

Uno sguardo retrospettivo evidenzia immediatamente il carattere emblematico dell’itinerario poetico di Eugenio Montale che abbraccia un periodo che va dal 1925, data d’apparizione di *Ossi di Seppia* al 1980. Il poeta stesso invita a considerare la sua opera, “un libro di cui ho dato ora il recto, ora il verso”<sup>1</sup>, nella sua globalità, come un itinerario organico scandito in tappe successive per le quali è possibile individuare una linea evolutiva sia per la tecnica che per la concezione del mondo. In questa prospettiva *Ossi di Seppia*, la raccolta d’esordio, contiene in sé i germi per ulteriori sviluppi e ramificazioni operanti attraverso la produzione poetica di uno dei poeti di maggior spicco nel Novecento.

In quanto segue ci proponiamo, in un primo tempo, di accennare ad alcune articolazioni di natura autobiografica, limitandoci al periodo di elaborazione della raccolta d’esordio *Ossi di Seppia*. Lungi dal voler allineare i soli fatti cronologici vorremmo partire dal presupposto che la biografia è uno strumento indispensabile a mettere in risalto il valore storicamente rappresentativo della poesia montaliana e che è indicativa della poetica e dell’etica dell’Autore. A tale proposito, prendiamo atto dal fatto che l’itinerario poetico di Montale è di carattere rigorosamente autobiografico: alle radici della sua poesia, che trae lo spunto da fatti e da episodi reali, va colta un’intima convivenza, anzi una fusione, tra uomo e letterato. In un secondo tempo ci soffermeremo su un caso particolare della raccolta d’esordio, con lo scopo di scoprirvi la voce “interiore” del poeta.

## **1 Montale nel tempo: appunti per una biografia culturale**<sup>2</sup>

### **1.1 Alle radici di “*Ossi di Seppia*”**

Nato il 12 ottobre del 1896 a Genova, ultimogenito di cinque figli, Eugenio Montale trascorre infanzia e gioventù nella città natale e nella villa di famiglia a Monterosso al Mare nelle Cinque Terre. Ci si imbatte immediatamente in una distinzione di fondo tra prospettiva genovese e prospettiva ligure, la cui bellezza “scarna, scabra e allucinante” e pure “naturale”<sup>3</sup> funge da sfondo paesaggistico, di stampo rigorosamente autobiografico, nella prima raccolta. La famiglia è legata all’esercizio del commercio e degli affari: il padre possiede una ditta che importa prodotti chimici. Avviato alla carriera di ragioniere Montale frequenta l’Istituto Tecnico Vittorio Emanuele dove consegue, con qualche anno di ritardo dovuto a motivi di salute, il diploma nel ’15.

Avverte aspirazioni musicali, ma dopo la morte del suo maestro, l’ex-baritono Ernesto Sivori abbandona la carriera musicale e si dedica alla naturale predisposizione per le lettere che prende il sopravvento. In quegli anni, essendosi riconosciuto “uomo da non mandare nello scagno paterno” frequenta assiduamente le piccole biblioteche genovesi dove compie “letture di ogni genere, non soltanto di poesia”.<sup>4</sup> Risalgono al periodo di formazione, vissuto nell’angustia dell’ambiente provinciale genovese, letture fondamentali, per una formazione da autodidatta, letture influenzate dalla sorella Marianna, studentessa di Lettere e Filosofia, con cui ha un intenso sodalizio intellettuale.

Parlando degli anni di formazione si deve innanzi tutto sottolineare il fatto che l’apprendistato letterario di Montale si svolge in modo assai appartato ed autonomo, il che gli ha permesso di compiere letture apparentemente molte diverse tra di loro. Importante in

questo contesto è la straordinaria capacità di abbinare discorso letterario e discorso filosofico: fra le letture assimilate da giovane spiccano i nomi di Gentile, Croce, Nietzsche, Chestov, Rensi, Boutroux e infine di Bergson. In secondo luogo si deve considerare la convivenza fra letture di autori italiani ed autori stranieri, il che appare sintomatico di un bisogno di apertura, cosa che si verificherà più tardi negli scritti critici e in particolare nel saggio *Stile e Tradizione*<sup>5</sup>, che si impernia, tra l'altro, su un'esigenza di apertura in senso europeo.

Per quel che riguarda la formazione letteraria italiana Montale si colloca, fin dai suoi esordi, in un territorio tutto suo, in cui privilegia, oltre i classici Dante, Leopardi, D'Annunzio e Pascoli, gli autori liguri Camillo Sbarbaro, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi. Centrale, nell'orizzonte esperienziale del poeta è il rapporto dialettico fra "antico" e "nuovo", ossia fra la tradizione, nei confronti della quale il poeta compie un dovuto atto di omaggio e l'apertura di uno "nuovo" spazio letterario, con accenti decisamente europei. Fra gli autori stranieri che hanno esercitato un'influenza durevole, dobbiamo citare, seguendo suggestioni dell'Autore stesso, Baudelaire e Mallarmé, Lemaître, Valéry e numerosi poeti anglosassoni fra cui Browning e Keats.

Tuttavia, nonostante l'aspetto centrifugo che tali letture possono raggiungere, è già possibile intravedere un poeta che, sulle soglie della giovinezza, compie i primi passi personali rispetto alla produzione poetica dell'epoca. Effettivamente, nel diario che tiene da giovane, il *Quaderno genovese*<sup>6</sup> si delinea il ritratto di un poeta nato che prova "una totale disarmonia con la realtà", si autodefinisce acutamente come un "uomo finito".

Intanto, nel '17 viene dichiarato abile alla visita militare ed inviato alla scuola militare di Parma dove stringe le prime amicizie letterarie con Sergio Solmi e con Francesco Meriano, direttore della *Brigata* con cui inizia un intenso scambio letterario. Parte come volontario al fronte in Vallarsa, nel Trentino dove gli viene affidato il comando di un campo di prigionieri austriaci. Congedato nel '19, torna a Genova però senza inserirsi nell'attività commerciale o produttiva cui era pure destinato. Comincia invece a frequentare i caffè dei letterati dove incontra Adriano Grande e Angelo Barile, ed inizia una fitta attività di critico di letteratura italiana e straniera, collaborando ad alcune riviste fra cui *Primo Tempo*, diretta da Sergio Solmi e Giacomo Debenedetti, sulla quale vengono pubblicate nel '22 la serie di *Accordi, Sensi e fantasmi di un adolescente*<sup>7</sup> e *Riviere* e nel numero successivo *l'Agave sullo scoglio*.

Anticipando, ci sembra dunque quanto mai opportuno, distinguere nell'apprendistato letterario del giovane poeta, gli anni anteriori al '17, anno in cui avviene il primo distacco dall'isolamento genovese in cui era vissuto finora, da quelli della partecipazione alla guerra ed immediatamente successivi ad essa, anni segnati dalla frequentazione degli ambienti liberali torinesi. L'inadeguatezza alla vita pratica e la difficoltà a trovare un impiego stabile rimarranno comunque, per tutta la sua vita, motivi di grande inquietudine come si evince da una lettera a Sergio Solmi del '23:

Non so se resisterò a una vitaccia del genere, posso anzi dubitarne; quel che non posso più fare decorosamente è rimanere disoccupato. In sostanza continuo a camminare in filo di rasoio: né letterato né uomo pratico. [ ... ] Quanto ai versi che ho scritti ben più pochi, del tipo di quei tre 'rottami' che conosci.

L'anno successivo, nel '24 sceglie come titolo di alcune liriche che sta scrivendo *Ossi di Seppia*, titolo che ribadisce la ben nota tematica del detrito. Esce la raccolta d'esordio, *Ossi di Seppia*, nell'aprile del '25 presso le edizioni Gobetti.<sup>8</sup> Conosce un esito, come del resto prevedeva anche Montale stesso, a scoppio ritardato; nel quadro della produzione poetica

dell'epoca le novità di linguaggio e di forma stentano a rivelarsi il che spiega la fortuna piuttosto lenta destinata ad arricchirsi e a svilupparsi con gli anni. Sempre del '25 è il saggio *Stile e Tradizione*, uscito sul Baretto, la rivista di Piero Gobetti, saggio che segna una netta presa di posizione nei confronti della triade Carducci, Pascoli e D'Annunzio in favore dei letterati "disincantati e avveduti, coscienti dei limiti e amanti in umiltà dell'arte loro più che del rifar la gente" e che enuncia le sue opinioni sulle finalità etiche e gnoseologiche della poesia e sulla nozione di stile.

Un primo dovere potrebb'essere dunque nello sforzo verso la semplicità e la chiarezza a costo di sembrar poveri [...] S'è visto la poesia d'oggi giovare, con risultati d'indiscutibile concretezza, di un tono più comunale. <sup>9</sup>

Indicativo del moderno è l'intreccio fra attività letteraria e attività critica, fra letteratura e quello che costituisce una riflessione metapoetica sul genere lirico e sul suo trasformarsi. La produzione critica ed autocritica si inserisce inoltre nel clima del tempo in cui si assiste al nascere di parecchie riviste, che reagiscono, tra l'altro, contro il positivismo in filosofia e il dannunzianesimo in letteratura, riviste cui collaboravano gran parte degli intellettuali del tempo che aspiravano a farsi un nuovo statuto sociale. In questo Montale si rivela partecipe di una cultura nella quale la figura tradizionale del letterato sta facendo sue nuove funzioni di natura culturale ed etica.

E' questo il periodo di elaborazione di *Ossi di Seppia*, la cui prima edizione reca la data del '25, e che nasce, a dirla con Sergio Solmi, da "un profondo travaglio di formazione e di scelta critica". <sup>10</sup> Nel profilo autobiografico si è effettivamente giunti ad attribuire particolare attenzione ad alcuni parametri di riferimento di natura ideologica, estetica ed intellettuale che la critica di solito raccoglie sotto l'etichetta, spesso usata, di "modernità". Sarebbe tuttavia sbagliato considerare il testo letterario soltanto in quanto prodotto di uno specifico momento storico. Conviene invece subito riconoscere che ogni testo, non soltanto quello "letterario", nasce pure dal particolar modo di "essere nel mondo" <sup>11</sup> dell'io lirico e che presuppone di conseguenza, oltre ad una componente razionale e "controllabile", una componente istintiva ed irrazionale. <sup>12</sup>

Districare le linee portanti del linguaggio poetica montaliano, "riflesso fedele del dualismo fra lirica e commento, fra poesia e preparazione o spinta alla poesia" <sup>13</sup> significa allora non soltanto definire il concetto di modernità nel poeta ma anche scovare quella voce "istintiva" ed "interiore" del poeta, voce che, nel presente caso, prende corpo e si rafforza nel movimento sonoro, nella ripresa di determinati stilemi e nel modularsi delle rime. Perciò procederemo da un'angolatura particolare che spesso permette di ottenere risultati inaspettati.

## 2. "Non rifugiarti nell'ombra"

Per esemplificare il modo di analisi si è scelto come campione il terzo frammento della seconda sottosezione di *Ossi di Seppia*, *Non rifugiarti nell'ombra*, frammento che comprende sei quartine, in cui prevale l'ottonario che compare con una frequenza assoluta di 4 su 5 volte accanto al novenario, al settenario, al decasillabo e al dodecasillabo.

Una prima lettura consente già di cogliere alcuni dati di rilievo a partire dai quali potranno avviarsi considerazioni più particolareggiate circa il significato soggiacente. Alludiamo in primo luogo al parallelismo - punto di partenza per l'opposizione però - tra il verso d'apertura, il quarto verso e quello di chiusura. Ci pare proficuo soffermarci prima sul rapporto tra l'incipit e l'explicit con lo scopo di verificare se le nostre conclusioni si possono

ritrovare in altra sede. Diamo dunque il diagramma delle alte e delle basse, come pure quello del colorito vocalico.

1 Non rifugiarti nell'ombra  
24 di una certezza : la luce.

1	b b b A b	b A b	1	o i u A i	e O a
24	b b b A b	b A b	24	iu a e E a	a U e

L'antitesi, messa in evidenza dall'abbinamento dei due versi estremi, si concretizza nell'opposizione antinomica ombra-luce. E' ovvio che la coincidenza, dal punto di vista della struttura sillabica, va di pari passo con la non-coincidenza di significato il che costituisce - sostiene Lotman <sup>14</sup> - un arricchimento della semantica dei versi sopraccitati. In altre parole assistiamo a quello che lo studioso russo chiama il sorgere di una coppia in correlazione che al di fuori di tutti gli aspetti grammaticali e semantici si trova legata in una unità costruttiva. Si può formulare l'ipotesi secondo cui la coppia ombra-luce stia alla base della lirica presa nella sua totalità. Vorremmo, a tal proposito, verificare se si può avvalorare questa tesi tenendo conto delle modulazioni ritmiche e sonore.

Consideriamo prima il diagramma delle alte e delle basse. La contrapposizione tonale ritmo ascendente vs discendente è presente in entrambi i versi : all'inizio ascendente b b b A b si oppone la chiusa che segue, rispetto all'inizio, una curva discendente b A b. La regolarità riscontrata nella quantità sillabica non la si ritrova nel colorito vocalico in cui spicca però nelle tonalità basse l'iterarsi della sequenza *a* → *e* nell'ultimo verso che viene rispecchiata nel primo verso *e* → *a* (e O a). Non è inoltre privo d'interesse il fatto che ritroviamo la sequenza A → E disposta verticalmente nelle tonalità alte.

Si può, in base a queste considerazioni, tentare di proporre qualche interpretazione. E' individuabile un'asse verticale ricollegante i due archetipi della terra e del cielo: nel presente caso essi prendono rispettivamente i semi di oscurità, intesa come assenza di luce, e di luminosità. La struttura identica ci suggerisce che l'asse verticale /terra/ vs /cielo/ ossia /basso/ vs /alto/ tende a risolversi nella figura del circolo, ossia di un eterno ritorno su se stesso. Il circolo, che sta alle radici di una spazializzazione del tempo, rappresenterebbe allora la visualizzazione geometrica di uno spazio esistenziale in cui si attua il ritorno allo stesso punto iniziale senza nessun incremento di conoscenza. Il concetto di tempo spazializzato va ricondotto alla ciclicità originaria della scansione temporale <sup>15</sup>, scansione cui si contraddistingue un tempo storico-lineare e sistematico che fa parte integrante del "Progresso" e "dell'Idea riassuntiva di tutte le idee". Il circolo insomma tradurrebbe il senso dell'esperienza mitica che in Montale si configura come il mito di ritorno verso l'età d'oro dell'infanzia. <sup>16</sup>

Un'altra interpretazione che punta in una direzione diversa ma che ci sembra altrettanto valida la si è trovata in un passo di Bachelard <sup>17</sup> che formula le seguenti osservazioni:

Tous les êtres qui aiment la grande rêverie simplifiée, simplifiante, devant un ciel qui n'est autre chose que le 'monde de la transparence' comprendront la 'vanité des apparitions'. Pour eux la 'transparence' sera la plus réelle des apparences. Elle leur donnera une leçon intime de lucidité. Si le monde est aussi volonté, le ciel bleu est *volonté de lucidité*. Le 'miroir sans tain' qu'est le ciel bleu éveille un narcissisme de la pureté, de la vacuité sentimentale, de la volonté libre. Dans le ciel bleu et vide, le

rêveur trouve le schème des ‘sentiments bleus’, de la ‘clarté intuitive’, du bonheur d’être clair dans ses sentiments, ses actes et ses pensées. Le narcissisme aérien se mire dans le ciel bleu.

Tentiamo la parafrasi di questo passo davvero rivelatore. Secondo il filosofo la contemplazione del cielo azzurro fa nascere, nella mente di chi contempla, la convinzione che le cose materiali siano vane e ingannevoli. La rappresentazione <sup>18</sup> non solo dissimula e svela l’essenza delle cose, ma finisce per essere tutta quell’essenza costituita dalle “falbe parvenze”. Oltre a farsi veicolo di una lezione di “chiaroveggenza” (lucidité), che nel presente caso può senz’altro qualificarsi come “arida” (è indicativo l’ossimoro “aride onde”), la luce suscita nello spettatore il desiderio di purezza e di libertà, il desiderio insomma di liberarsi dai vincoli terreni. Si può addirittura parlare del narcisismo proprio di colui che si rispecchia nel cielo sperando di ritrovarvi intatto e libero. L’esortazione iniziale a lasciare il riparo protetto - il canneto stento - inghiottito dall’arsura e di guardare la realtà in faccia sarebbe allora una riflessione rivolta al poeta stesso. <sup>19</sup> Il destinatario del messaggio, il “tu” si configura come l’esito estremo di un gioco di specchi nel corso del quale l’io poetante crea specularmente un suo doppio poetico. <sup>20</sup> La strategia messa in atto è rivelatrice: l’io poetante si rivolge a un destinatario in *absentia* con lo scopo di ridare forma all’informe sua vita. Si stabilisce così un quadro dialogico che viene completato dall’entrata in scena di una terza persona, “dell’uomo che se ne va sicuro, / agli altri e a se stesso amico, / e l’ombra sua non cura che la canicola / stampa sopra uno scalcinato muro” <sup>21</sup> nei confronti di cui l’io poetante si contraddistingue, specie nel postulare la sua alterità rispetto agli “uomini che non si voltano”. <sup>22</sup>

Arrivati a questo punto preferiamo tuttavia lasciare in serbo alcune osservazioni per quando saremo giunti più oltre. Iniziamo quindi la lettura del testo del quale forniamo subito il diagramma delle alte e delle basse, come pure quello del colorito vocalico.

1 Non rifugiarti nell’ombra  
 2 di quel folto di verzura  
 3 come il falchetto che strapiomba  
 4 fulmineo nella caldura.

1	b b b A b b A b	1	o i u A i e O a
2	b b A b b b A b	2	i e O o e U a
3	b b b A b b b A b	3	o e i a E o e a i O a
4	b A b b b b A b	4	u l e o e a a U a

Si noti innanzi tutto la binarietà, ossia il procedere per coppie significative che coinvolge le sequenze b b b A b, all’inizio del primo e del terzo verso e alla fine del quarto, b A b, alla fine del primo verso e all’inizio del quarto, b b A b, nel secondo verso e alle fine del terzo. La quartina culmina idealmente nella parola rara, di certa memoria letteraria, “caldura”. <sup>23</sup> Contribuisce alla messa in risalto della parola finale il movimento discendente - quasi a ribadire l’azione dello strapiombare da parte dell’uccello nel caldo afoso - che prende inizio nel terzo verso b b b A b → b b A b → b A b per salire di nuovo nella parola finale *caldura* che segue una curva ascendente b b b A b. Si consideri poi che questa riecheggia l’imperativo negativo della seconda persona “non rifugiarti” <sup>24</sup> e infine che la struttura sillabica del primo verso è stata ripresa chiasticamente nel quarto verso: b b b A b + b A b → b A b + b b b A b.

Per quel che riguarda il consonantismo bisogna prendere atto dell'azione incidente di suoni fortemente marcati come la *f* e la *r*. L'utilizzazione della *f* spesso unita alle sequenze *rt* ("rifugia *rt* i"), *lt* ("fo *lt* o", "fa *l* che *tt* o"), *lm* ("fu *lm* ineo") sta alla base di una verticalità marcata. Alla colonna verticale in *f* si contrappone quella in *r* ("verz *ura*", "cald *ura*") che si accompagna della sequenza *mb* ("o *mb* ra", "strapio *mb* a").

Nel livello tematico crediamo sia lecito affermare che lo spazio sommerso dal mito si configura come la condanna delle cose inghiottite sotto una cortina torpida e pesante che sfibra le cose riducendole a parvenze immateriali. La profusione di fenomeni traduce in maniera irrevocabile la reale impotenza ad agire ed incidere in uno spazio in cui prevale un senso di immobilità nonché di vischiosità. Si leggano ad esempio i versi, rivelatori della terza strofa: "Ci muoviamo in un pulviscolo / madreperlaceo che vibra, / in un barbaglio che invischia / gli occhi e un poco ci sfibra".<sup>25</sup> La necessità di lasciare lo spazio della sonnolenza viene ribadita nella seconda strofa: "E' ora di lasciare il canneto stento / che pare s'addorma / e di guardare le forme / della vita che si sgretola". La prima formulazione della poetica montaliana "matura" si lascia riassumere nella formula seguente: "essa nascerebbe dalla necessità di porre uno sguardo disincantato alla realtà frammentaria e disintegrata il che richiede immediatamente, ben oltre gli *Ossi*, il rifiuto preliminare dell'immersione acritica nella natura come giustificazione all'atonìa".<sup>26</sup>

Lasciamo da parte la quarta strofa su cui ci soffermeremo in seguito e leggiamo le due ultime strofe che ruotano intorno a due comparazioni.

17        Come quella chiostra di rupi  
 18        che sembra sfilacciarsi  
 19        in ragnatele di nubi  
 20        tali i nostri animi arsi

21        in cui l'illusione brucia  
 22        un fuoco pieno di cenere  
 23        si perdono nel sereno  
 24        di una certezza : la luce.

17        b b A b   A b   b A b  
 18        b A b   b b b A b  
 19        b b b A b   b A b  
 20        b b A A b A b

17        o e E a   i O a   i U i  
 18        e E a   i a i A i  
 19        i a a E e   i U i  
 20        a i i O i A i i A i

21        b A   b b A b   A b  
 22        b A b   A b   b A b b  
 23        b A b b   b b A b  
 24        b b b A b   b A b

21        i U   l u i O e   u A  
 22        u u O o   i E o   i E e e  
 23        i E o o   e e E o  
 24        i u a e E a   a U e

Enucleando le due comparazioni si ottiene il parallelismo seguente:

- quella chiostra di rupi → i nostri animi arsi
- che sembra sfilacciarsi → si perdono
- in ragnatele <sup>22</sup> di nubi → nel sereno di una certezza

Sembra che si instauri un dialogo tra cielo e terra, ossia una fusione tra l'elemento terrestre delle rupi e quello celeste delle nubi. Una spia linguistica va colta nella correlazione di sonorità [ p ] → [ b ] che suggerisce appunto un processo di dissoluzione e di epurazione della materia in se stessa. Significativa ci pare l'assenza totale di aggettivi che solevano caricare l'oggetto di significati sovrabbondanti: troviamo invece il pronome dimostrativo "quello" che sembra voler invitare a considerare l'oggetto per se stesso.

Ritroviamo la contrapposizione tonale ascendente vs discendente nei versi 18 e 19 (b A b + b b b A b → b b b A b + b A b). Le scelte lessicali, in cui si privilegia tra l'altro la variante rara "sfilacciare" a "sfilacciare" sembrano dunque dettate da esigenze di armonia ritmica. Per il colorito vocalico si noti il predominare delle tonalità alte E ed A, la cui posizione è rinforzata nell'ultimo verso dall'allitterazione "animi arsi" su cui cade l'accento tonico. Per le tonalità basse si noti, a sostegno della A, l'acuta I, la cui incidenza e funzionalità risultano soprattutto chiare nell'ultimo verso "tal *i i n O str i A n i m i A r s i*". L'iterazione della A e della O sembra mirare alla riproduzione sonora della parola finale, "arsi", che ripropone il tema del fuoco e del bruciare.

Sono tre coppie ritmiche, oltre a quella in rima interna tra "sereno" e "pieno", a potenziare il significato della lirica: quella, cui si accennava già, tra "rupi" e "nubi", quella tra "sfilacciarsi" e "arsi" e quella imperfetta tra "brucia" e "luce". Il fitto reticolo di assonanze, disponendosi su parole-chiave, evidenzia il significato profondo della lirica: spiccano le sequenze [ on ] - [ no ] che ritroviamo in "illusi *on e*" vs "pie *no*" vs "perd *ono*" vs "sere *no*", [ er ] - [ re ] in "cen *ere*" vs "c *er* tezza" vs "p *er* dono" vs "s *ere* no" e infine [ ce ] in "ce nere" vs "ce rtezza". Nella strofa, connessa e sconnessa per via di assonanza, è inoltre attiva una metonimia nella quale l'intensa luminosità è la causa del disperdersi degli "animi" che si dicono "arsi", come pure le ceneri sottoposte all'azione del fuoco. Un unico significante, cioè "luce" sembra quindi adibito a generare significati diversi tra di loro. L'articolazione semantica del concetto-chiave, iscrivibile, come si è detto, sull'asse semico di /luminosità/ vs /buio/ sembra coprire lo spazio intero della lirica; in altre parole la "luce" nel presente caso sembra punto di partenza nonché d'arrivo.

Si consideri effettivamente come il flusso sonoro culmini verso la parola finale, già messa in risalto dai due punti. Nell'ultima strofa si coglie un movimento ascendente che prende avvio nel secondo verso b b A b + b b A b + b b b A b. Lo stesso movimento ascendente non si riflette nel colorito vocalico che privilegia la E tonica accompagnata dalla e oltre che dalla o in tonalità bassa. Si consideri infine il parallelismo tra le sequenze seguenti: i E e e → i E o o → e E o o, parallelismo che viene spezzato dalla sequenza finale: a U e.

Una possibile spiegazione si trova forse in un brano di Schopenhauer <sup>23</sup> :

*Sereno* e sorridente egli si volge ora a guardare le *finte immagini* del mondo, che un tempo sapevano scuotere anche l'animo suo, ma ora gli stanno innanzi come i pezzi d'una sciacchiera a giuoco finito, o come al mattino i vestiti da maschera smessi e dispersi, le cui parvenze ci avevano stuzzicati ed eccitati nella notte di carnevale. (Il corsivo è nostro)

E' quindi proprio "nell'ora di disagio" che l'individuo prende atto della sua non-esistenza in un mondo in cui primeggiano immagini illusorie e finte. Svelatasi la natura illusoria delle cose che lo circondano, egli si vede costretto a far propria un'attitudine di disincantata e tranquilla (serena) estraneità nel mondo, unico mezzo di difesa contro l'attrazione del nulla e lo sprofondamento nel suo "gorgo senza fondo". La luce è sì l'unica certezza, ma non è una certezza positiva come lo suggeriscono appunto i versi 22 e 23 in cui appare il tema dell'illusione che "brucia un fuoco pieno di cenere". Montale sottolinea con precisione il disfarsi e la precarietà <sup>29</sup> dell'organico, la sua tendenza magmatica al ritorno: quella sia pur luminosa catastrofe che è il solo piano su cui l'uomo trova un amaro ipotetico accordo con l'oggettualità. <sup>30</sup>

<sup>1</sup> E. MONTALE, *Intervista a cura di Giorgio Zampa*, in "Il Giornale Nuovo", 27 giugno 1975, ora in *Sulla Poesia*, cit., p. 606.

<sup>2</sup> Riferimenti biografici utili si sono trovati in G. NASCIMBENI, *Eugenio Montale*, Milano, Longanesi, 1969; 3a ed. ampliata, id., 1975; G. NASCIMBENI, *Ritratto di Montale*, in *Eugenio Montale, profilo d'un autore*, a cura di A. CIMA e C. SEGRE, Milano, Rizzoli, 1977, pp. 20- 54.; *Per conoscere Montale*, a cura di M. FORTI, Milano, Mondadori, 1986; P. BIGONGIARI, *Eugenio Montale*, in *Poesia italiana del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1965, pp. 211-253; *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. MENGALDO, Milano, Mondadori, 1978; *Tutte le poesie*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1984.

<sup>3</sup> E. MONTALE, *Autocommenti*, ora in *Sulla Poesia*, Milano, Mondadori, 1976, p. 88

<sup>4</sup> Intenzioni (Intervista Immaginaria), ora in *Sulla Poesia*, cit., p. 566.

<sup>5</sup> E. MONTALE, *Stile e Tradizione*, in "Il Baretto", II, n. 1, ora in *Auto da fé, Cronache in due tempi*, Milano, Il Saggiatore, 1966.

<sup>6</sup> E. MONTALE, *Quaderno Genovese*, a cura di L. BARILE, ora in *Sulla Poesia*, cit., p. 563.

<sup>7</sup> E. MONTALE, *Accordi - Sensi e Fantasmi di un'adolescente*, in "Primo Tempo", n. 2, giugno 1922.

<sup>8</sup> Id., *Ossi di Seppia*, Torino, Gobetti, 1925; IIa edizione accresciuta, Torino, Ribet, 1928.

<sup>9</sup> Id., *Stile e Tradizione*, cit., pp. 83-88.

<sup>10</sup> S. SOLMI, *Montale 1925*, in *Per conoscere Montale*, p. 177. "Se il creare poesia, adesso più che mai, è cosa su cui gravano dure e irrevocabili responsabilità, il Montale a queste responsabilità non isfugge, accettando decisamente quei problemi di forma e di necessità lirica che son la croce della nostra modernità letteraria. In altre parole la poesia di Montale, come quasi tutta la migliore d'oggi, nasce da un profondo travaglio di formazione e di scelta critica".

<sup>11</sup> F. MUSARRA, *Per una radiografia del testo lirico*, in "Romanesque", 1996, n.1., p.31.

<sup>12</sup> Ne fanno eco alcune osservazioni del poeta accolte nel volume *Sulla Poesia*, Milano, Mondadori, 1976. "Io sono un poeta che ha scritto un'autobiografia poetica senza cessare di battere alle porte dell'impossibile. Non

oserei parlare di mito nella mia vita, ma c'è il desiderio di interrogare la vita. Agli inizi ero scettico, influenzato da Schopenhauer. Ma nei miei versi di maturità, ho tentato di battere al muro, di vedere ciò che poteva esserci dall'altra parte della parete, convinto che la vita ha un significato che ci sfugge. Ho bussato disperatamente come uno che attende una risposta". ( *Confessioni di scrittori* , ora in *Sulla Poesia*, cit., p. 568) e "In Italia la poesia lirica è rimasta classica. Non elimina, cioè, il controllo della ragione ma cerca di superarlo sconfinando su un altro piano, che è appunto quello dell' *intuizione alogica* della lirica. Negli altri paesi avviene lo stesso e si hanno poeti in cui prevale l'elemento irrazionale ; ma da noi, quando ogni comprensione *razionale* sfugge, tutti, lettori, critici si dichiarano vinti e gli stessi poeti sono scontenti". ( *E' ancora possibile la poesia* , ora in *Sulla Poesia* , cit., p. 7)

[13](#) E. MONTALE, *Intenzioni (Intervista Immaginaria)*, ora in *Sulla Poesia*, cit., p. 566.

[14](#) J. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, cit., p. 167.

[15](#) E. MONTALE, *Tutte le poesie* , cit., p. 25. *Vento e Bandiere* , vv. 13-14. "Ahimé, non mai due volte configura/ il tempo in egual modo i grani".

[16](#) E. GRAZIOSI, op. cit., p. 100. "E' infatti l'immagine ossessiva del *cerchio temporale* , così diffusa negli *Ossi* e parzialmente nelle *Occasioni* , scompare definitivamente nella *Bufera* . Non più tempo circolare dunque perché il senso del tempo viene posto al di là del suo ripetersi secondo leggi stabili e fisse, in un avvenimento in vista del quale tutti gli altri avvenimenti si dispongono acquistando un ruolo".

[17](#) G. BACHELARD, *L'air et les songes, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1943, p. 195.

[18](#) E. MONTALE, *Intervista Immaginaria* , ora in *Sulla Poesia* , cit., p. 565. "Un velo sottile, un filo appena mi separava dal quid definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: una esplosione, la fine dell'inganno del *mondo come rappresentazione* . Ma questo era un limite irraggiungibile. E la mia *volontà di aderenza* restava *musicale* , istintiva, non grammatica".

[19](#) G. BARBERI SQUAROTTI, *Montale o il superamento del soggetto* , in *La poesia di E. Montale*, Atti del Convegno internazionale, Milano-Genova, Librex, 1983, p. 174. "La poesia di Montale è costruita sulla relazione, sul 'tu', sul messaggio, ma il destinatario non esiste, molto probabilmente oppure non se ne cura, oppure ancora si tratta di un discorso all'interno di un caos senza forme, di un'indicazione di mete e punti di fuga che sono lanciati nel vuoto, a quell'altro soggetto che forse non è che l'esito di non gioco di specchi".

[20](#) "Il mio è un istituto / ... che in me i tanti sono uno anche se appaiono / moltiplicati dagli specchi".

[21](#) E. MONTALE, *Tutte le poesie* , cit., p. 29.

[22](#) Id., p. 42.

[23](#) P.V. MENGALDO, op. cit., p. 61. "Nella zona della derivazione sostantivale mediante suffissi, una volta assegnata con verosimiglianza a memoria dannunziana una caldura degli *Ossi* , sarà meno arbitrario inserire nella stessa trafila letteraria di massima anche il *lordura* di *Ossi* , *Mediterraneo*, II".

[24](#) O. MACRI, *Dell'analogia naturale* , cit., p. 438. "Il tempo montaliano si muove secondo un senso d'imperativo logico o grammaticale. L'imperativo è il tempo modale più semplice, più elementare, direi più naturale, come quello che segna il passaggio dalla natura all'anima. Lo vedi in Montale presente in quasi ogni carne. Esso segna l'impalcatura di quasi ogni movimento. L'imperativo inoltre non può andare disgiunto dalla seconda persona, ché anzi, ove è seconda persona verbale, ivi è sottinteso un imperativo".

[25](#) H. BERGSON, *Matière e Mémoire*, Paris, PUF, 1949, p. 310. "Il y a toujours quelques souvenirs dominants, véritables points brillants autour desquels les autres forment une nébulosité vague. [ ... ] ce souvenir spontané, qui se cache sans doute derrière le souvenir acquis, peut se révéler par des éclairs brusques: mais il se dérobe au moindre mouvement de la mémoire volontaire".

[26](#) P.V. MENGALDO, op. cit., p. 83.

[27](#) Si leggano ad esempio i versi di *Riviere* in cui era già apparsa l'immagine della ragnatela e del poeta colto di sorpresa e avvolto nei suoi fili: assumerebbe allora una valenza parallela a quella del cerchio, cioè quella di una prigione: "ed ecco che in un attimo / invisibili fili a me si asserpano, / farfalla in una ragna / di fremiti d'olivi, di sguardi di girasoli." (E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 105)

[28](#) A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, introduzione di C. VASOLI, Bari, Laterza, 1984, p. 481. Sulla stessa problematica si veda anche G. BARDAZZI, *Schopenhauer tra Montale e Sbarbaro*, in "Studi Novecenteschi", n. 35, giugno 1988, pp. 63-109.

[29](#) E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 46. *Debole sistro al vento*, vv. 5-9. "Dirama dal profondo / in noi la vena / segreta: il nostro mondo / si regge appena".

[30](#) S. RAMAT, op. cit., p. 209.