormai sanno vedere», da cfr. con Carducci, *Il bove*, vv. 7-8 «lento / giro de' pazienti occhi»).

³⁴ Blasucci 2002, 90-95. «L'attimalità resta dunque il dato permanente delle epifanie montaliane» (Blasucci 2002, 94).

³⁵ Cfr. Isella 1996, 87, Mengaldo 1994, 400.

³⁶ Orelli 1984, 14. Rispetto al ms (Bettarini-Contini), la versione a stampa acuisce il rallentamento con l'inserimento della virgola dopo *schermo*.

rità, l'indissociabilità, la fusione e al contempo, in forza dell'impulso verbale e avverbiale, l'immediatezza del fenomeno.³⁷

Tutt'altra è l'interpretazione del 'miracolo' nelle due versioni manoscritte,³⁸ di cui qui di séguito riporto la prima strofe, segnalando tra asterischi le varianti rispetto alla lezione definitiva:

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
 arida, rivolgendomi, *sorprenderò* il miracolo: *-*
 il *niente* alle mie spalle, il vuoto dietro
 di me *- con lo sbigottimento d'un* ubriaco.

Il miracolo in questo caso, graficamente isolato tra due lineette,³⁹ consiste esclusivamente nel *niente*. Il verbo *sorprenderò* definisce la visione puntuale di un fenomeno statico, 'compito' e coerentemente descritto nell'immobilismo della frase nominale.

Inoltre la lezione antica muta nella sostanza la prospettiva *sul* miracolo, perché, contrariamente a *vedrò compirsi*, *sorprenderò* esprime un giudizio. Non possiamo affermare che nell'ipotesi dell'*io* il 'rivolgersi' sia finalizzato alla sorpresa e non piuttosto a una verifica di *routine* rivelatasi fortunata, ma certamente che l'*io* proietti sull'avvenimento una forte carica di rivalità, che innesca, sempre secondo la soggettiva interpretazione dell'*io*, tutte le mosse seguenti tra gli antagonisti.

Dapprima scatta la reazione immediata (*di gitto*) e riparatoria (*alberi case colli*) di chi è còlto in fallo; reazione giudicata negativamente mediante la preposizione finale (*per*, 'al fine di') che addita l'intenzione di ingannare l'umanità. Tocca poi all'*io* controbattere e concludere: con *Ma sarà troppo tardi* dichiara il fallimento della mossa dell'avversario e la propria vittoria, la triste vittoria dell'uomo che ha visto l'assenza di senso e l'«inganno del mondo come rappresentazione».⁴⁰ Nella versione seriore il *vedrò compirsi* induce a considerare come parte del miracolo (vv. 3-4) anche l'impostura (vv. 5-6), e attenua, quasi al limite dell'aporia, l'originaria tensione antagonistica.⁴¹

³⁷ «di gitto» ha duplice valore: temporale ('di filato') e modale ('come una gettata' di materia fusa). Risultato paragonabile al flusso del pensiero nei *Limoni*, v. 31: «la mente indaga accorda disunisce».

³⁸ Bettarini-Contini, 875 e Barile 1995, 89.

³⁹ Anche in questo caso le lineette «separano più fortemente di un'eventuale punteggiatura» (Mengaldo 2002, 416) e isolano il *miracolo*.

⁴⁰ Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in SMAMS, 1480.

⁴¹ Anche Blasucci avverte in questa variante l'indebolimento del segnale di durata, ma propen-

Per concludere il nostro discorso si potranno anettere alla categoria montaliana di *rondel* due ossi che ne sarebbero stati esclusi per insufficienza di prove: d'altronde anche Montale solo *a posteriori*, con sotto gli occhi i due casi più esemplari (*Portami il girasole* e *Non chiederci la parola*), potrà attribuire all'intera serie il 'titolo' di *rondels* e dunque conferirle una coerenza formale. *Non rifugiarti nell'ombra* propone la ripresa, agli antipodi e in epifora, di termini opposti («ombra» e «luce»), indicanti il senso (e la necessità) dell'indagine conoscitiva. *Ripenso il tuo sorriso* affaccia invece un legame etimologico e sinonimico forte (*Ripenso il tuo sorriso*-«la tua pensata effigie»), al quale è subordinata una coppia tematica in propulsione metaforica («un'acqua limpida»-«un'ondata di calma»).

Già a partire dalla esigua pubblicazione su «Il Convegno» del 31 maggio 1924,⁴² la storia degli *Ossi di seppia* scompagnerà la sequenza dei *rondels*, ma non ne annullerà il principio generativo, che agisce in altri ossi successivi. Oltre al già menzionato *Dove se ne vanno le ricciute donzelle* (fine 1924), alla struttura del *rondel* si attiene infatti *Valmorbina, discorrevano il tuo fondo* (11 luglio 1924), in cui la minima ripetizione del lemma identico in apertura e chiusura di testo riguarda l'unico toponimo (escludendo quelli paratestuali: *Rapallo* e *Portovenere*) dell'intera raccolta: il vocativo *Valmorbina*. Ancora si rileverà il caso di *Arremba sulla strinata proda* (22 agosto 1924) che si conclude con un verso gemello: «Amarra la tua flotta tra le siepi». Come giustamente annota Genetelli, dopo una convincente lettura contrastiva di questo osso e di *In limine*,

non è per nulla trascurabile la *variatio* topologica (e non solo topologica) che si viene a instaurare fra attacco e chiusa del componimento: in *Arremba su la strinata proda / le navi di cartone*, queste ultime si trovano in effetti, stando all'ordine della frase, in posizione esterna, e oltretutto ancora un poco straripanti e quindi riportate nel verso successivo; mentre nel verso finale, *Amarra*

de per una più accomodante soluzione fondata sul "riassorbimento contestuale": «La lezione "sorprenderò il miracolo" del manoscritto esplicitava il carattere di subitanità del singolare evento: carattere non annullato nella redazione finale ma riassorbito nel contesto (e suggerito semmai indirettamente dall'enunciazione del contro-miracolo: "poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto / alberi case colli..."» (Blasucci, *Appunti per un commento montaliano*, in Blasucci 2002, 225).

⁴² La «serie intitolata *Ossi di seppia*, con la dedica "Per Adriano Grande"» comprende: «*Merriggare pallido e assorto...*; *Non rifugiarti nell'ombra...*; *Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida...*, con la dedica "a K."; *Mia vita a te non chiedo lineamenti...*; *Portami il girasole ch'io lo trapianti...*» (Bettarini-Contini, 870).

la tua flotta tra le siepi, esemplare per compostezza e ovviamente privo di riporti, la *flotta* è ormai collocata, come si conviene, all'interno, dentro *le siepi* (che pure sostituiscono la più esposta *proda*). Non mero immobilismo o circolarità semantica allora, ma di nuovo coerentissimo passaggio da una minore a una maggior chiusura.⁴³

L'espressione iconica, intrinseca alla struttura stessa del *rondel*, può a volte svilupparsi ulteriormente nel «visualizzare il fatto narrato»,⁴⁴ come accade nel contemporaneo *Cigola la carrucola del pozzo* (1924), che precede direttamente *Arremba su la strinata proda*:

Cigola la carrucola del pozzo,
l'acqua sale alla luce e vi si fonde.
 Trema **un ricordo** nel ricolmo secchio,
 nel puro cerchio **un'immagine** ride.
 Accosto il volto a evanescenti **labbri**:
 si deforma il passato, si fa vecchio,
 appartiene ad un altro...
 Ah che già *stride*
la ruota, ti **ridona all'atro fondo**,
visione, una distanza ci divide.

Sulla base di un *rondel* sinonimico (*Cigola la carrucola-già stride / la ruota*) e oppositivo (*sale alla luce vs ridona all'atro fondo*) si innesta una progressione semantico-iconica, promossa da una sapiente variazione topologica e lessicale del soggetto, che nel mentre è tratto verso la superficie (da sinistra verso destra) assume sembianze più definite e concrete (*l'acqua-un ricordo-un'immagine-labbri*⁴⁵). La fine del 'miracolo' (o del «contro-miracolo») sarà poi segnalato dal suono e dal movimento inverso della *ruota*, che riporta verso il basso, verso il buio, verso sinistra (nella collocazione iniziale dell'*acqua*) una *visione*: lontana ormai nello spazio, nel tempo e soprattutto lontana dalla certezza del *ricordo*. La *visione* è miraggio e non memoria. A tutto ciò allude la mirabile unione di articolo indeterminativo e sostantivo astratto in assenza di aggettivo: *una distanza*.⁴⁶

Della vena iconica correlata, anche indirettamente, alla struttura ite-

⁴³ Genetelli 2005, 327-328.

⁴⁴ Segre 1985, 57.

⁴⁵ Una volta affiorato, il ricordo diventa automaticamente oggetto (*labbri*) accolto dall'*io* (soggetto).

⁴⁶ Cfr. Mengaldo 1991, 138 e Mengaldo 2001, 84.

rativa del *rondel* si può rintracciare negli *Ossi di seppia* un esemplare ben più antico, risalente addirittura al 1917-18. L'uniperiodale *Corno inglese* è nettamente bipartito dall'anafora di «il vento che» (vv. 1 e 14), seguita dalla ripresa di quasi tutto il verso iniziale, sia a livello lessicale che fonico:

Il vento* che stasera *suona* attento*
 – ricorda un forte scotere di lame –
 gli strumenti dei fitti alberi e spazza
 [...]
Il vento* che nasce e muore+
 Nell'ora che lenta s'annera**
Suonasse te pure **stasera****
 Scordato strumento*,
 cuore+.

Stasera-stasera (amplificato in rima con *annera*); *suona-suonasse* (con disperante ottativo); la rima interna in *-ento*, che stringe in epanadiplosi il v. 1, chiude poi tutto il *colophon*, da *vento* a *strumento* (eco del v. 3 *strumenti*), ad esclusione dell'oggetto topico, *cuore*, che si lega a distanza, in rima ricca, con il verso con cui inizia la fine: *muore*. La destrutturazione del v. 1 nella seconda parte del testo collabora al messaggio iconico, di restringimento grafico sul *cuore*, sottolineando lo stato di disaccordo dell'io con quella natura, dapprima solo descritta e ora dolorosamente interiorizzata. *Cuore* in disarmonia con la naturalità della vita, come sottolineano semanticamente il cozzo con *muore* e con *scordato*.⁴⁷

Riferimenti bibliografici

Arvigo 2001 = T.A., *Guida alla lettura di Montale, Ossi di seppia*, Roma, Carocci.

Banville 1995 = T.d.B., *Odes funambulesques* [1873], Suivie d'un commentaire, Texte établi, Notice, Variante et Notes par P. J. Edwards, in Id., *Œuvres poétiques complètes*, édition critique, Tome III, Paris, Champion, 1995.

⁴⁷ Ancora una volta Montale si avvale dell'etimologia per accrescere i legami tra i lemmi: «*accordare [...] da *cor*, genit. *cordis* 'cuore'» (DELI, s.v. *accordare*). Ormai obliterato, ma un tempo attivo, il nesso con i protomontaliani *Accordi* (cfr. Bettarini-Contini, 766-772). Probabile pure l'anfibologia di *scordato* ('fuori accordo' ma pure 'dimenticato') in forza di *ricorda* del v. 2.

- Banville 1999 = T.d.B., *Rondels*, Textes établis, Notices, Variantes et Notes par Ph. Andrès, in Id., *Œuvres poétiques complètes*, Tome VI, Paris, Champion, 1999, pp. 265-292, 607-638.
- Bardazzi 1988 = G.B., *Schopenhauer tra Montale e Sbarbaro*, «Studi novecenteschi», XV, 35, pp. 63-107.
- Barile 1995 = L.B. (a cura di), E. Montale, *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina. 1923-1925*, Milano, Scheiwiller.
- Bettarini-Contini 1980 = R.B.-G.C. (edizione critica a cura di), E. Montale, *L'opera in versi*, Torino, Einaudi.
- Blasucci 2002 = L.B., *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino.
- Bozzola 1989 = S.B., *Strutture strofiche e versificazione nella «Bufera»*, in *Quaderno montaliano*, a cura di P.V. Mengaldo (= «Quaderni di Retorica e Poetica», 2, 1987), Padova, Liviana, pp. 7-24.
- Coletti 1993 = V.C., *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi.
- Coletti 1996 = V.C., *L'italiano di Montale*, in *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, a cura della Fondazione Mario Novaro, Bologna, il Mulino.
- DELI = *Il nuovo etimologico. DELI – Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, di M. Cortelazzo e P. Zolli, a cura di M. Cortelazzo e M. A. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli, 1999.
- Genetelli 2005 = C.G., *Morfologie montaliane (una lettura di «In limine» e di «Arremba su la strinata proda»)*, «Stilistica e metrica italiana», 7, pp. 313-328.
- Guarnori 2005 = D.G., *La ripetizione metrica nella poesia degli scapigliati, «Otto/Novecento»*, nuova serie, XXIX, 2, pp. 27-41.
- Isella 1996 = D.I. (a cura di), E. Montale, *Le occasioni*, Torino, Einaudi.
- Marchi 1978 = M.M., *Sul primo Montale*, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi.
- Mengaldo 1991 = P.V.M., *La tradizione del Novecento*, Terza serie, Torino, Einaudi.
- Mengaldo 1994 = P.V.M., *Il Novecento*, Bologna, il Mulino.
- Mengaldo 1995 = P.V.M., *L'opera in versi di Eugenio Montale*, in *La letteratura italiana. Le opere*, vol. IV, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi.
- Mengaldo 2001 = P.V.M., *Prima lezione di stilistica*, Roma-Bari, Laterza.
- Mengaldo 2002 = P.V.M., *Per una lettura di un mottetto di Montale*, in *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 411-422.
- Orelli 1984 = G.O., *Accertamenti montaliani*, Bologna, il Mulino.

- Pasquali 2007 = V.P., *Le figure di ripetizione nella poesia di Vittorio Betteloni*, «Stilistica e metrica italiana», 7, pp. 283-311.
- Pasquini 1991 = E.P., *La memoria culturale nella poesia di Eugenio Montale*, Modena, Mucchi.
- Riccardi di Lantosca 2006 = V.R.d.L., *Poesie*, edizione critica e commento a cura di M. M. Pedroni, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Segre 1985 = C.S., *Avviamento all'analisi del testo narrativo*, Torino, Einaudi.
- SMAMS = E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.
- Tommaseo-Bellini = N.T.-B.B., *Dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1929.

(Università di Losanna)

