

LUCIANO ZAMPESE

«Desolata t'attende...»
(La Casa dei doganieri di Montale)

C'È UN MONTALE PER TUTTI

*Ciascuno ha il suo Montale,
ritagliato a misura.
Vale quello che vale,
secondo natura e statura.*

Giorgio Caproni

*Desolata ti attende – quando scende la sera
la decaduta Odessa e il dislocato
dolore che la fa deserta – i rari
fanali rossastrì ti sono dedicati.*

Toti Scialoja

1. *Introduzione**

Per Angelo Barile, la *Casa dei doganieri* (nel séguito *CdD*) è «una delle poesie di Montale più chiare»¹. Un giudizio da intendere sullo sfondo delle accuse di oscurità che avevano accompagnato gli esordi poetici degli *Ossi* e delle *Occasioni*. La chiarezza della *CdD* non vuol certo dire immediata comprensibilità, facilità del dettato lirico: è piuttosto garanzia di una verità profonda, lontana «dalla 'posa' dei finti ermetici, dalle complicazioni gratuite di chi non ha nulla da dire, o soltanto delle brutte bugie!» (GADDA, p. 769); in altri termini, la poesia di Montale è chiara perché contiene una sua logica, un «contenuto razionale» (CENCETTI, p. 7), fondati su un onesto impegno di significazione e di comunicazione (cfr. l'intervento di Montale sull'ermetismo pubblicato nel 1940 su «Primato», ora in AMS, pp. 1531-1534). Rendere conto della 'chiarezza' della *CdD* vorrà dire descrivere e, ove si ritenga possibile e utile, scioglierne la complessità; e questo entro la misura richiamata dallo stesso Montale: «tra il non capir nulla e il capir troppo c'è una via di mezzo, un juste milieu che i poeti, d'istinto, rispettano più dei loro critici; ma al di qua o al di là di questo margine non c'è salvezza né per la poesia né per

* Ringrazio per le pazienti letture *in itinere* Francesca Latini e Emilio Manzotti; un grazie anche a Simone Giusti, Maria Antonietta Grignani, Roberto Leporatti e Marco Praloran.

la critica. C'è solo una landa troppo oscura o troppo chiara» (AMS, p. 1493)². La metafora luminosa ricorda un'illustrazione della *pedagogia*³ continiana, espressa in una sua recensione del 1946, dove l'erudizione «non sempre peregrina» del commentatore (ma si parlava anche di «mancanza di sobrietà», di «ostentazione d'una facoltà ragionativa ancor più faconda che sottile») «non lascia spiraglio all'immaginazione del lettore e proietta fasci di luce anche su particolari che tollererebbero la penombra discreta del suggerimento, ma non reggono a un'illuminazione così perentoria». Una forma di attenzione per il testo poetico, e per il lettore, che rinviano al carattere sussidiario del commento, strumento per ulteriori «esercizi di lettura». Si terrà poi presente che questo senso della misura, questo continiano principio d'economia «non vuol dire risparmio, ma ipotesi la meno dispendiosa in quanto, caso per caso, risulti la più adatta al documento affrontato» (POZZI, p. 313).

Proporre un 'nuovo' commento alla *CdD* appare impresa inevitabilmente temeraria, soprattutto se si considerano il rilievo della lirica e il (conseguente) patrimonio critico⁴. Come rendere conto dell'eredità interpretativa raccolta in quasi ottant'anni di vitalità della *CdD*? Come reagire alla densità concettuale e letteraria della *CdD* che mette a dura prova il senso o il grado di utilità dell'intervento critico, e quindi la sua 'economicità'? Sottrarsi alla pulsione di 'capir troppo', ma al contempo affrontare i rischi di nuove ipotesi interpretative è un equilibrio difficile da raggiungere e ancor più da mantenere, così come appare arduo selezionare le prospettive critiche o porre un limite al proliferare dell'intertestualità e della generosa ma spesso depistante autobiografia montaliana. Un primo ausilio viene da una preliminare registrazione e valutazione comparativa delle proposte critiche altrui, tale da offrire un grafico dei luoghi di tensione del testo: se ne ricava una guida per stabilire il grado di approfondimento di volta in volta richiesto o ammesso; altrettanto significativa la ricerca di un'ipotesi quanto più unitaria e 'organica' della lirica, che sostenga 'strutturalmente' la singola nota esegetica e che eviti fin dove è possibile la dispersione e il frammentismo. Non si escluderanno infine i casi di riconosciuta oscurità del testo, o meglio di ambiguità del senso: qui ci si limiterà a determinare, nella selezione e sintesi delle interpretazioni alternative, l'angolo di apertura esegetica da offrire al lettore.

Nel concreto il presente contributo è articolato come segue. L'immediato interesse critico sollecitato dalla *CdD*, fondamentale snodo tra gli *Ossi* e le *Occasioni*, ci è parso giustificare una particolare cura: ai riferimenti critici che in forma più o meno fitta e rapsodica accompagnano il commento e le note al testo, si è pensato di affiancare, in un paragrafo iniziale (§ 2.), una pur rapida ricognizione lungo l'arco esegetico che va dalla pubblicazione della lirica (1930) ai primi interventi di Contini (1933, 1938), meno di una decina d'anni in cui si sono fissate alcune idee fondamentali per l'interpretazione della *CdD*. Segue il commento vero e proprio, articolato in una proposta di lettura

complessiva della lirica (§ 3.) e in note puntuali al testo (§ 4.). Due le direttrici d'analisi, in stretta interazione: la superficie linguistica del testo e la dimensione intertestuale, aperta dapprima all'intorno poetico immediato degli *Ossi* e delle *Occasioni*, e quindi al più ampio 'ciclo' di Arletta, dove convergono informazioni biografiche, testimonianze d'autore e autocommenti. Senza soggiacere al principio dell'autonomia assoluta del testo, che per la poesia è soggetto a fluttuazioni anche all'interno dello stesso autore⁵, si è cercato di definire il significato che nasce dalla decodifica linguistica (sintattico-semantic) e più in generale formale (retorico-stilistica), con particolare attenzione al carattere 'logico', riflessivo più che descrittivo-narrativo che ci sembra caratterizzare la *CdD*: tale significato, che pure contiene margini di vaghezza, è stato inteso come il centro di gravità rispetto al quale ricondurre, valutandone il grado di pertinenza, le interpretazioni critiche, i riferimenti intertestuali e le notizie extratestuali via via accumulati attorno al testo. La visione d'assieme della lirica, che nelle sue funzioni introduttive dovrebbe corrispondere continianamente al 'cappello', per estensione e articolazione interne ha finito per assumere le forme del (micro)saggio, dove si è voluto distinguere: *i*) la ricostruzione dell'architettura linguistica, formale e logica, della lirica (§ 3.1.) tale da offrire un nucleo interpretativo ancorato alla superficie del testo, *ii*) l'individuazione dei temi dominanti (§ 3.2.), ottenuta anche attraverso un confronto intertestuale di marcata prossimità (*Ossi* e *Occasioni*), *iii*) l'allargamento dell'orizzonte intertestuale al cosiddetto ciclo di Arletta (§ 3.3.), per un'ipotesi complessiva che conservi e al tempo stesso delimiti l'autonomia della lirica. Le note ci appaiono più rispondenti alla misura tradizionale; una lineetta segnala eventuali articolazioni interne, lungo una progressione che – in linea di massima – va da osservazioni di natura formale (*in primis* sintassi, retorica, aspetti metrici e fonici), alla parafrasi interpretativa (con rassegna delle posizioni critiche), all'intertestualità; per ciascuna strofa della lirica sono riportate in corpo minore delle note che ne sintetizzano il contenuto. Si è infine pensato di raccogliere in appendice dei materiali di supporto: si tratta in particolare della traduzione francese (*La maison des douaniers*, 1944) realizzata da Pierre Courthion e Silvio d'Arco Avalle e inserita nel volume *Choix de poèmes* del 1946, antologia montaliana nata sotto la direzione di Gianfranco Contini, a sua volta in stretto contatto epistolare con Montale; a questa versione segue una, meno nota, traduzione inglese pubblicata nel 1948 – tra le prime, a quanto mi risulta – ad opera di Luigi Meneghello e Donald Jeremy Gordon. Nella seconda appendice si propone una possibile fonte 'solariana' della *CdD* tratta da un racconto di Alberto Carocci (*Cose*, 1929), recensito da Montale nel maggio del 1930 (la *CdD* verrà pubblicata in settembre).

2. 'In limine': la prima ricezione critica

«Per me non ho fatto più nulla; non trovo un filone diverso da quello degli *Ossi* o per lo meno lo intravedo appena». Così Montale a Solmi, in una lettera del 16 settembre 1929: all'indomani della seconda edizione degli *Ossi*, è già iniziata la ricerca di affrancamento verso una 'nuova maniera', un 'secondo tempo' che non ammetta confusioni o commistioni col primo. Sono i primi barlumi delle *Occasioni*, di cui la *CdD* rappresenta quell'«aria di inaugurazione» notata da Contini.

Publicata per la prima volta nell'«Italia letteraria» del 28 settembre 1930, con l'onore della pagina iniziale, la *CdD* viene presentata l'anno successivo alla prima edizione del premio dell'Antico Fattore, il concorso letterario nato in una trattoria fiorentina nei pressi di Ponte Vecchio, dove da circa un anno si riunivano letterati ma soprattutto artisti (i fondatori del cenacolo erano stati lo scultore Libero Andreotti e il pittore Felice Carena): l'idea era di sottoporre dei testi poetici al giudizio di scultori e di pittori, particolarmente sensibili al fatto artistico e liberi dalle griglie di lettura della critica letteraria contemporanea⁶. La figura di Montale, grazie al successo degli *Ossi* e al suo prestigio nel gruppo dei solariani, è in una posizione di privilegio: ne dà imbarazzata testimonianza il poeta stesso nelle lettere a Quasimodo, che concorreva al premio con *Vento a Tindari* e chiedeva al 'fiorentino' di tenerlo aggiornato sugli sviluppi del concorso. Montale in un primo tempo pare non voglia partecipare e garantisca il suo appoggio esterno all'amico Quasimodo:

Non è nemmeno escluso che scelgano me per mettersi d'accordo su un amico personale e nome già 'favorevolmente noto'. Ma io non ho concorso né a voce né per iscritto; sicché la cosa sarebbe irregolare assai. Fecero insistenze presso di me, e risposi starsene paghi con *Vento a Tindari*, lirica eccellente. E vadano con Dio! (lettera del 12 maggio del 1931, in GRASSO, p. 40);

una decina di giorni dopo, però, mentre la situazione diviene sempre più confusa, la *CdD* viene evocata, pur con forte sprezzatura («la mia cosa»), come possibile concorrente al premio:

Dal Fattore notizie caotiche; il giurì va crescendo di numero (io non mi faccio vedere per ovvie ragioni). Andreotti mi ha promesso che tirerà fuori la mia cosa solo nel caso che non sia facile o possibile una affermazione sul tuo nome. (lettera del 21 maggio, in GRASSO, p. 42)⁷.

In mezzo a tanta indecisione, Montale sottolinea (suo è il corsivo) l'unanime giudizio di oscurità dei giurati nei confronti delle liriche migliori⁸:

I pittori ponzano in silenzio; pare che trovino *oscure* tutte le migliori delle 368 liriche esaminate (lettera del 25 maggio 1931, in GRASSO, p. 45)

La vittoria del premio, oltre alla somma di mille lire (grosso modo lo stipendio mensile di un dirigente), dava diritto alla pubblicazione della lirica assieme a una piccola scelta di altre poesie: per i tipi Vallecchi esce così nel 1932 la *plaquette* intitolata *La casa dei doganieri e altri versi*, che – dopo la lirica vincitrice – offre nell'ordine: *Cave d'autunno*, *Vecchi versi*, *Stanze* e *Carnevale di Geriti*. Il commento di Montale registra l'eleganza del fascicolo (adornato da cinque disegni di artisti della giuria) e chiude in negativo:

A giorni mi pubblicano la *plaquette* dell'Antico Fattore; è abbastanza carina, ma val poco (lettera a Solmi del 19 maggio del 1932, in TP, p. LXVII);

lo scarso valore è da attribuire all'esiguità del fascicolo, ben lontano dal soddisfare l'esigenza di un nuovo libro di poesie che affranchi Montale dall'eredità ormai pesante degli *Ossi*⁹.

La risonanza è notevole e tra le immediate reazioni critiche ricordiamo quella di Carlo Emilio Gadda, *La poesia di Montale* sull'«Ambrosiano» (9 agosto 1932), che dalla notizia del premio risale alle liriche degli *Ossi*, e quella di Giansiro Ferrata, *La casa dei doganieri* sul numero di dicembre di «Solaria», più specificatamente dedicata alla *plaquette*; un breve accenno anche all'intervento di Alberto Consiglio del luglio 1932. Gadda, dopo aver osservato l'ampiezza e il rilievo critico suscitato dall'opera di Montale¹⁰, apre l'analisi con una serie di icone del paesaggio ligure, la prima delle quali risulta esemplata proprio sulla *CdD*: «La costa di Liguria, scheggiata ed aspra, strapiomba sul frangente che, giù, immobilmente ribolle» (GADDA, p. 766). Priva di qualsiasi commento diretto, la nostra lirica sembra riconoscibile anche in una riflessione, purtroppo rapida, di estrema lucidità critica:

Talora si direbbe annullata in lui la distinzione tra vita attuale e reminiscenza. La parola 'memoria' ritorna insistente come nessuna altra nella sua lirica: il passato si dissolve talora in un tempo che è presente grammaticale ma che è un indistinto, un eterno, un non-tempo teoretico (GADDA, p. 766);

e non è di poco conto aver sottolineato la centralità della memoria, un termine (e un tema) la cui frequenza è nettamente concentrata nella sezione finale degli *Ossi*, arricchita dalle nuove liriche dell'edizione del 1928: *Meriggi e ombre*, con il duplice trittico a Paola Nicoli e ad Annetta-Arletta. A quest'ultima sezione appartengono tre delle cinque liriche esplicitamente nominate da

Gadda, e ben due (*Arsenio* e *Delta*) sono acquisti del 1928 (un chiaro riconoscimento del valore di questa nuova edizione)¹¹. Su *Delta* Gadda si sofferma in modo particolarmente diffuso sottolineandone la forza dell'immagine finale, «il fischio del rimorchiatore», e insinuando – con la doppia cautela della modalizzazione e della forma parentetica – che in tale lirica

(... è figurata quella sensazione, forse quel desiderio della femminilità che non ancora si sono concretati in persona storica; quella sorta di speranza, o di gioia, che come un “muto messaggio” ci sostentano nel nostro cammino) (GADDA, p. 768).

Evidente il rilievo di questo ‘tu’ femminile, presente anche nella prima delle liriche commentate da Gadda, *Crisalide*; ancora più evidente l'importanza di *Delta* per le future *Occasioni*, e in particolare per la *CdD*.

In chiusa alla sua recensione, Gadda suggerisce, a illustrare la «potenza icaistica della descrizione» montaliana, un animale di memoria dantesca¹²:

Talora si dilunga o vacilla, come chi cammini sbandato in una stranita sonnolenza, tal'altra ràpido e lucido ci dà il guizzo del ramarro dantesco (GADDA, p. 770).

Il paragone, illuminante nella sua originalità, riprende in modo scoperto un termine degli *Ossi* («era la statua nella sonnolenza | del meriggio», vv. 7-8, *Spesso il male di vivere...*), ma soprattutto nel secondo movimento (preziosa sequenza di due sdruciolli e un endecasillabo), quello che fissa lo scatto più propriamente ‘lirico’, estraе a sorpresa l'immagine del ramarro¹³. Non è implausibile pensare che Montale sia rimasto colpito da tale immagine, e questo qualche anno più tardi abbia portato alla sua riemersione poetica nei *Mottetti*¹⁴:

Il ramarro, se scocca
sotto la grande fersa
dalle stoppie – (IX, vv. 1-3)

All'intervento di Giansiro Ferrata, in apertura allo *Zibaldone* di «Solaria», si riconosce l'intuizione che la *plaque* dell'Antico Fattore costituisca un punto di svolta in grado di chiudere l'esperienza degli *Ossi* (giunti nell'anno precedente alla terza e quasi definitiva edizione Carabba) e aprire verso una nuova poetica, che Ferrata affida prudentemente alle domande conclusive: «Una poetica vicina a quella di Eliot finirà forse per invadere il mondo degli *Ossi*? O verranno altre lagrime aperte come in *Stanze*?» (FERRATA, p. 424). Un forte principio di unitarietà delle liriche raccolte attorno alla *CdD* è individuato nella presenza di un ‘tu’ femminile collocato strategicamente nell'*incipit* della *Casa* e nella strofe conclusiva del *Carnevale di Gerti* (rispettivamente primo e

ultimo testo della *plaqueette*), mentre *Stanze* «è riempita da una donna» (FERRATA, p. 417). Non si tratta di una novità assoluta ma di «un aspetto del mondo di Montale che pochi hanno finora tenuto d'occhio: il romantico appoggiarsi della sua pena sopra un segno di compagnia possibile, o impossibile per un soffio» (FERRATA, p. 417). Esclusa *Stanze*, che Ferrata ritiene il punto di maggior riuscita e novità poetica, anche la *CdD* «riecheggia movimenti conosciuti degli *Ossi* [...]»¹⁵ ma tenendosi risolutamente in dentro del loro respiro, come chi accenni in conversazione a un argomento già toccato; e più precisamente nella *Casa dei Doganieri* sarà, ancora, l'antico contrasto fra lo 'sciame irrequieto' e l'«oscurità' chiuso in un turbamento del tempo» (FERRATA, p. 422); parole che sembrano suggerire quella poesia 'trattenuta' che, con le citatissime parole di Montale nell'*Intervista immaginaria*, «dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli, o meglio senza spiattellarli» (AMS, p. 1481).

Sull'«Italia letteraria», la rivista che aveva ospitato per la prima volta la *CdD*, esce nel luglio del 1932 un breve contributo di Alberto Consiglio dal titolo «Poesia di Montale»: ritornano le osservazioni sulla presunta oscurità, questa volta centrate sulla *plaqueette* dell'Antico Fattore («Si potrebbero, a prima vista, accusare le cinque poesie di ermetismo», CONSIGLIO, p. 149) e si propone un approccio critico alla poesia di Montale che sia fondato sulla 'ragione' («sarà lecito [...] tentare la ricostruzione razionale d'una figura filosofica di cui la passione del poeta è la intuizione elaborata», pp. 141-142). Alla *CdD* non sono dedicate osservazioni specifiche, ma vale la pena di riportare l'avvertimento di una «nuova vena» rispetto agli *Ossi*, appena usciti nell'edizione Carabba: «Il poeta, con perfetta coscienza, si avvede che il tema dell'aridità è esaurito [...] E qui [nella *plaqueette* dell'Antico Fattore], con cautela, egli saggia il primo oro di una nuova vena. Diremmo che il tema poetico di questo opuscolo consista nel sentimento retrospettivo, nella passione diluita e attenuata nella lontananza. E, appunto, i passaggi lirici sono tutti tramati di lontananza e di nostalgia, di ricordo e di immagini evocate» (CONSIGLIO, p. 148).

Il primo saggio di Contini su Montale esce nel 1933, nella «Rivista Rosminiana»; condotto sull'edizione Carabba degli *Ossi*, contiene un riferimento alla «bellissima *Casa dei doganieri*» che ne definisce i nuclei tematici: «Il motivo del non-ritorno, con l'altro dell'estraneità, dell'incomprensione (quelle coppie montaliane di desolati compagni: “Voi non pensate ciò che vi rapiva | come oggi, allora, il tacito compagno”; “tu dispari | qual sei venuta, e nulla so di te”»)» (CONTINI 1933, p. 9). Le due citazioni tra le parentesi sono da *Crisalide* e *Delta*: è ormai costituito l'intorno lirico immediato della *CdD* nell'ultima sezione degli *Ossi* e in particolare in poesie che vanno ad aggiungersi (*Delta*) o subiscono una nuova, più significativa collocazione (*Crisalide*) nell'edizione Ribet del 1928. Il romanzo¹⁶ sollecitato dal 'tu' femminile diviene sempre più nitido e si riflette sull'intera raccolta, riequilibrando e ridimensionando il filone legato al sentimento 'petroso' della vita e della natura. Non casuale, se si pensa al «desola-

ta t'attende» della *CdD*, è la scelta dell'aggettivo *desolati* per indicare la condizione psicologica dei *compagni* delle «coppie montaliane»: la condivisione e la reciprocità di tale stato d'animo è il risultato di una specularità tra i protagonisti delle due citazioni poetiche (all'io lirico di *Crisalide* che viene rapito corrisponde la scomparsa del 'tu' di *Delta*, così come il «Voi non pensate», che ha come ultimo oggetto «il tacito compagno», trova riscontro nel «nulla so di te»).

Ma è nell'intervento successivo, un capitolo del contributo collettivo *Da «La Voce» a «La Ronda»* in «Letteratura» nell'ottobre del 1938 (dunque, con le parole dello stesso Contini, una «recensione *ante litteram*» delle *Occasioni*), che la *CdD* viene più attentamente analizzata. L'«aria di inaugurazione» attribuita alla lirica è tutta legata allo «sforzo di rintracciare un passato perduto, del tutto per la donna a cui si dice 'tu', solo a metà per il poeta protagonista» (CONTINI, 1938, p. 39). E se al centro si pone questo sforzo, ecco che «l'interiezione fondamentale a cui si può ridurre la lirica, è lo stupore e l'incertezza che colgono il poeta innanzi all'orizzonte, possibile ma solo possibile indizio del 'passato' (“Oh il segno dell'ocaso dove s'accende | rara la luce della petroliera! | Il varco è qui?”)¹⁷ (CONTINI, 1938, p. 39). Il punto di massima tensione sarà raggiunto e consumato nell'istante in cui tale sforzo è in bilico tra successo e insuccesso. Recuperare il passato nel presente, saper individuare quelle impressioni «che da sé dicono *ancora*, accanto a quelle che dicono solo *ora*»: «C'è un ordine d'impressioni presenti; ma c'è un ordine d'impressioni che alla presenza («Ripullula il frangente») aggiungono, in un'altra unità ritmica (*dopo* la 'coupe', l'accapo: “*ancora* sulla balza che scoscende...”), l'aura d'una tradizione, d'un'esperienza antica, probabile quanto imprecisabile» (CONTINI, 1938, p. 39). Il fallimento di un simile tentativo appare inscritto fin dall'*incipit*, «Tu non ricordi...», in cui «la negazione sancisce l'impossibilità»; la poesia non offrirà l'emozione o l'illusione del tempo ritrovato, ma si risolverà in un «movimento involutivo, che si coniuga, meglio: si fa una cosa sola, col dubbio sulla via più sicura per evocare la casa (ossia la presenza del 'passato')» (CONTINI, 1938, p. 40). L'analisi prosegue, e si conclude, osservando i riflessi metrici di tale involuzione; se ne riporta come estratto ormai 'canonico' il commento alla strofa conclusiva: «La chiusa, che vuol essere, per definizione, stringente (*questa, resta*), non riesce però a fermare del tutto la caotica frana di rima-asonanza (*s'accende, petroliera, frangente, scoscende*)» (CONTINI, 1938, p. 40).

L'intelligenza e l'autorità di Contini permettono ai frammenti critici che abbiamo citato di costituire, una sessantina d'anni dopo, la chiusa del cappello introduttivo alla *CdD* nella fondamentale edizione commentata di ISELLA 1996 alle *Occasioni*¹⁸.

3. Il commento

3.1. Una prima ricognizione d'assieme

La *CdD* è sicuramente un testo difficile, anche o soprattutto per la sua centralità nella genesi delle *Occasioni* e per la fitta rete di legami intertestuali immediatamente riconosciuti e via via arricchiti da una lunga tradizione critica. Può allora essere utile cominciare con una prima ricognizione interna alla lirica, ancorata per quanto possibile alla sua superficie linguistica¹⁹. Si andrà così a tracciare una descrizione della 'lingua' della *CdD* (sintassi e lessico) e una mappa delle emergenze strutturali più evidenti che esplicitano e sostengono la coesione e la coerenza del testo, con particolare attenzione per quelle caratteristiche che possono essere fonti di 'oscurità'.

Se si osserva la confezione sintattica delle frasi, ci troviamo di fronte ad una serie di scelte fortemente omogenee e improntate alla semplicità dei formati e alla trasparenza delle configurazioni. Le unità frasali ripropongono l'ordine canonico Soggetto-Verbo-Oggetto, con referenti testuali di norma esplicitati; frequente la posizione postverbale integrata del soggetto: «v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri», «s'allontana | la casa», «s'accende | rara la luce della petroliera!», «Ripullula il frangente»²⁰. La linearità del dettato sintattico è comune anche ai sintagmi non argomentali (in particolare sintagmi preposizionali con valore di specificazione), per cui i rapporti di reggenza non generano ambiguità di rilievo. L'estensione delle frasi è ridotta: tende a coincidere nella prima metà della lirica con l'unità del verso, mentre nelle due strofe finali, attraverso l'*enjambement*, si sviluppa al massimo su due versi; prevale la paratassi, con netto predominio della coordinazione copulativa bimembre. E si ricorderà, per misurare il rilievo di simili tratti, il giudizio sull'andamento sintattico più tipico della lirica montaliana di MENGALDO 1994, pp. 229-30: «già nella prima raccolta comincia a costruirsi la sintassi tipica di Montale, diversa sia dall'invertebrato ungarettiano che dalla scorrevolezza di eloquio e monologo di Saba. È una sintassi fortemente intellettualistica, dove dunque abbonda la subordinazione, intrecciandosi in modo complesso con la linearità dei versi». Non si riscontrano, infine, ellissi o anafore pronominali tali da generare ambiguità o vaghezza nel recupero dell'antecedente: un'eccezione è rappresentata dall'avverbio *qui*, in particolare nella sua occorrenza al v. 19; ambiguità che verrà, com'è noto, 'risolta' dallo stesso Montale in una nota a Guarnieri (cfr. *infra* le *Note al testo*).

Anche le singole scelte lessicali non offrono immediati problemi: i termini appartengono per lo più al linguaggio comune e non richiedono sul piano della denotazione particolari glosse; certo, la loro combinatoria sollecita e spesso impone una lettura metaforica (così le immagini della bussola impazzita o del calcolo dei dadi). Non vi sono in particolare termini dialettali o rari o propri della tradizione letteraria: delle due varianti registrate per questa lirica, una

soltanto interferisce con il lessico e opera l'eliminazione di un letterario *ocaso* a favore di un termine comune come *orizzonte*. Risalta l'impiego di *s'addipana*, considerato di basso uso: posto esattamente al centro della lirica, in *explicit* al v. 11, introduce assieme al suo soggetto (*un filo*) lo snodo sintattico e tematico del verso successivo («Ne tengo ancora un capo»); *addipanare* offre una certa ampiezza – se non ambiguità – semantica, visto che l'evento descritto rinvia a due azioni simultanee: quella di svolgere il filo dalla matassa e quella di avvolgerlo in un gomitolo.

A questa trasparenza di superficie, legata a semplicità di mezzi sintattici e lessicali, si può aggiungere la particolare evidenza dell'architettura complessiva del testo. La lirica presenta un'esibita serie di legami coesivi, una sorta di compattezza d'insieme che trova il suo asse primario nella triplice anafora del «Tu non ricordi», con distribuzione calibrata dei singoli membri in *incipit* assoluto nella prima strofa e poi in *incipit* del penultimo verso nella seconda e ultima strofa (vv. 10 e 21)²¹: ed è proprio in questa cifra formale così evidente che si configura un decisivo fattore di complessità. Sofferamoci un istante, iniziando da una breve descrizione sintattica. L'anafora compone una struttura ternaria dove la continuità risiede nel gruppo soggetto-predicato mentre il principio di variazione è costituito dal complemento oggetto, un sintagma nominale (SN) che regge un sintagma preposizionale (SP) in funzione di modificatore:

- Tu non ricordi [la casa_i [dei doganieri_k]_{SP}]_{SN} (v. 1)
 Tu non ricordi [∅_i [∅_k]_{SP}]_{SN} ; (v. 10)
 Tu non ricordi [la casa_j [di questa | mia sera]_{SP}]_{SN} . (vv. 21-22)

Si noterà a margine la, peraltro classica, «fenomenologia del quasi perfetto» (LONARDI, p. 32) che inserisce dei punti di rottura lungo le direttrici della persistenza e della simmetria: ai più evidenti meccanismi di *variatio* del complemento oggetto, si aggiungono le variabili legate al diverso grado di autonomia sintattica e metrica delle singole configurazioni, dove del resto riaffiorano per compensazione logiche strutturanti²². Sempre sul piano sintattico andrà rilevata la possibile ambiguità della seconda occorrenza: all'interpretazione proposta sopra, che mantiene la struttura argomentale del predicato e sollecita per il v. 10 la ripresa in ellissi del complemento oggetto del v. 1 (cfr. gli indici di coreferenza), si può affiancare un impiego assoluto²³ del verbo (corrispondente a 'sei priva di ricordi, non puoi / sei incapace di ricordare'). Qui (ma cfr. anche *infra*, in particolare le *Note al testo*) manteniamo la lettura con ellissi e coreferenza dell'oggetto, che oltre ad essere di immediata disponibilità nelle catene anaforiche²⁴, permette di articolare la serie in due movimenti: il primo, sviluppato nelle occorrenze delle due strofe iniziali, conserva il rinvio al referente fisico della casa dei doganieri (significativamente richiamato, del resto, an-

che nelle clausole dei due *incipit* strofici: «la casa dei doganieri», v. 1, e «le vecchie mura», v. 6), mentre il secondo movimento, posto in atto al termine della quarta e ultima strofa, si caratterizza per il nuovo oggetto dell'oblio («la casa di questa | mia sera»), che andrà distinto dal precedente e ricondotto alla condizione 'attuale' dell'io lirico («di questa | mia sera»). Avremo dunque un principio di permanenza seguito, dopo l'inserito della terza strofa dedicato alla resistenza dell'io lirico e il fallimento dell'epifania salvifica che apre la quarta, dalla variazione di un traliccio fondamentale dell'anafora: il referente (e per certi aspetti la forma) del complemento oggetto; l'anafora da figura statica, della 'resistenza'²⁵ si sviluppa in un luogo di movimento, di instabilità, dove andrà definito e misurato il percorso mentale dell'io lirico. Nella terza strofa, la triplice figura anaforica centrata sul 'tu' è replicata *in minore*, come anafora secondaria, da una ripresa predicativa riferita all'io lirico:

Ne tengo ancora un capo;	(v. 12)
Ne tengo un capo;	(v. 15).

Anafora questa imperfetta, per riduzione (di nuovo un'ellissi?) dell'avverbio, che ripropone – dell'anafora primaria – la collocazione in *incipit* e al penultimo verso; simile anche la configurazione sintattica caratterizzata dal complemento oggetto in posizione conclusiva: un capo del filo della memoria, un referente non più fisico ma mentale. E su questo piano mentale potrà essere ricondotto e meglio definito anche il referente della «casa di questa | mia sera», inteso come oggetto della memoria che trattiene, magari per il breve intervallo di una certa sera, una ricostruzione soggettiva di determinati eventi o situazioni.

Ricomponendo nella linearità della lirica queste due direttrici anaforiche, avremo uno schema del tipo:

$$A_{rf} A_{rf} B_{rm} A_{rm} ,$$

dove le lettere in maiuscolo segnalano per ciascuna strofa la matrice anaforica presente, primaria (A) o secondaria (B), e gli indici traducono la funzione demarcativa dei complementi oggetti, legati ad un referente fisico (rf) o mentale (rm): di massima evidenza la *variatio* della terza strofa rispetto all'asse dominante della 1^a, 2^a e 4^a strofa²⁶. Confrontata con il piano dei contenuti, una simile articolazione può sovrapporsi abbastanza agevolmente con la distinzione tra una prima sequenza (ancora le prime due strofe) relativa alla rappresentazione dell'oblio del 'tu' e della casa, vista nella duplice prospettiva dell'attesa desolata e del fluire inesorabile e aggressivo del tempo, e una seconda sequenza (strofe 3 e 4) dove il 'tu' viene a confrontarsi più direttamente con l'io lirico. Ma più pertinente e significativo è riconoscere l'effetto di interruzione della catena anaforica del «Tu non ricordi», sostituita nella terza strofa dall'anafora dedicata alla

stoica resistenza dell'io lirico, e il conseguente ritorno, la ripresa definitiva e 'vincente' dell'anafora primaria in chiusa alla quarta strofa, che agisce ora ad un livello più profondo intaccando la dimensione memoriale dell'io lirico.

La forte coesione testuale, tracciata lungo la linearità incipitaria delle figure anaforiche, si ripropone in una meno evidente ma fitta trama di riprese lessicali, vere e proprie ripetizioni di lessemi: oltre alla riformulazione della stessa immagine in apertura e chiusura di lirica («sul rialzo a strapiombo», v. 2, e «sulla balza che scoscende», v. 20), si noterà la serie di singoli lessemi disseminati nelle prime tre strofe e che vengono tutti a riaffiorare in quella conclusiva: *casa* (v. 1) – *casa* (v. 21); *sera* (v. 3) – *sera* (v. 22); *va* (v. 8) – *va* (v. 22); *ancora* (v. 12) – *ancora* (v. 20); *resti* (v. 15) – *resta* (v. 22); *qui* (v. 16) – *qui* (v. 19). Quest'ultima rete lessicale, e non mi soffermo ora sul rilievo interpretativo dei termini, si caratterizza per la variazione di senso, più o meno marcata, tra i membri di ciascuna coppia: ne deriva una coesione più formale che di significato, e in definitiva un fattore di complicazione convergente nell'interpretazione dell'ultima strofa che viene a proporsi come 'sintesi' e al tempo stesso sviluppo e reinterpretazione dell'intero percorso lirico. Un'ultima strofa che si distingue, del resto, su molteplici livelli²⁷: tra questi spicca quello enunciativo. A una piana tonalità assertiva che domina le prime tre strofe, segue nell'ultima la concitazione di un'ampia esclamativa, seguita da una rapida e tesa domanda, per ritornare, dopo l'inserito parentetico che apre a una seconda voce più neutra e che contiene implicitamente una risposta negativa, alla chiusa di nuovo assertiva. Una tale varietà e concatenazione enunciativa contribuisce ad esaltare il movimento conclusivo marcato dalla terza occorrenza anaforica del «Tu non ricordi».

Questa architettura così evidente e solida, unita al rilievo che assume l'ultima strofa dove convergono e si definiscono articolati movimenti coesivi, andrà intesa in senso dinamico, progressivo, culminante nello smarrimento dell'io («Ed io non so...»), che segue e consegue all'itinerario tracciato lungo le direttrici anaforiche; l'ultima ripresa del «Tu non ricordi» si colloca al termine di un percorso che prevede in sequenza l'attesa desolata, l'aggressione del tempo, il tentativo di resistenza dell'io e il fallimento dell'ipotesi salvifica: a questo punto, la riproposizione dell'oblio del 'tu' unita alla variazione del suo oggetto è in grado di sollecitare degli effetti sull'io lirico e più in generale una valenza conclusiva che non erano prevedibili per le sue prime due occorrenze.

Se affianchiamo a tali considerazioni un'ipotesi, per quanto intuitiva, di tipologia testuale potremo parlare per la *CdD* di testo riflessivo, vale a dire destinato a mettere in scena un processo mentale, un 'ragionamento', se vogliamo; i caratteri di natura descrittiva o narrativa, pur indubbiamente presenti nella lirica, appaiono frantumati, incapaci di concretizzarsi in sequenze sufficientemente ampie e definite: si pensi ad esempio alla mobilità e vaghezza del centro deittico in cui andrebbe collocato l'io lirico e alla trasversalità temporale di un 'presente' che si dilata nel passato e nel futuro, rendendo quanto mai ardua una ni-

tida funzione narrativa; ma si pensi anche alla frequenza straordinaria di verbi («un numero elevatissimo rispetto al numero dei versi: per ventidue versi venticinque verbi», GAREFFI, p. 19), e dunque di eventi, la cui eterogeneità, amplificata dalla varietà dei soggetti coinvolti, rende difficile il permanere di una coerenza fondata su legami diretti di tempo e di causa (e ancor meno di spazio). La funzione testuale dominante non pare allora destinata alla ricostruzione di un oggetto della vista e ancor meno di un segmento della memoria: siamo piuttosto di fronte alla rappresentazione di un processo di natura riflessiva che collega e sviluppa elementi eterogenei, frammenti del passato e del presente, immagini 'reali' e/o simboliche, asserzioni ma anche esclamazioni, domande, implicite risposte. Ed è proprio questa dimensione dinamica e 'argomentativa', che avvolge l'intero testo e lo attraversa lungo le principali direttrici coesive e anaforiche, ad aumentare il coefficiente di complessità della *CdD*, investendo l'interpretazione non solo nella sua globalità ma anche in alcuni snodi puntuali e nelle ipotesi sui potenziali simbolici di singole espressioni o lessemi.

Torneremo nelle *Note* a un'analisi locale della lirica, che delinei volta per volta le forme in cui si manifestano i punti critici dell'esplicazione e dell'interpretazione. Ora ricostruiamo, rimanendo in una visione complessiva, i nuclei tematici propri della *CdD*, sullo sfondo dell'intertestualità immediata offerta dalle prime due raccolte montaliane.

3.2. Nuclei tematici e intertestualità vicinore

Di che cosa parla la *CdD*? Come si introducono e come vengono a definirsi i temi²⁸, gerarchicamente dominanti? Una prima risposta deriva dall'analisi appena svolta: il tema dell'oblio del 'tu' e del ricordo dell'io, entrambi relativi alla casa dei doganieri, si impongono grazie all'estensione e al rilievo dell'architettura formale che li esprime; inoltre la loro connessione permette di attivare e definire un tema di livello superiore relativo alla riflessione sulla memoria, che sembra in grado di legare a sé (e in qualche modo inglobare) un ampio spettro di ulteriori (sotto)temi. In generale dunque la lirica parla della memoria, e ne parla secondo un percorso tematico e logico che collega l'oblio del 'tu' alla resistenza memoriale dell'io. Va subito riconosciuto che la validità di una simile affermazione, per quanto generica e prudente, non può affidarsi alla mera superficie linguistica del testo percepito in isolamento, ma dev'essere sostenuta da una prospettiva esegetica che inserisca la lirica nella poetica dell'autore, in una rete di rapporti intertestuali in grado di assegnare a un determinato tema il suo 'peso specifico'. Questa esigenza si fa particolarmente sentire in una lirica come la *CdD* destinata a inaugurare un nuovo tempo poetico, quello delle *Occasioni*: vedremo qui di rintracciare emergenze tematiche si-

gnificative con la lente e il filtro dell'intertestualità più prossima alla nostra lirica, cercando anche di definire le particolari declinazioni assunte qui da certi temi, rispetto ad altre manifestazioni liriche.

La riconosciuta centralità della *CdD* nel passaggio alle *Occasioni*, permette di applicarle come caso paradigmatico le formule critiche che definiscono l'intera raccolta. Così il «motivo-attesa»²⁹ che costituisce la cifra delle *Occasioni* si ritrova come punto di partenza della lirica («desolata t'attende», v. 3), arricchito secondo la matrice tracciata nelle due quartine conclusive del mottetto proemiale *Il balcone*:

*Ora a quel vuoto ho congiunto
ogni mio tardo motivo,
sull'arduo nulla si spunta
l'ansia di attenderti vivo.*

*La vita che dà barlumi
è quella che sola tu scorgi.
A lei ti sporgi da questa
finestra che non s'illumina.*

Il 'tu' si collega alla «vita che dà barlumi», che Montale parafrasa con «la vita interiore, quella che appare e compare a tratti»³⁰ e che BLASUCCI 2001, p. 100 orienta verso epifanie del passato che riemergono vitali: «Questi barlumi investono soprattutto il passato, isolandone alcuni vividi tratti». Alla concentrazione esclusiva del 'tu' sulla «vita che dà barlumi»³¹, si contrappone la rarità e come vedremo l'astrazione di simili esperienze per l'io lirico: «Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende | rara la luce della petroliera!», di per sé sufficienti a giustificare un'attesa desolata, frustrante. Con una certa simmetria strutturale, nella seconda parte della prima strofa e nella prima parte dell'ultima, emerge dunque il tema dell'attesa, evocato con analoga configurazione sintattica nel momento del ricordo («dalla sera in cui...») e nell'astrazione esclamativa di un possibile ritorno («Oh l'orizzonte in fuga, dove...»).

Ancora. Nella chiusa di una lirica del 1924, *Flussi*: «cala un'ora, i suoi volti riconfonde, – | e la vita è crudele più che vana», Blasucci propone di vedere una sorta di «motto introduttivo alla seconda raccolta montaliana, *Le occasioni*, dove appunto il tempo, più che nella sua vana ripetitività, è visto come un inesorabile processo corrosivo nei confronti dei volti e delle identità» (BLASUCCI 2001, p. 98); e di immediata resa simbolica sono le immagini di aggressione e consunzione del libeccio sulle «vecchie mura» della casa dei doganieri o sulla «banderuola affumicata» che «gira senza pietà», immagini che culminano nella forza impassibile e inesauribile del frangente «sulla balza che scoscende...», dove alla figura d'acqua legata al tempo si affianca quella altrettanto diffusa in Montale del-

la discesa verso la morte (cfr. ancora *Flussi*: «E tutto scorre nella gran discesa», v. 39). La «ruina del mondo» assale una memoria sempre più impallidita, ma che sembra rimanere nonostante tutto estremo rifugio e via di fuga, luogo in cui si manifesta l'ethos stoico dell'io lirico: «Alla radice dello stoicismo montaliano c'è il senso del tempo come assidua consumazione, dell'esistenza come entropia, processo di irreversibile disfacimento. Di fronte a questo panorama lucreziano e leopardiano, l'anima non ha scampo, e si ritrova soltanto nell'estrema intensità con cui vive gli avventi dell'attimo e della memoria» (CAMBON, p. 117).

Inevitabilmente connesso a quello del tempo, il tema della memoria costituisce uno dei nuclei lirici centrali della *CdD*: un tema che prende forma, certo, nell'atteggiamento di resistenza dell'io lirico («Ne tengo ancora un capo», «Ne tengo un capo»), ma anche – e sarà uno dei punti caratterizzanti – nella rappresentazione della memoria altrui, dell'oblio che investe proprio il 'tu' («Tu non ricordi»). Sul complesso statuto della memoria nella nostra lirica, che non può essere limitato ad una forma di resistenza al tempo, di mera conservazione del ricordo, torneremo anche nel prossimo paragrafo: qui tracciamo alcune coordinate intertestuali che illustrino la dimensione relazionale della memoria, qualora il ricordo coinvolga il 'tu'.

Se in *Vecchi versi*, poesia inaugurale (superata la soglia del *Balcone*) delle *Occasioni*, abbiamo l'azione volontaria della memoria che ricostruisce un ricordo in ordinata narrazione, e in *Buffalo*, lirica immediatamente successiva, è ancora la memoria dell'io lirico che, dopo l'emersione eterogenea e caotica di un ricordo involontario, recupera un'improvvisa unità descrittiva nell'immagine del velodromo parigino, con la *CdD*, lirica che apre l'ultima sezione della raccolta³², prende forma una particolare rappresentazione, rarefatta sia sul piano descrittivo che narrativo, di un ricordo nel quale è coinvolto a vari livelli il 'tu'³³. Si tratta di una figura femminile che da un lato evoca un intenso legame affettivo se non amoroso³⁴, dall'altro si propone come interlocutrice estremamente improbabile: «Molte volte il tu presuppone un interlocutore (o interlocutrice) muto, assente, ignaro di me» (lettera di Montale a Guarnieri, 29 aprile 1964, ora in AMS, p. 1512). L'orizzonte lirico allora non può chiudersi all'interno del tema della memoria dell'io lirico, della ricca fenomenologia dei meccanismi mediante i quali emerge volontariamente o meno un ricordo più o meno significativo³⁵:

La casa dei doganieri, se è poesia del ricordo, è alla confluenza anche del filone della poesia dello sforzo, frustrato, di apertura e comprensione degli altri, del filone di *Dora Markus*, di *Stanze*, di *Gerti*.

E la tensione su cui si regge è duplice: quella della lotta contro l'azione dissipatrice del tempo, dell'impegno alla fedeltà di memoria e quella dell'attesa dell'amata, della volontà di creare un vincolo, un rapporto con lei (CROCE 1997, pp. 24-25).

E si può qui accennare, ponendo come limite temporale *Le occasioni*, a una sommaria fenomenologia di questo ricordo legato al 'tu'. Alla massima distanza dalla *CdD* e con significativi effetti di rovesciamento³⁶, si colloca la fiduciosa condivisione del ricordo manifesta nella *Lettera levantina* («Per certo vi soverrete allora | del compagno di tante ore passate | nelle vie lastricate di mattoni», vv. 12-14; «E vi parrà di correre non più sola», v. 18; «O il ricordo vi si farà pieno | degli alberi che abbiamo conosciuti, | e rivedrete...», vv. 22-24), che si conclude nell'identica cornice spaziotemporale della nostra lirica:

Intendo ch'eravate già al mio fianco
 in quegli istanti; che vi siete ancora,
 se pur lontana, in questo giorno stanco
 che finisce senza apoteosi;
 e che insieme guardiamo biancheggiare
 tra i marosi e le spesse brume
 le scogliere delle Cinqueterre
 flagellate dalle spume.

Diversa e più complessa declinazione lirica del tema nel *Carnevale di Gerti*, dove l'assenza, pur rimanendo confinata alla dimensione fisica della lontananza, attiva una forte tensione dialogica, in una triplice anafora interrogativa: «Chiedi | tu di fermare il tempo sul paese | che attorno si dilata?», vv. 42-44; «Chiedi di...?», vv. 49-51; «Chiedi tu...?», vv. 51-52; la serie di queste domande 'incredibili', centrate sul desiderio di arrestare il tempo che passa, riprende (assorbendone la cifra logica ed emotiva) la triplice protasi che apre la lirica, un «periodo ipotetico della possibilità; ma di una possibilità così ripetutamente condizionata (1 *Se...* 3 *se...* 9 *se...*), così assortamente dubbiosa nell'apodossi (12-13 *hai ritrovato | forse la strada*) da configurarsi piuttosto come del tipo dell'irrealtà (cfr. 53-54 *Come tutto si fa difficile, | come tutto è impossibile, tu dici*)» (ISELLA 1996, p. 38). La chiusa propone l'invito a un ritorno alla solidale e 'virile' condivisione («torna alla via dove con te intristisco», v. 64), a un momento serale che unisce e separa i due protagonisti («alle mie, alle tue sere», v. 66). Se in *Gerti* attraverso la figura dell'assente si manifestano dubbi, desideri, si ammette un'attiva possibilità d'interazione a distanza, altrove l'assenza conduceva verso una corrosione e un disorientamento che preludono alla *CdD*. È il caso de *Il canneto rispunta i suoi cimelli*:

Assente, come manchi in questa plaga
 che ti presente e senza te consuma:
 sei lontana e però tutto divaga
 dal suo solco, dirupa, spare in bruma. (vv. 9-12)

Un'equilibrata configurazione sintattica e metrica (endecasillabi canonici), cui corrisponde un movimento riformulativo tra le due unità maggiori: un effetto di *surplace* sulla quartina che chiude la lirica fissandone con maggior forza le immagini e il senso. Da notare nel secondo movimento (vv. 11-12) la presenza del tutto eccezionale – vero e proprio *hapax* montaliano³⁷ – del connettivo *però*, nel suo valore etimologico di *perciò*: la voce lirica riconosce ed esplicita la relazione di consecuzione tra il riconoscimento di un'assenza del 'tu' e il franare, il corrompersi, lo svanire della realtà presente dell'io³⁸. Analogamente il movimento logico è sotteso alla *CdD* ma con ulteriore complicazione: il tema dell'assenza non è più riconducibile alla semplice lontananza fisica del 'tu', ma si aggrava nella dimensione dell'oblio («Tu non ricordi»), che andrà a costituire l'asse portante del 'ritmo elementare' della lirica (CONTINI 1938, p. 40). Domina la triplice anafora del «Tu non ricordi», che ingloba le due ripetizioni imperfette di «Ne tengo ancora un capo» e «Ne tengo un capo» della terza strofa; le due strofe centrali contengono poi la gran parte delle immagini del tempo che aggredisce e consuma. Innegabile il rilievo, in termini non solo quantitativi ma anche strutturali, assegnato all'oblio del 'tu'. Insomma, qui non vi è tanto, o non vi è solo il tema dell'*amor de lonh* e della «memoria che si sfolla», assalita dalla sferza del tempo, ma vi è anche la presa di coscienza dell'autonomia della memoria del 'tu', del bivio memoriale che si apre immediatamente dopo un evento condiviso: l'oblio impone una separazione insanabile, ancor prima di rivolgere la riflessione sull'identità referenziale (ma anche poetica) di questo 'tu', ovvero sullo statuto di Annetta-Arletta, di un 'tu' che appartiene al regno dei morti.

Ripercorriamo ora l'intera lirica, raccogliendo in successione ordinata i vari temi registrati e definiti nel confronto intertestuale; posti in evidenza i punti di contatto e gli 'snodi' che sostengono la progressione dei temi, troveranno ulteriore conferma il rilievo e la funzione strutturante del rapporto oblio-memoria, veicolato lungo le direttrici anaforiche che attraversano la lirica e che abbiamo descritto in apertura d'analisi. La strofa iniziale, oltre a proporre nell'*incipit* le principali entità coinvolte (il 'tu', che implica un 'io', e la casa dei doganieri), offre gli unici indizi per definire l'oggetto del ricordo che si vuole comune al 'tu' e all'io lirico:

Tu non ricordi la casa dei doganieri
 sul rialzo a strapiombo sulla scogliera:
 desolata t'attende dalla sera
 in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri
 e vi sostò irrequieto. (vv. 1-5)

L'unica informazione è indiretta, finalizzata a definire le coordinate temporali in cui nasce lo stato d'animo di sofferente e desolata attesa: «dalla sera | in

cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri | e vi sostò irrequieto». Si tratta – fermandoci alle potenzialità denotative di superficie – dell'ingresso del 'tu' nella casa dei doganieri e di una sua breve sosta, indebolita da un'irrequietudine («lo sciame dei tuoi pensieri») che lascia prevedere un imminente distacco e la conclusione dell'intervallo 'memorabile'; anzi, un simile ricordo sembra contenere traccia di un'improbabile comunione d'esperienza, di una visita alla casa dei doganieri vissuta con atteggiamento e sensibilità diversi. Del resto manca ogni descrizione dell'interno della casa, di uno spazio che potrebbe offrire protezione o una qualche forma di intimità in grado di fissarsi in azioni condivise, di evocare più definiti oggetti³⁹; non si descrive nient'altro che la cornice esterna del luogo cui è legato il ricordo, e nemmeno questo involucro-guscio è rimasto nella memoria di lei, nonostante l'icasticità – «sul rialzo a strapiombo sulla scogliera», dove la ridondanza descrittiva diventa intensificazione – del luogo isolato, rilevato e scosceso, unico insomma. E sarà l'esterno della casa a subire le forze aggressive e dispersive del tempo, che prendono forma nella furia di un vento di tempesta e mareggiate: «Libeccio sferza da anni le vecchie mura», v. 6.

Su questo fragile luogo di memoria insiste certo la forza usurante del tempo, ma soprattutto la condizione d'oblio del 'tu' che nella sua assertività assoluta («Tu non ricordi») appare altrettanto irreversibile. La lirica si comporrà, sostenuta dall'evidenza dell'anafora, lungo il progressivo riconoscimento degli effetti di questa perduta memoria, dove l'assenza del 'tu' si manifesta come vuoto memoriale, estraneità psicologica. La prima conseguenza è visibile nell'attesa desolata della casa, che ha inizio dalla sera stessa in cui prende vita il ricordo e giunge fino a «questa | mia sera» (vv. 21-22), al presente dell'io lirico: l'intervallo di tempo e di desolazione non potrebbe essere più lungo. Segue la rappresentazione di questo intervallo in cui la violenza del tempo aggredisce il luogo del ricordo («Libeccio sferza da anni le vecchie mura») e incrina l'immagine positiva del 'tu' («il suono del tuo riso non è più lieto», v. 7), con effetti di disorientamento esaltati dalla dimensione simbolica delle immagini («la bussola va impazzita all'avventura | e il calcolo dei dadi più non torna», vv. 8-9). La fiducia nelle capacità di resistenza della casa vengono indebolite, e si teme un prossimo tracollo. La sequenza è chiusa – e siamo alla fine della seconda strofe – dalla ribadita affermazione iniziale: «Tu non ricordi», cui segue un'ulteriore informazione sulla condizione memoriale del 'tu': «altro tempo frastorna | la tua memoria», vv. 10-11, dove l'oblio sembra trovare giustificazione nelle forme dell'alterità; infine, l'immagine di «un filo s'addipana», v. 11, che rileva nella particolarità lessicale del predicato e nel marcato valore simbolico dell'immagine una nuova e diversa conseguenza dell'oblio. Il filo sostiene, al centro della lirica, lo snodo sintattico e concettuale che dall'oblio del 'tu' conduce al tentativo di resistenza dell'io, in apertura della terza strofa: «Ne tengo ancora un capo» (v. 12), dove al tema dell'attesa si sovrappone il legame memoriale, che ne costituisce la presupposizione. Alla tenace memoria dell'io

lirico si oppongono due stati di cose: il primo centrato ancora sulla casa, che *s'allontana* (v. 12), ossia che testimonia gli effetti dello scorrere inesorabile del tempo («e in cima al tetto la banderuola | affumicata gira senza pietà», vv. 13-14), e il secondo legato all'isolamento del 'tu', che rimane *sola* (v. 15), escludendo una condivisione vitale con la situazione presente dell'io lirico («né qui respiri nell'oscurità», v. 16), ormai immerso nell'oscurità di una sera che sta diventando notte. L'innalzamento della tensione drammatica sollecitato da queste due opposizioni, in crescendo, scatena l'estremo tentativo di reazione, l'evo- cazione immaginifica di un possibile barlume, di un segno dell'assente:

Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende
rara la luce della petroliera!
Il varco è qui? (Ripullula il frangente
ancora sulla balza che scende...) (vv. 17-20)

Alla visione del lontano orizzonte, in fuga, si oppone la verticalità circolare del frangente che ripullula, in cui si ridefinisce con più ampia simbologia il dettaglio paesaggistico iniziale («sul rialzo a strapiombo sulla scogliera», v. 2). Infine il terzo rinnovato richiamo all'oblio del 'tu' e la chiusa:

Tu non ricordi la casa di questa
mia sera. Ed io non so chi va e chi resta. (vv. 21-22)

Un oblio che ora si riferisce non tanto al referente reale della casa dei doganieri, e ai possibili eventi connessi, quanto piuttosto al referente mentale di quella casa, al ricordo dell'io lirico così come riemerge in una sera particolare, in «questa | *sua* sera». Grazie al suo valore deittico di coincidenza con le coordinate spaziotemporali proprie dell'io lirico, il dimostrativo *questa*⁴⁰ amplifica la rappresentazione di isolamento e di soggettività (subito esplicitata dall'unico possessivo di prima persona: *mia*) che caratterizza l'intera chiusa; inoltre la specificità e al contempo l'indeterminatezza (manifesta nel vuoto di dettagli o eventi fisici) di *questa* sera esalta il confronto con la sera memorabile, con l'esperienza potenzialmente condivisa («dalla sera | in cui...»)⁴¹. Agendo su un oggetto strettamente ancorato all'io lirico, la negazione del ricordo attribuita al 'tu' diviene più diretta e produce un disorientamento che investe la percezione di sé e degli altri: misurata l'alterità del proprio ricordo dall'evento originario e soprattutto dalla condizione memoriale del 'tu', l'io lirico perde ogni punto di riferimento e il dubbio investe le opposizioni più nette, rappresentate metaforicamente nella dicotomia tra 'chi va' e 'chi resta'.

Come già osservato, l'architettura tematica (e logica) della lirica s'innesta direttamente sulla struttura retorica dominante: l'anafora del «Tu non ricordi» costituisce il punto di partenza, di sviluppo e d'arrivo di una riflessione che

prende progressivamente coscienza degli effetti dell'oblio di chi ha condiviso una nostra esperienza. Si suggerisce l'esistenza di un possibile nesso causale tra le condizioni psicologiche dei protagonisti di un ricordo: non basta ricordare 'da soli', bisogna essere almeno in due, perché si chiuda il circuito della memoria reale, efficace; altrimenti, l'oblio dell'altro ricade su di noi, consuma la fiducia nel nostro ricordo, rende confuso e forse anche insensato il ricordo stesso. Del resto in *Marezzo* (seconda lirica di *Meriggi e ombre*, sezione degli *Ossi* fondamentale per la *CdD*), a una situazione d'incomunicabilità tra l'io lirico e il 'tu' seguiva l'avvertimento: «Si struggono i pensieri troppo soli», v. 24.

3.3. Una più ampia intertestualità: notizie biografiche e 'ciclo' di Arletta

Con la biografia di Montale curata da Giulio Nascimbeni, a quasi quarantanni (la prima edizione è del 1969) dalla pubblicazione nell'«Italia letteraria» della *CdD* (1930), si dà avvio a una serie di note, di dettagli biografici che convergono sull'identificazione del 'tu' femminile protagonista della nostra lirica: Anna degli Uberti (Napoli 1904 - Roma 1959)⁴². A proposito della *CdD*, Montale confessa a Nascimbeni: «L'ho scritta per una giovane villeggiante morta molto giovane. Per quel poco che visse, forse lei non s'accorse nemmeno che io esisteva» (NASCIMBENI, p. 116); il che permette un più chiaro recupero dell'affermazione del poeta fatta in una lettera del 1964 a Silvio Guarnieri, all'interno di una sorta di catalogo delle muse montaliane: «Nella Casa dei doganieri e in Incontro c'è la donna che chiamerò 4. Morì giovane e non ci fu nulla tra noi» (AMS, p. 1510). Ancora: in una lettera ad Alfonso Leone del 1971 (LEONE, p. 118), Montale ricorda che la casa dei doganieri venne distrutta quando lui aveva sei anni e che la fanciulla in questione non poté mai vederla; e, infine, la testimonianza di Luciano Rebay delle osservazioni di Montale sulla presenza femminile ne *Il balcone*: «una donna 'crepuscolare', una donna segnata dalla morte. Nella realtà, volle anche spiegare, era una persona morta molto giovane di una malattia inguaribile»⁴³. Sempre Rebay riporta l'onomastica poetica scelta da Montale per una lirica inedita del 1926: Arletta, cui si aggiungerà la più trasparente Annetta⁴⁴. Pochi anni dopo queste prime indiscrezioni su Annetta-Arletta, esce il *Diario del '71 e del '72* in cui la sua presenza è sempre più esplicita, tanto da comparire in un caso nel titolo: *Annetta*; le altre due tessere sono *Il lago di Annecy* e *Ancora ad Annecy*, nelle cui vicinanze, a Les Tilleuls, Anna degli Uberti aveva frequentato un corso di perfezionamento (cfr. DE CARO 2005, p. 70). È così che il 'tu' di molte liriche assume un nome, entra a far parte di un romanzo, e si scopre appartenere all'Oltretomba. Biografia (psicologica e ideale) e (dilatata) intertestualità si rendono sempre più disponibili per interagire con il 'senso' più o meno generosamente dichiarato dalla superficie linguistica delle singole liriche⁴⁵. Simili dinamiche sono ben delineate da Maria Antonietta Grignani:

come nella fisiologia della memoria la fissazione avviene nella staffetta dei ricordi di ricordi, così ogni ricaduta testuale su un medesimo nucleo di base consciamente o inconsciamente passerà attraverso quello speciale ricordo del ricordo dato dalla trafila degli antecedenti testualizzati.

Dunque le occasioni diacroniche della poesia saranno governate da frecce direzionali verticali (dalla biografia al testo), integrate da vettori orizzontali (dall'uno all'altro testo), giacché si tratta di una «memoria di poeta» produttrice di catene di testi, che sui denotati riferiscono in modo indiretto e che costituiscono anche variazioni sulla parola propria (GRIGNANI 1987, p. 50).

Si dovrà poi tener conto del carattere 'retrogrado' di un processo volto, a partire dalla *Bufera*, a forzare un'oscurità o un'ambiguità originaria, e direi 'costitutiva', delle liriche precedenti, che divengono via via riconoscibili come appartenenti ad un 'ciclo': «la seriazione si configura per volontà dell'autore quale genealogia regressiva, con effetto disambiguante rispetto al moto pendolare occultamento-rivelazione tipico del passato, e sottolineatura del carattere romanzesco di una vicenda poetica» (GRIGNANI 1987, p. 50).

Torniamo alla *CdD*. Gli indizi extratestuali offerti dal poeta su questa fanciulla morta giovane sembrano portare a una reinterpretazione più o meno forte della lirica, e in particolare delle ragioni dell'oblio e del verso conclusivo «Ed io non so chi va e chi resta»⁴⁶. Il «Tu non ricordi» trova la sua origine nella condizione di defunta, il 'tu' ha dimenticato perché non appartiene più al mondo dei vivi: «la totalità dell'oblio, conseguenza di una condizione esistenziale diversa» (LEONE, p. 118). Analogamente, l'opposizione tra 'chi va' e 'chi resta' sarà da risolvere nella distinzione tra morti e vivi, per cui la lirica si chiude sul dubbio di «chi veramente muore e, in definitiva a chi di loro due è toccata una sorte migliore» (LEONE, p. 119).

L'applicazione di tale griglia di lettura, il riconoscimento dell'appartenenza ad un 'ciclo' – così ampio e complesso come quello arlettiano – non devono risolversi nel tema della fanciulla morta, impoverendo la complessità e l'autonomia testuale della lirica⁴⁷, ma piuttosto integrarsi con le evidenze testuali più specifiche cui abbiamo sommariamente accennato⁴⁸: la tensione tra oblio e memoria, la parallela rappresentazione della attesa desolata e della tenace conservazione del ricordo (della casa, dell'io lirico) che tentano di opporsi all'inesorabile scorrere del tempo, l'improvvisa apertura a un'epifania liberatrice e l'estremo riconoscimento dello scacco dell'io lirico; e soprattutto la tessitura verticale, progressiva dell'intera lirica⁴⁹. Tutti questi aspetti vanno riconosciuti e interpretati. Tanto più che la *CdD*, rispetto ad altri testi arlettiani, non esibisce alcun indizio evidente dell'equazione 'tu' = fanciulla morta giovane, come invece sembra accadere per le liriche successive: «dopo *Bassa marea* Arletta, quando torna nella poesia di Montale, torna come creatura per sempre passa-

ta all'oltretomba» (BONORA, p. 36)⁵⁰. Questo ci conferma in una lettura che non risolve il tema dell'assenza in quello della morte⁵¹, e non sovrapponga meccanicamente al 'tu' della *CdD* la figura di un'Arletta così come appare fissata negli ultimi anelli del *Diario del '71 e del '72*, ma cerchi piuttosto di rivelarne le connessioni e la peculiare (mancata) epifania, riconoscendo la specificità testuale di questo 'anello', magari anche nel suo coefficiente di ambiguità o se si vuole di oscurità: ancora Bonora riconosce a proposito della *CdD* la possibilità che sorga «in più di un lettore il dubbio se nella giovane donna si dia l'oblio di un'assente o se essa sia fatalmente distaccata dal mondo dei viventi», e in questo dubbio vede un'ambiguità che «è una 'ricchezza' per la poesia» (BONORA, p. 36); e si veda anche il giudizio di MENGALDO 2008, p. 192: «nulla autorizza nel testo [= *CdD*] a pensare che il dialogo di Montale sia con una morta anziché con una lontana».

Così se si vogliono ricercare le ragioni dell'oblio del 'tu'⁵², si andrà – prima che alla prosa extratestuale – ai vv. 10-11: «altro tempo frastorna | la tua memoria», dove sono evidenti un richiamo alla memoria del 'tu' non certo spenta, ma *frastornata*, e soprattutto una volontà di indeterminatezza su che cosa si debba o si possa intendere con l'espressione «altro tempo». Del resto la stessa condizione memoriale dei morti non può essere risolta, anche limitandoci all'intorno poetico più prossimo alla nostra lirica⁵³ e in particolare all'arlettiana *I morti* del 1926, come un indistinto oblio, ma offre una complessa fenomenologia in cui i defunti conservano o subiscono – secondo una «tradizione romantico-sepolcrale dei *revenants*»⁵⁴ – stretti legami col mondo dei vivi, invischiati nei fili dei ricordi:

[...] Così
 forse anche ai morti è tolto ogni riposo
 nelle zolle: una forza indi li tragge
 spietata più del vivere, ed attorno,
 larve rimorse dai ricordi umani,
 li volge fino a queste spiagge, fiati
 senza materia o voce
 traditi dalla tenebra; ed i mozzi
 loro voli ci sfiorano pur ora
 da noi divisi appena e nel crivello
 del mare si sommergono... (*I morti*, vv. 28-37).

Si noterà, in *incipit* di verso dopo il controrigetto di *Così*, la presenza dell'avverbio *forse*, «tipico del poeta e delle sue meditazioni in versi» (TATASCIORE, p. 96), destinato a modalizzare soggettivamente l'intero contenuto proposizionale in termini di possibilità: la natura della questione appare incerta e sollecita l'interpretazione, l'ipotesi⁵⁵. Allo stesso modo, per ciò che riguarda

l'interpretazione della formula finale: «Ed io non so chi va e chi resta», oltre a un'indubbia apertura metaforica che ammette o forse invita ad una pluralità di letture, si dovrà tener conto della sua collocazione e funzione conclusiva⁵⁶, al termine di un percorso di immagini ma anche di riflessioni dove movimento e stasi affiorano in continuazione, venendo a fondersi e a confondersi nella fissità del moto iterativo del frangente, che inesorabilmente continua a ripullulare. Un'ammissione d'impotenza, di ignoranza raggiunta dopo una tenace resistenza all'oblio e lungo un'articolata riflessione sulla condizione del 'tu': il manifestarsi di un disorientamento, forse ancora più virile dell'ingenuo e solitario aggrapparsi al ricordo, su distinzioni che paiono di assoluta, banale limpidezza.

Insomma una lettura ancorata alla configurazione linguistica del testo che coglie il nucleo lirico della *CdD* nella triangolazione dinamica tra lo scorrere inarrestabile del tempo, il riconoscimento dell'oblio irreparabile del 'tu' (fantasma che qui si dibatte ancora tra assenza e morte) e soprattutto la volontà di memoria dell'io lirico che comincia a vacillare non solo nell'efficacia e affidabilità della conservazione del passato ma anche nel suo statuto valoriale. La prospettiva intertestuale, più dichiaratamente arlettiana dovrà confrontarsi con la specificità strutturale, concettuale e espressiva della lirica, che verrà così amplificata e non ridotta dalla sua appartenenza ad un 'ciclo', dalla sua disponibilità 'a posteriori' di proporsi come tessera di un mosaico che giunge fino all'ultima produzione poetica di Montale. Un utile confronto, in tal senso, può venire da un'analisi come quella di PELL⁵⁷. Nella memoria isolata dell'io lirico si manifesta il lato negativo del ricordo che da un lato chiude il soggetto in una sterile e inautentica rivisitazione del passato e dall'altro fa vacillare la percezione del presente e la proiezione nel futuro:

'La casa dei doganieri' presents a version of "memoria-peccato". [...] Without the other end – the union of shared experience – memory becomes vain, and perhaps it gathers "fungus on itself," a condition against which Clizia warns Montale's father in 'Voce giunta': *Memoria | non è peccato fin che giova. Dopo | è letargo di talpe, abiezione | che funghisce su sé...* There is no Ariadne at the other end of the string to guide Montale. It is an unshared memory on which he insists, nonetheless; a "memoria-peccato". If he cannot be sure about the past, how can he have any sense of reality or truth in the present or a hope in the future? Hence, the "orizzonte in fuga" and the deflated, almost indifferent, final line: "E io non so chi va e chi resta" (PELL, pp. 97-98).

La memoria del poeta, il suo rimanere della «razza | di chi rimane a terra», si trasforma in un ostacolo al superamento della distanza che lo separa dalla condizione della donna «because of his inability to forget. He delineates this quite clearly with the anaphora of "tu non ricordi" in 'La casa dei doganieri'»

(PELL, p. 34). Questa «inability to forget» dell'io lirico va ad affiancare le altre fragilità della memoria: il carattere frammentario e imprevedibile (tanto nei meccanismi di fissazione del ricordo quanto delle sue riemersioni), la precarietà di fronte all'aggressione del tempo, il rischio di una deformazione del ricordo che cresce su se stesso.

Letture per molti versi simile a quella di Pell, l'analisi di TATASCIORE, che rivolge una particolare attenzione al carattere 'dinamico', evolutivo del tema della memoria (con marcate tensioni tra le figure di Arletta e di Clizia). Nel passaggio tra le prime due raccolte e la *Bufera*, avviene nel poeta «un riposizionamento di tessere del proprio passato, di figure che si accampavano ancora forti nello spazio interiore, che la guerra aveva reso come inattuali e distanti, offuscandone il senso», e tra queste figure vi sarà inevitabilmente anche Arletta: «Che valore hanno quegli anni, dopo la cesura della guerra, che ha sommerso quel mondo? E quanto ancora le figure del passato – Arletta nel nostro caso – dovranno richiamare il poeta al di là di quella barriera, o scavalcarla?» (TATASCIORE, p. 76). Si pone nella sostanza il problema morale della conservazione dei ricordi, che sarà affrontato e risolto nel progressivo compiersi del tema «di un distacco dal terreno (e dalla memoria di esso) conseguito non per vie cruente, ma attraverso una meditazione e una purificazione incentrate sul proprio passato» (TATASCIORE, p. 86); il tutto sostenuto dal magistero della *Commedia* dantesca, lungo il passaggio da atmosfere infernali a purgatoriali⁵⁸. Si può allora ricostruire un percorso «istituito in diacronia e a livello tematico tra questa poesia [*Voce giunta con le folaghe*] e la prima dedicata ai morti, intitolata appunto *I morti*», e parlare di «un'evoluzione di pensiero all'interno della stessa linea tematica» (TATASCIORE, p. 87). Il punto d'arrivo sarà indicato solo nella *Bufera*: «la svolta di *Voce giunta con le folaghe*, poesia postbellica, [...], è [...] in questa nuova visione del valore della perdita, e non del mantenimento, della memoria», e questo grazie alla presenza di una Clizia-Beatrice «che giunge a strappare il poeta dall'atavica memoria del primo amore, Arletta» (TATASCIORE, p. 97).

Ritornando alla nostra proposta di lettura, la *CdD* potrebbe rappresentare, già nelle *Occasioni*, un (particolare) punto di crisi di questa memoria tenace, solitaria, autoreferenziale dell'io lirico. Certo appare anche qui il flusso temporale corrosivo, l'aggressione esterna, fisica alla memoria (che potrà agire su Arletta come su altri referenti del ricordo), ma è nella riflessione sull'oblio del 'tu', sulla figura che dovrebbe 'tenere l'altro capo' del ricordo e che invece è *frastornata* da o in un *altro tempo*, che si coglie la distanza incolmabile e l'isolamento memoriale dell'io tutto concentrato nella «casa di questa | mia sera», con il conseguente disorientamento («Tu non ricordi la casa di questa | mia sera. Ed io non so chi va e chi resta»). In questa insistita e solitaria conservazione della memoria (rilevata in anafora: «Ne tengo ancora un capo») lo scorrere del tempo potrà assumere un'ulteriore valenza negativa, legata non tanto (o non solo) alla sua forza distruttrice quanto alla proliferazione e deformazio-

ne del ricordo; un tema questo che dall'evidenza di una memoria «letargo di talpe, abiezione | che funghisce su sé», di *Voce giunta con le folaghe*⁵⁹, può risalire ad un frammento di *Vecchi versi*, lirica variamente connessa alla *CdD*⁶⁰:

e fu per sempre
con le cose che chiudono in un giro

sicuro come il giorno, e la memoria
in sé le cresce, sole vive d'una
vita che disparì sotterra (*Vecchi versi*, vv. 48-52)

Nel denso arco poetico, concettuale ed esperienziale che si apre tra *Vecchi versi* e *Voce giunta con le folaghe*, si inserisce la *CdD*, ulteriore e ancora 'aperto' momento di riflessione sulla memoria, percepita come paralizzante e fallimentare condizione psicologica e cognitiva. E soccorrono qui le parole di Tiziana Arvigo: «è forse proprio con *I morti* che Montale inizia a pensare al motivo della memoria, già tema generatore di poesia, come sistema complesso anziché come elemento univoco: per diffidare della *madeleine* proustiana, e scoprire, un giorno, la verità di *Voce giunta con le folaghe*, che ai *Morti* sembra dare una ferma e risoluta risposta» (ARVIGO 2003, p. 112).

4. Testo e annotazione

LA CASA DEI DOGANIERI

Tu non ricordi la casa dei doganieri
sul rialzo a strapiombo sulla scogliera:
desolata t'attende dalla sera
in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri
e vi sostò irrequieto. 5

Libeccio sferza da anni le vecchie mura
e il suono del tuo riso non è più lieto:
la bussola va impazzita all'avventura
e il calcolo dei dadi più non torna.
Tu non ricordi; altro tempo frastorna 10
la tua memoria; un filo s'addipana.

Ne tengo ancora un capo; ma s'allontana
la casa e in cima al tetto la banderuola
affumicata gira senza pietà.
Ne tengo un capo; ma tu resti sola 15
né qui respiri nell'oscurità.

Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende
 rara la luce della petroliera!
 Il varco è qui? (Ripullula il frangente
 ancora sulla balza che scoscende...).

20

Tu non ricordi la casa di questa
 mia sera. Ed io non so chi va e chi resta.

Varianti (OV, p. 917 – *IL*: «L'Italia letteraria», 28 settembre 1930; *Val*: *La casa dei doganieri e altri versi*, Firenze, Vallecchi, 1932)

v. 11. memoria;] memoria: *IL Val*
 v. 17. Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende] Oh il segno dell'ocaso
 dove s'accende *IL Val*

Scheda metrica. Quattro strofe di varia lunghezza, alternata (5-6-5-6); prevalgono gli endecasillabi (11 su 22 versi) e gli ipermetri (in prevalenza, settenari uniti a quinari). La distribuzione e la frequenza degli endecasillabi tende a sovrapporsi al variare della lunghezza strofica (1-3-2-5), con effetto di progressivo aumento culminante nella strofa conclusiva («questo procedimento di infoltire di rime ed endecasillabi la chiusa delle liriche, stringendola nell'unità compatta di una strofa più 'classica', è tipico di Montale», MENGALDO 1966, p. 21, nota 16). – La scansione del v. 5 («e vi sostò irrequieto») è parsa ambigua tra ottonario e novenario (cfr. SELLA 1996, p. 143), per la possibilità di dieresi su *irrequieto*: negli *Ossi* le due occorrenze di *irrequieto* presentano sineresi, mentre la dieresi su *inquieta* è giustificata in soli due casi per raggiungere la misura fondamentale dell'endecasillabo (cfr. ANTONELLO, pp. 34-35); inoltre la scansione del novenario, misura del tutto eccentrica in questa lirica, pare poco plausibile anche per il carattere prezioso, quasi arcaizzante, della lettura con dieresi rispetto alla linearità sintattica prevalente. Possibile, piuttosto, la realizzazione di un settenario (nettamente dominante nel testo rispetto all'ottonario) con accento di quarta in sinalefe («sostò[^]irrequieto»), normale combinazione nella tradizione lirica italiana e attestata nel primo Montale (vedi ad es. «la libertà,[^]il miracolo», *Crisalide* v. 66); cfr. anche MENGALDO 2008, p. 190: «un solo settenario a 5, come per un momento d'attesa». – Il principio generale, sotteso alla costruzione metrica, può essere riassunto con Lonardi: «*La casa dei doganieri* propone sotto schemi relativamente liberi una testura che di fatto è molto più in regola con la tradizione di quanto non sembri a prima vista, e che insieme asseconda e tradisce» (LONARDI, p. 119); ancora LONARDI, pp. 119-120, su intuizione degli studenti di un suo seminario montaliano, vede un'applicazione specifica di tale principio nella presenza di una struttura a quartine nascosta sotto l'impianto superficialmente poco formalizzato della lirica. L'idea è ripresa da SELLA, p. 143: «Tendenza (in contrasto con la divisione strofica) a strutturarsi in quartine», interpretata secondo il dettato continiano come «una

sorta di tentativo fallito di metter mano sull'ignoto, di scandaglio andato a male» (CONTINI 1938, p. 40). Più semplicemente si può registrare l'esistenza di un equilibrio variabile tra 'libertà' e 'normatività' metrica: così, nella prima strofa si realizza un'estrema varietà ritmica che rende disponibile per ciascun verso una differente misura, mentre nell'ultima strofa s'impone la pervasiva regolarità degli endecasillabi; se l'apertura ritmica può ben adattarsi all'*incipit*, dove si tratteggiano le coordinate generali del ricordo, la 'normalizzazione' ritmica finale, in contrasto con la concitazione enunciativa, potrà sostenere nella griglia degli endecasillabi la negazione d'ogni via di fuga allo scacco dell'io lirico, convergendo verso la forte evidenza di chiusa della rima baciata (*questa – resta*) nei due versi terminali.

Sul titolo. Molteplici le 'case' nelle *Occasioni*, strutturalmente in posizioni significative (cfr. LUPERINI 1997, p. 96), ma non emergenti nei titoli. Il confronto più vicino è con *Casa sul mare* del 1924, dove l'assenza dell'articolo maschera la natura determinatissima della villa di Monterosso (per la distinzione tra presenza/assenza dell'articolo cfr. però MENGALDO 1990, pp. 4-5); più esplicito il titolo del racconto *La casa delle due palme*, nella *Farfalla di Dinard*, che aggancia l'articolo alla natura determinata del sintagma specificativo, simile in questo a «dei doganieri». *Una casa sul lago*, che offriva la soluzione con articolo indeterminativo, si trasforma prima della pubblicazione in *Sul lago d'Orta*, con la seguente nota di Montale: «C'è già un'altra mia poesia intitolata *Casa sul mare*. È meglio non ripetersi». Infine, *La casa di Olgiate* del 1963, che sembra 'tradurre' nell'alta Lombardia industrializzata e inquinata immagini e temi della *CdD*, (cfr. introduzione di Cremante a CREMANTE & LAVEZZI, pp. XIII-XIV, e soprattutto LAVEZZI 2006, pp. 431-443). La presenza dell'articolo determinativo rende disponibile per il referente del sintagma un valore tematico, di oggetto del discorso, mentre l'ellissi dell'articolo favorisce piuttosto un valore locativo (cfr. ancora *Casa sul mare*). – L'immagine comunemente associata alla casa dei doganieri è rappresentata dalla fotografia di una piccola costruzione nella cosiddetta 'zona dei Meschi' di Monterosso: cfr. CONTORBIA, p. 141. La localizzazione della casa dei doganieri non è però ancora sicura, e rimangono aperte le domande e le note di Giorgio Zampa: «La casa dei doganieri fu davvero demolita nel 1902? Si trattava forse di un edificio che rientrava nella proprietà di famiglia? Villa Fegina, appartenente in parte al padre del poeta, fu cominciata a costruire nel 1900 e ultimata nel 1905. Per gli abitanti di Monterosso la casa dei doganieri è oggi una torretta con questo nome, già proprietà demaniale, poi privata, a picco sul mare, poco prima della galleria che dalla stazione porta all'abitato» (TP, pp. XXVIII-XXIX, nota 1). Significativa l'indicazione di Montale, originata magari secondo le logiche della 'finta biografia' montaliana, per cui il referente reale della casa doganiera risulta distrutto molto prima dell'arrivo in villeggiatura a Monterosso di Anna degli Uberti, il correlativo bio-

grafico del 'tu' lirico: «La casa dei doganieri fu distrutta quando avevo sei anni...» (cfr. LEONE, p. 118); la sottrazione di consistenza fisica al referente testuale della 'casa dei doganieri' è destinata ad esaltarne lo spessore simbolico, la natura tutta 'cerebrale' della sua rappresentazione. – Se si pensa alla fragilità del reperto biografico e alla forza delle memorie culturali del nostro poeta («veri diaframmi fra l'io profondo e la realtà fenomenica», PASQUINI 1996, p. 253; cfr. anche PASQUINI 1991), si possono ricercare per il titolo della lirica ulteriori riferimenti, in particolare nel mondo della pittura (cfr. MENGALDO 1990, p. 19: «nel Novecento italiano, e soprattutto presso i poeti più aperti verso la pittura o anche pittori in proprio, sono assai frequenti i titoli appunto di stampo pittorico»); un caso di ripresa pittorica è offerto da GIACHERY 1978, pp. 34–36 per la lirica *Barche sulla Marna* che rinvia a *Barques sur la Seine* di Monet. E proprio Monet compone nel 1882 una serie di visioni intitolate, con lievi varianti, *La cabane des douaniers*, ambientate in Normandia a Varengeville-sur-mer, nei pressi della gola e della scogliera del Petit Ailly; nel 1897 Monet ritornerà a Varengeville per una seconda serie di dipinti della casa dei doganieri. Suggestiva in molte visioni la linea leggermente curva dell'orizzonte tra mare e cielo che si intravede in alto, lungo il margine estremo del quadro. Si può pensare che Montale abbia visto qualche riproduzione di tali opere o ne abbia per lo meno conosciuto l'esistenza (anche se non ve n'è traccia nel 'suo' PICA); e forse la suggestione si è (ri)accesa proprio nel suo primo viaggio a Parigi del settembre 1929, a ridosso della stesura della nostra lirica. Verso la fine dell'ottocento, nella fase di progressivo abbandono di queste stazioni minori di controllo doganale, le *cabanes des douaniers* divengono un soggetto pittorico ben testimoniato: alle due serie di Monet si possono aggiungere *La cabane des douaniers du Petit Ailly, tombée de la nuit*, di Jean-François Auburtin, inizi del novecento (anche lui affascinato dai paesaggi costieri di Varengeville e dall'identica casa dipinta da Monet) e *La cabane des douaniers* di Henry Moret, 1899, a Finistère in Bretagna. Per il rilievo assegnato da Montale alla pittura impressionista nella percezione e rappresentazione del mondo, ricordiamo la testimonianza di Luigi Meneghello che risale ad un incontro col poeta nel 1947: «Sulla sponda del Tamigi, seduti su una panchina appena più su del ponte di Caversham, [Montale] additava le piante sull'altra sponda, il lieve tumulto della luce e dei colori, e diceva che noi vediamo la natura così perché gli impressionisti l'hanno dipinta così» (MENEGHELLO, p. 104).

vv. 1–5: *Tu non ricordi la casa dei doganieri | sul rialzo a strapiombo sulla scogliera: | desolata t'attende dalla sera | in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri | e vi sostò irrequieto* : Sotto la reggenza dell'*incipit* 'in negativo' («Tu non ricordi»), si sviluppa l'evocazione e la caratterizzazione di un luogo 'memorabile', la casa dei doganieri, secondo una prospettiva esterna e de-

scrittiva (vv. 1-2); alla negatività dell'oblio del 'tu' corrisponde la desolazione della casa, la cui condizione si proietta nel passato fino a raggiungere la sera che vede il 'tu', ancora protagonista, fare il suo ingresso nella casa dei doganieri (vv. 3-5). L'io lirico, immediatamente evocato dal richiamo ad un 'tu', non compare in modo esplicito, ma si offre come sicuro conoscitore del luogo e probabile testimone della scena.

v. 1 *Tu non ricordi* : anafora con vv. 10 e 21, che stabilisce il 'ritmo elementare' della lirica (CONTINI 1938, p. 40), e suggerisce una continuità referenziale per le successive occorrenze della 'casa dei doganieri', risolvendo l'ellissi del v. 10 e interagendo con l'interpretazione dei vv. 21-22 («Tu non ricordi la casa di questa | mia sera», cfr. *infra* la nota al verso), in cui la 'casa' d'allora può divenire «la sede ideale di questa mia sera» (CONTINI 1938, p. 40). Il pronome *Tu*, oltre a sollecitare una progressiva determinazione del referente (femminile, cfr. *sola* del v. 15), rende esplicito in *incipit* assoluto un potenziale tema del discorso. – La memoria positiva di un 'tu' che ricorda è presente in *Crisalide* (1924): «una risacca di memorie giunge | al vostro cuore e quasi lo sommerge», vv. 15-16; anche qui la condizione memoriale del 'tu' è determinante per l'io lirico: «La mia ricchezza è questo sbattimento | che vi trapassa e il viso | in alto vi rivolge», vv. 29-31. Seguirà lo scacco del «prodigio fallito», che si risolve in una comunione sofferente: «M'apparite | allora, come me, nel limbo squallido | delle monche esistenze», vv. 36-38. – Canonico il rinvio al leopardiano «Silvia, rimembri ancora...?» (per un'analisi anche dei limiti di tale riferimento, cfr. LONARDI, p. 113 sgg.), ma ne andrà rilevato il diverso orientamento illocutivo; se in Leopardi il vocativo iniziale intensifica il carattere interattivo della domanda, il 'tu' di Montale non garantisce qui alcuna volontà dialogica: l'io lirico constata fin dall'inizio l'esistenza di uno stato di cose, la condizione d'oblio del 'tu'. Riferimento meno immediato, ma interessante per la formula negativa e per la configurazione anaforica, nell'*incipit* pascoliano del *Vischio*: «Non li ricordi più, dunque, i mattini | meravigliosi?», con ripresa in III, 1: «Ricordi?» e IV, 1: «[...] (io dissi: non ricordi?)» (cfr. LATINI, p. 95).

– *la casa dei doganieri* : immediata ripresa del titolo in posizione forte di fine verso e in chiusa sintattica del nucleo predicativo (S-V-O), soluzione più unica che rara nel primo Montale (*Ossi* e *Occasioni*), dove i titoli rientrano tutt'al più nel corpo della lirica, e in genere con variazioni morfosintattiche (caso particolare l'*incipit Riviere*, unico testo dell'omonima sezione). – Dopo l'assoluto predominio negli *Ossi* del «chiuso asilo | della nostra stupita fanciullezza», ossia della villa di Monterosso («La casa delle mie estati lontane» in *Mediterraneo*, o la «casa sul mare» di *Fine dell'infanzia* e della lirica omonima), compare nelle *Occasioni* la casa dei doganieri, ancora un luogo d'infanzia ma guscio

vuoto, disabitato (e in questo opponibile ai due interni delle liriche che aprono e chiudono la raccolta: *Vecchi versi* e *Notizie dall'Amiata*). Con l'unità d'Italia e il concentrarsi delle funzioni di controllo nelle realtà doganali più importanti, i piccoli centri come la dogana di Monterosso vengono progressivamente eliminati e a inizio secolo erano per lo più in rovina. Prima ancora che la descrizione si sviluppi, il referente suggerisce un senso di abbandono, oltre che di marginalità emotiva per il 'tu': la visita evocata subito dopo non può riguardare qualcuno che vi abita, ma sarà la meta o magari una semplice sosta, più o meno 'occasionale' di una passeggiata litoranea promossa dall'io lirico.

v. 2 *sul rialzo a strapiombo sulla scogliera* : si intenda, alla luce del v. 20 «sulla balza che scoscende», «sul rialzo ([che è] a strapiombo (sulla scogliera))» (parzialmente diversa la gerarchia sintattica intesa dalla trad. fr. di Courthion-Avalle, cfr. *APP. I*: «tout en haut, en surplomb dans les roches»). Analogo costruito con subordinata relativa in *Vento e bandiere*: «a queste | pietre che sporge il monte alla voragine» (vv. 7-8), dove secondo Cataldi si descrive il luogo della casa dei doganieri (CATALDI & D'AMELY, p. 50). – L'immagine complessiva è di verticalità, articolata dal basso verso l'alto (*rialzo*) e viceversa (*strapiombo*), similmente poi al v. 20 (*balza* vs *scoscende*). Il terzo locativo («sulla scogliera») rafforza la visione verso il basso, insistendo sulla posizione estrema, di confine naturale (prevedibile ma non presupposto dall'idea di dogana) tra terra e mare. Altro confine al v. 17, l'orizzonte tra mare e cielo, ma soprattutto tra un al di qua visibile e un al di là invisibile (sul tema del confine nella *CdD*, cfr. MORONI). Per intertestualità e valore simbolico del *rialzo a strapiombo* (e della *balza che scoscende*) cfr. ISELLA 1996, p. 144: «la “discesa di tutto” di *Bassa marea* 6-7, la “stupida discesa” di *Costa San Giorgio* 28-30, con “il torchio del nemico muto | che preme”». – In apertura di lirica, la densità di predicazioni a contenuto spaziale, oggettivo, sembra garantire su un livello descrittivo di immediata affidabilità la consistenza reale dell'oggetto dell'oblio (in appoggio ai segnali di specificità del referente: «la casa dei doganieri»); seguiranno i tratti psicologici di *desolata* e *irrequieto*.

vv. 3-5 *desolata t'attende dalla sera | in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri | e vi sostò irrequieto* : seconda unità sintattica della strofa, in parallelismo con la prec.: i referenti in chiusa al primo verso di ciascuna unità («la casa dei doganieri», v. 1; «dalla sera», v. 3) sono precisati dai costituenti successivi (rispettivamente i locativi del v. 2 e la relativa restrittiva dei vv. 4-5), con valorizzazione strutturale delle coordinate spaziali (la casa) e temporali (la sera) del ricordo. – L'impiego dei due punti sollecita una funzionalizzazione logica della seconda unità rispetto alla precedente. CATALDI 1994, p. 262 vede un contrasto «tra due situazioni e due tempi»: il passato della visita alla casa dei doganieri e il presente dell'oblio del 'tu' unito allo stato di abbandono della casa. Preferibile fondare l'eventuale relazione di contrasto sull'architettura sintattica principale del

testo, e in particolare sui predicati indipendenti («Tu non ricordi la casa» *vs* «(Lei) t'attende»), evidenziando così la dimensione dell'attesa. L'atteggiamento d'attesa della casa, che presuppone la conservazione del ricordo, contrasta con l'oblio del 'tu', che rende impossibile ogni tipo di relazione mentale o emotiva. L'attesa, condizione inalterata che proietta il presente nel passato («... t'attende dalla sera | in cui...»), evoca l'intervallo di tempo al centro della rappresentazione successiva: «Libeccio sferza da anni le vecchie mura», v. 6. Ulteriore e diversa lettura logica se si considera *desolata* in funzione predicativa (vedi nota seg.), a determinare la modalità dell'attesa: la casa attende desolata fin «dalla sera | in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri», ossia il sentimento di desolazione, il sospetto o la certezza di un abbandono definitivo non si sovrappongono gradualmente all'attesa (specularmente al progressivo oblio della donna), ma si manifestano durante la visita del 'tu', già del resto segnata dai germi del distacco (cfr. nota a *irrequieto*). L'immagine richiama «e cado inerte nell'attesa spenta» di *Incontro*, testo arlettiano degli *Ossi*: all'«attesa spenta» corrisponde il «desolata t'attende», con equivalenza della funzione attributiva (*spenta*) e predicativa (*desolata*) nel definire una modalità priva di speranza (cfr. CATALDI 2002, p. 185: «*cado senza forze* (inerte) *nell'attesa senza speranza* (spenta)», quando «non resta che misurare il vuoto trascorrere del tempo nell'attesa di improbabili eventi risolutivi»). Nella *CdD* il sintagma di natura verbale (*t'attende*) valorizza la componente agentiva-volitiva, indebolita se non azzerata in *Incontro* («cado inerte»), facilitando l'analogia dell'immagine con la disperata volontà dell'io lirico di «*tenere ancora un capo*» (v. 12) del filo della memoria, mentre all'altra estremità non c'è più nessuno. Fatta salva la lettura predicativa e il significato di *desolata*, si può ipotizzare una consecuzione: al riconoscimento dell'oblio del 'tu' («Tu non ricordi la casa dei doganieri») consegue quello di un'attesa senza speranza. Il *leitmotiv* del «Tu non ricordi» diviene il punto di partenza non solo della materialità del testo ma anche del percorso riflessivo che nella lirica trova sviluppo: la presa di coscienza dell'oblio del 'tu' è all'origine di una graduale manifestazione della propria condizione memoriale, e così l'intera poesia è 'conseguenza' dell'affermazione iniziale, privata della quale perderebbe ogni significato.

v. 3 *desolata* : predicativo del soggetto, il primo di una serie (*irrequieto*, v. 5; *impazzita*, v. 8; *sola*, v. 15; *rara*, v. 18), indice del rilievo delle modalità di attuazione degli eventi (analogo in tal senso è il valore di «senza pietà», v. 14). Al valore predicativo contribuisce in particolare il chiasmo di «desolata t'attende» con «tu resti sola» (v. 15), che sollecita il parallelismo funzionale di *desolata* con l'aggettivo da cui deriva per parasinteto (*sola*); analoga configurazione chiastica in unione con «vi sostò irrequieto» (v. 5), ad aprire e chiudere l'unità sintattica su immagini di staticità (*desolata*) e movimento (*irrequieto*). Poco plausibile un uso appositivo che richiederebbe una pausa interpuntiva («Desolata,

t'attende...») e che risulterebbe comunque eccentrico rispetto al predominio assoluto nella lirica degli aggettivi in funzione predicativa; inadeguati anche gli effetti di senso: l'apposizione impoverisce il legame tra la condizione di 'desolazione' e l'evento principale ("la casa, che è afflitta/abbandonata, t'attende...") oppure privilegia una relazione logica (temporale-causale) non pertinente con il significato della relativa restrittiva ("la casa, poiché afflitta/abbandonata, attende dalla sera in cui..."). – Il termine è notevole: da una parte perché *desolata* è la resa vincente dell'eliotiana *Waste Land*, che M. Praz aveva parzialmente tradotto nel 1926, dall'altra, soprattutto, perché termine molto montaliano, attestato dal *Quaderno di traduzioni* anche per *forlorn* (W. Shakespeare, Sonetto XXXIII) e per *wild* (E. Dickinson, *The Storm*). Secondo Montale, «uno stato d'animo d'estrema desolazione» è ciò che «riassume l'intonazione della sua prima poesia» (a proposito dell'ultima strofa di *Merigiare*, cfr. ZAMPA 1976, p. 88); simile giudizio nelle prime voci critiche, come ad es. nel 1932 quelle di FERRATA, p. 417: «una travagliata desolazione è il fondo, la molla di tutto il volume [gli *Ossi*]», che traduce poi il termine con '*disperazione*'. L'aggettivo andrà comunque fatto risalire agli antecedenti dannunziani della *Figlia di Iorio*, a. 2, sc. 4: «Dalla mia casa desolata | venni, dove si piange e perisce» o del *Trionfo della morte*, Libro V, 2: «la casa deserta, desolata, silenziosa, aspettante l'estrema visitatrice Morte...», o forse meglio all'autore del *Sonetto della desolazione* e della *Desolazione del povero poeta sentimentale*, S. Corazzini: «...Era | la finestra di una torre in mezzo al mare, desolata | terribile nel crepuscolo (*La finestra aperta sul mare*, vv. 9-12, da *Le aureole*, 1905; degno di nota anche l'*incipit* in negativo: «Non rammento. | Io la vidi | aperta sul mare, | [...] Ma non so né dove, né quando, | mi apparve», vv. 1-6). E nella prosa lirica del *Soliloquio delle cose* (da *Poemetti in prosa*, 1906): «Allora lacrimò desolatamente perché una sua piccola e bianca sorella non veniva, a sera, come per il passato, a farlo men solo... o più solo. Così egli le diceva mentre l'abbracciava. E soggiungeva: "Noi ricordiamo e nulla come il ricordo è simbolo di solitudine e di morte" [...] Una sera il nostro amico attese inutilmente». Per il significato di *desolata*, tenuto conto di questi riferimenti (ma vedi anche nota ai vv. 3-5) e della funzione predicativa legata all'attesa, è utile affiancare ai valori più immediati di *solitaria*, *abbandonata* (Cataldi), *afflitta* (Marchese) l'idea di «senza speranza».

– *t'attende* : dopo l'*incipit* che dichiara l'oblio del 'tu', si avvia con il tema dell'attesa una trama fonica che si iscrive, mettendoli in evidenza, sugli assi portanti della vicenda lirica, secondo uno schema 'narrativo' prototipico: l'attesa desolata (*t'attENDE*) pare a un tratto essere investita da una miracolosa epifania (*s'accENDE*, v. 17) per poi immediatamente ricadere (*scoscENDE*, v. 20) nel baratro di sempre. Il motivo dell'attesa, secondo l'indicazione della lirica proemiale *Il balcone*, è centrale nelle *Occasioni* (v. Contini: «In questa conversione dal nulla-inerzia verso il motivo-attesa sono *Le occasioni*», CONTINI

1956, p. 86). Negli *Ossi* del '28 abbiamo una sua chiara prefigurazione in *Arsenio* («quell'istante | è forse, molto atteso, che ti scampi», vv. 19-20) e *Incontro* («attesa spenta», v. 33), ma si può risalire più indietro con l'«ora d'attesa» del *Canneto rispunta i suoi cimelli* (1924); conserva una certa suggestione, per le analogie con «desolata t'attende», il v. 5 della lirica che apre *Sarcofaghi*: «invano attende le belle».

vv. 4-5 *in cui v'entrò... | e vi sostò irrequieto* : le predicazioni (*entrò... sostò*: bisillabi tronchi in eguale posizione ritmica) sono al passato remoto, con valore perfetto aoristico (cfr. SELLA 1996, p. 144: «i due soli verbi al passato; ma più che la categoria morfologica di tempo vige qui l'aspetto perfetto: l'entrata di Arletta nell'esistenza del poeta è una folgorazione, un evento puntuale, straordinario»). Diversamente dalle altre predicazioni del testo (presenti imperfettivi, più o meno determinati temporalmente), isolano un evento in un preciso punto del passato; si tratta di due azioni volontarie (in un testo dove predominano soggetti o eventi che non ammettono un controllo sull'azione) che costituiscono il nucleo memoriale della lirica: e si noterà la collocazione defilata, subordinata appunto, di questo rarefatto ricordo. – I due lessemi (*entrò... sostò*) si oppongono nel significato, veicolando rispettivamente movimento e stasi, idee che riaffiorano lungo l'intera lirica, con casi di commistione nei predicati di eventi iterativi («Ripullula il frangente | ancora...», vv. 21-22), dove la ciclicità si traduce in un valore statico. Lo stesso sintagma «sostò irrequieto» concentra e amplifica la tensione tra le polarità della stasi e del movimento (cfr. CATALDI 1994, p. 262: «è quasi un ossimoro»), mentre la sintassi predicativa di *irrequieto* valorizza il tratto dinamico del 'tu' (già presente in *sciame*): gerarchia rovesciata nell'*immoto* andare» di *Arsenio* (o nella «fuga *immobile*» della *Lettera a Malvolio*; cfr. GIACHERY 1989, pp. 50-51). – Percepibile l'imminenza del distacco e la natura irriducibile di questa figura femminile, poco incline a lasciarsi catturare da qualsiasi forma di staticità, fosse anche come semplice proiezione di sé nel ricordo altrui. Tale carattere irrequieto, dinamico e vitale è in sintonia con quello delle giovani ebreo montaliane, una sorta di patrimonio 'filogenetico' (cfr. BARILE 1999, p. 1085: «L'irrequietudine la caratterizza, come *Dora Markus*, I, 16-17: «La tua irrequietudine mi fa pensare | agli uccelli di passo...»»). Anna degli Uberti, l'Annetta o Arletta montaliana, era ebrea per parte di madre, la livornese Margherita Uzielli.

v. 4 *lo sciame dei tuoi pensieri* : sineddoche (unita a metafora) per il referente del 'tu', che sottolinea il carattere mentale e psicologico dell'occasione memoriale (una breve visita alla casa dei doganieri); non pare necessario ipotizzare, escludendo la sineddoche e allargando la metafora all'intero periodo, un 'tu' che cerca di rappresentarsi nel pensiero la casa dei doganieri, magari sulla scia, e sulla sollecitazione, dei ricordi d'infanzia dell'io lirico. Il termine *sciame* com-

pare tre volte nelle *Occasioni*, al plurale e con riferimento diretto a volatili, tranne che in *Stanze*, con valore avverbiale e in un contesto legato ai morti: «e fu chi vide vagabonde larve | dove altri scorse fanciullette a sciami», vv. 25-26 (cfr. «larve rimorse dai ricordi umani», *I morti*, v. 31); negli *Ossi*, il termine si ritrova in *Marezzo*, con ambientazione serale e valore ‘demonico’: «lo sciamе che il crepuscolo sparpaglia, | dei pipistrelli», vv. 6-7), e ancora in forma avverbiale nel secondo movimento dell’*Agave sullo scoglio* (*Tramontana*): «gli spiriti che la convulsa terra | sorvolano a sciami», vv. 19-20: in questi *spiriti* vi «è forse una prefigurazione della poesia dei *Morti* e di *Incontro*» (ARVIGO 2001, p. 178); cfr. anche la chiusa della pascoliana *Notte dei morti*: «io vedo passare un velo, una | breve ombra, ma bianca, di sciami». Qui *sciame* pare piuttosto collegarsi alle idee di molteplicità e dinamismo, intese come positive e vitali connotazioni del ‘tu’ (vedi nota prec.), ma rimangono aperte anche le suggestioni di altro segno, dove il termine prefigurerebbe la confusione e l’indeterminatezza nell’accavallarsi dei pensieri o dei ricordi, condivise, oltre che dai vivi, dai defunti (cfr. «altro tempo *frastorna* | la tua memoria», vv. 10-11).

vv. 6-11: *Libeccio sferza da anni le vecchie mura | e il suono del tuo riso non è più lieto: | la bussola va impazzita all’avventura | e il calcolo dei dadi più non torna. | Tu non ricordi; altro tempo frastorna | la tua memoria; un filo s’addipana* : strofa con forte solidarietà tra unità metriche e frasali, e conseguente rilievo dell’*enjambement* nel distico finale («altro tempo frastorna | la tua memoria»). La coesione morfosintattica e interpuntiva, articolata secondo principi di simmetria binaria, esalta l’unitarietà dei primi quattro versi; ne deriva uno stacco (contrastato dal legame rimico: *torna* – *frastorna*, vv. 9-10) dal movimento sintattico del distico finale, composto su un triplice ma più breve ritmo frasale. La ripresa anaforica del «Tu non ricordi» è rilevata in apertura del movimento conclusivo. Difficile un’immediata corrispondenza tematica di tale articolazione strofica, per la frequenza di oggetti e per il loro coefficiente simbolico. Rimangono le due entità principali, la casa e il ‘tu’, immerse in una generale atmosfera ‘negativa’ (sintattica e semantica); l’asse temporale è ancorato al presente dei tempi verbali, ma si apre a frequenti proiezioni nel lontano passato (cfr. ad es.: *da anni, vecchie, non è più...*) secondo un legame causale che suggerisce il carattere ineluttabile del presente, condizionando il futuro.

vv. 6-9 *Libeccio sferza da anni le vecchie mura | e il suono del tuo riso non è più lieto: | la bussola va impazzita all’avventura | e il calcolo dei dadi più non torna* : come per la strofa iniziale, un’articolazione in due unità sintattiche divise dai due punti; diverso il coefficiente simbolico: all’immediata denotatività della prima coppia di eventi (vv. 6-7), direttamente connessi alla situazione iniziale (ricompagnano, in successione invertita, la casa e il ‘tu’), seguono nella seconda (vv. 8-9) oggetti e immagini assolutamente connotati, o se si vuole dei correlativi

oggettivi. Per una loro interpretazione cfr. ISELLA 1996, p. 144: «correlativi oggettivi, l'uno dello smarrimento indotto dalla perdita del passato, dalla sua irripetibilità (cfr. *Vento e bandiere*), l'altro dell'impossibilità di credere nel futuro». Da un punto di vista logico, tra le due unità può valere un movimento di riformulazione che traduce su un piano simbolico quanto è appena stato asserito. L'esibita simmetria dell'insieme (doppia coordinazione, con ordine sintattico canonico e ripresa della serie soggetto-verbo) si arricchisce poi di corrispondenze formali che abbinano i membri delle due unità secondo ulteriori principi di simmetria: i versi 6 e 8 riproducono la configurazione SN + SV, mentre i versi 7 e 9 si caratterizzano per una determinazione del soggetto: SN + SP («dei dadi», «del tuo riso») + SV; inoltre tra i vv. 6 e 8 si riconoscono legami fonici: legame rimico (*mura* | *avventura*), giochi fonici (*liBeccio* | *Bussola*; *Vecchie* | *aVventura*) e fonoespressivi (*sferZa* | *impaZZita*), mentre i vv. 7 e 9 sono collegati dalla figura chiasmica «non...più», «più non». Sul piano semantico, un tale sistema di corrispondenze può sostenere una duplicazione e specificazione del movimento riformulativo individuato: la furia del libeccio che sferza le vecchie mura (v. 6) verrà simbolicamente ripresa dal folle vorticare dell'ago della bussola (v. 8), rappresentando la condizione presente legata al logorio del tempo passato; il riso (o meglio il ricordo del riso, *v* nota al v. 7) non è più lieto e non potrà più esserlo (v. 7), così come non sarà più possibile alcun felice calcolo combinatorio di eventi futuri (v. 9), evidenziando gli effetti del passato e della condizione presente sul futuro (prospettiva temporale evocata dal costrutto «non...più», «più non»).

v. 6 *Libeccio* : vento di sud-ovest che porta tempeste sulle coste tirreniche e liguri; può soffiare in qualsiasi stagione e durare per più giorni. La scelta di un particolare vento offre un'immediata cornice ambientale e psicologica (cfr. negli *Ossi* il trittico *L'agave sullo scoglio*, scandito nei tre 'tempi' di *Scirocco*, *Tramontana* e *Maestrale*, «emblemi dinamici e intensi di altrettanti stati d'animo», ARVIGO 2001, p. 177). Corrisponde nell'etimologia tradizionale ai «venti libici» (CARROCCI, PP, p. 121, cfr. *APP. II*), ossia provenienti dalla Libia; nel versante adriatico prende il nome di *garbino* (cfr. *I puffini*, Pascoli; cfr. anche trad. fr. *garbin*); per la tradizione classica è l'Africo (Virgilio, *En.* I, v. 86, e Orazio, *Ep.* 16, v. 22; e su questa linea D'Annunzio). – L'assenza di articolo può giustificarsi con la canonica personificazione dei venti (*Libeccio*), un tratto di registro alto unito alla scelta del termine non marcato; ma rimane ambiguo il valore del maiuscolo in posizione iniziale. Nel caso si interpreti come nome comune (*libeccio*), un SN in *incipit* privo di articolo si sviluppa tipicamente secondo una sintassi nominale (cfr. ad es. «Sere di gridi, quando...», v. 1, *Bassa marea*), destinata alla evocazione e tematizzazione di una (o più) entità: qui la presenza del verbo («Libeccio sferza...») si traduce in una lettura eventiva, che presenta uno stato di cose nella sua globalità azzerando il valore tematico del soggetto preverbale.

– *sferza da anni* : agli eventi puntuali e in tensione in chiusa alla prima strofa («entrò lo sciame dei tuoi pensieri», «sostò irrequieto») segue una dilatazione temporale e una staticità inesorabile dell'immagine d'aggressione del vento. Il predicato *sferza* richiama *frastorna* del v. 10, che verrà a confermare il valore simbolico dell'immagine di questo vento come fattore di consunzione o più in generale di contrasto con la memoria: «This transcendence of time is akin to the “libeccio” of ‘La casa dei doganieri’ that is not a wind, but *this* specific wind that is the same wind which for years has been lashing the old walls of the house. From the fragment, “altro tempo *frastorna* | la tua memoria”, one could surmise that wind is associated with time as a derogator of memory» (PELL, p. 59). Rispetto alle manifestazioni negli *Ossi* (cfr. ad es. *Godi se il vento...* della proemiale *Il limine*, ma anche «il vento che stasera suona attento» di *Corno inglese*), MENGALDO 2008, p. 190, osserva che nella *CdD* «muta di funzione rispetto alla precedente raccolta anche il vento, 13-14, lì elemento sostanzialmente vitalistico, qui indice di lontananza e trascorrere del tempo»; connesse all'irreversibilità del tempo, le immagini della *folata*, della *raffica* e del «sommesso alito» in *Vento e bandiere*, legate 'positivamente' ad una passata presenza del 'tu' e che ora ritornano in sua assenza, su uno sfondo che pare (in parte) coincidere con la *CdD* (cfr. *supra* nota v. 2).

– *le vecchie mura* : «cfr. i “muri antichi” di *Vecchi versi* 55 e le “inospiti mura sferzate | da furibonde libecciate” di *La pendola a carillon*, un testo del *Diario del '72*», ISELLA 1996, p. 144. Si pensi anche alle «case | di annosi mattoni», vv. 12-13 di *Fine dell'infanzia*, «in cui la Liguria montaliana non è corrispettivo oggettivo dell'aridità del vivere, bensì iconografia della memoria» (CORSI, p. 27). Il sostantivo definisce il carattere esterno della rappresentazione (cfr. «in cima al tetto la banderuola»): è possibile supporre che l'interno, il luogo effettivo dell'incontro, sia rimasto inalterato rispetto alla sera del ricordo, ma in ogni caso rimane estraneo alla descrizione, inattingibile per il lettore e forse anche per l'io lirico. Le mura costituiscono con maggior evidenza l'elemento protettivo della casa, a difesa dell'aggressione esterna: la dialettica interno-esterno assumerà nelle *Occasioni* più ampi significati storici con l'avvicinarsi della seconda guerra mondiale (cfr. LUPERINI 1997, p. 145: «sono proprio *Le occasioni*, fra tutti i libri montaliani, a presentare un così alto numero di testi costruiti sulla contraddizione casa-fuori»).

v. 7 *il suono del tuo riso non è più lieto* : comunemente inteso come segno dell'infelicità del 'tu', riconducibile o al semplice passare del tempo o alla morte: «riso che una volta suonava lieto, e ora non più, perché la giovinezza è sparita», ISELLA 1996, p. 144; «tu non sei più felice come allora. Solo chi sa che la fanciulla 'crepuscolare' è morta può intendere la ragione ultima di quel riso non più lieto», MARCHESE 1991, p. 103. Il riferimento alla giovinezza non è

direttamente autorizzato dal testo, vista la vaghezza sull'identità anagrafica del 'tu', e risente forse un po' troppo dell'interferenza leopardiana di *A Silvia*; con la seconda interpretazione, anch'essa fondata essenzialmente su informazioni extratestuali, l'infelicità della fanciulla morta si manifesterebbe in un 'crepuscolare' riso triste, finalizzato a definire la condizione del 'tu'. Possibile intendere la predicazione anche in riferimento all'io lirico: «[il ricordo del] suono del tuo riso non è più lieto»; il riso di un tempo, apice positivo tra le manifestazioni del 'tu', accentua la condizione presente di assenza, di perdita che si prevede irreparabile, per cui il suo ricordo non può essere lieto. – Sul legame tra sorriso e memoria, v. l'epifania memoriale di Arletta di *Nel parco* (cfr. GRIGNANI 1987, pp. 66-68): «Un riso che non m'appartiene | trapassa da fronde canute | fino al mio petto». Funzione rasserenante del ricordo del riso nell'*incipit* di un 'osso breve' (ma vedi anche l'ultima strofa): «Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida», pur nell'incertezza del reale destino dell'amico ora lontano («non saprei dire, o lontano, | se dal tuo volto s'esprime libera un'anima ingenua, | o vero tu sei dei raminghi che il male del mondo estenua | e recano il loro soffrire con sé come un talismano», vv. 5-8); in *Turbamenti*, vv. 34-39, lirica arlettiana prossima alla *Lettera levantina* (cfr. CORSI, pp. 27 e 35), «le risa» testimoniano la piena complicità affettiva, tradotta per di più nell'immagine di «un filo» che «tiene | per ora» i due protagonisti: «Io, voi, qui insieme nel leggiadro asilo, | l'ora che corre, le superflue parole | e il gestire e le risa; tutto questo | può dunque esistere. È un filo | che può troncarsi ma bene ci tiene | per ora» (cfr. BARILE 1995, p. 164).

vv. 8-9 *la bussola va impazzita all'avventura | e il calcolo dei dadi più non torna* : immagini esclusivamente simboliche, estranee a connessioni dirette con i referenti della scena memoriale (cfr. per contrasto la *banderuola*, dove il valore metaforico si stempera nell'immediata pertinenza contestuale). L'impazzire dell'ago della bussola può ricondursi all'esperienza comune, quando lo strumento viene avvicinato a diverse sorgenti magnetiche: il senso generale è di disorientamento, analogo al movimento vorticoso della *banderuola* segnamento (dove però si insiste sulla dimensione negativa: *affumicata, senza pietà*). Meno nitida la seconda immagine che accosta l'idea di calcolo a un oggetto eminentemente aleatorio, e varie le posizioni critiche: «anche il caso non offre più alcun punto di riferimento», BARILE 1999, p. 1085; «si può spiegare: *non si ripete più il colpo fortunato che ci fece incontrare*», CATALDI 1994, p. 263; «i dadi non danno più la somma giusta (il sette che si ottiene sommando i punti delle facce opposte)», MARCHESE 1991, p. 103. Vicina forse a quest'ultima lettura, la trad. fr. di Courthion-Avalle, cfr. *APP. I*: «et les dès ne refont plus la même somme». Il gioco dei dadi richiama l'idea dell'azzardo, della scommessa sul futuro in cui si ripongono speranze e timori: il calcolo dei dadi, ossia (nel senso più comune) delle cifre rivolte verso l'alto, non corrisponde più alle attese del giocatore. La

scelta del termine *calcolo* potrebbe anche alludere alla teoria (o calcolo) delle probabilità, che prese il via dalle riflessioni di due matematici del seicento (Blaise Pascal e Pierre de Fermat) proprio su un problema posto da un giocatore di dadi.

v. 10 *Tu non ricordi* : ripresa anaforica dell'*incipit*, con ellissi del complemento oggetto a costituire elemento di variazione formale e in grado di offrire una più ampia referenzialità (la casa dei doganieri come luogo degli eventi evocati nella strofe iniziale). Il valore strutturante dell'anafora a distanza suggerisce, in prossimità della chiusa strofica, il compiersi di una prima sequenza testuale centrata sulla relazione d'oblio del 'tu' nei confronti della casa dei doganieri. Una possibile lettura intransitiva del predicato, priva di complemento oggetto ('tu non puoi / sei incapace di ricordare'), rende marcate, secondo le logiche della comunicazione, le altre due occorrenze dell'anafora, che risulterebbero delle illustrazioni particolari di un oblio generalizzato, assoluto; tale interpretazione risolve le ragioni dell'oblio nella morte di Arletta (cfr. LEONE e nota seg.).

vv. 10-11 *altro tempo frastorna* | *la tua memoria* : «l' 'oltretempo' a cui Arletta, non più tra i sedicenti vivi, ormai appartiene. Non è distrazione il suo non ricordare», ISELLA 1996, pp. 144-145; più aperta la lettura di MARCHESE 1991, pp. 103-104: «un'altra dimensione del tempo (forse altri ricordi o vicende, forse una diversa realtà, quella al di là della vita, se il poeta pensa ad Annetta ormai morta) distrae la memoria della donna». Se si mantiene la denotatività del complemento oggetto, ossia la memoria, riconoscendo all'espressione «altro tempo» una maggiore flessibilità semantica, appare plausibile pensare ad altri ricordi, dove l'aggettivo distingue i ricordi del 'tu' da quelli dell'io lirico: ne deriva una simmetria fra un 'io' e un 'tu', entrambi 'frastornati' dai ricordi (MENGALDO 2008, p. 190 vede l'io e il 'tu' «accomunati da una – diversa – inettitudine alla vita concreta») e divisi dall'inevitabile arbitrarietà di quanto appare memorabile; nel valore di *frastorna* è forse rintracciabile la negatività di una 'memoria peccato' sterile, passivamente chiusa in se stessa. Il rapporto tra memoria e morte, di cui è ricca l'immediata intertestualità montaliana e in particolare il 'ciclo di Arletta', risulta non solo complesso ma anche dinamico, e non può essere ridotto a mera assenza di ricordi (cfr. ARVIGO 2003, pp. 104-118). In ogni caso non si tratta di 'giustificare' l'oblio di Arletta evocando la sua incolpevole condizione di defunta, ma di lasciare aperta l'interpretazione tra un 'altro tempo' che confonde la memoria attirandola verso altre immagini, altri ricordi, e un 'tempo altro', l'alterità della morte, che ostacolerebbe la memoria (*frastornare* inteso dunque nel suo uso antico e letterario di «evitare, impedire, ostacolare che qualcosa abbia compimento, buon fine, giusta conclusione», GDLI). – L'espressione «altro tempo» viene ricondotta a Leopardi, *Le ricordan-*

ze, v. 148 «Altro tempo», riferito alla giovinezza contrapposta all'età presente (cfr. MARCHESI 1991, p. 104, e in particolare NOSENZO, p. 95, all'interno di una costellazione di riferimenti legati alla rievocazione di Nerina).

v. 11 *memoria; un filo* : variante interpuntiva dell'originario «memoria: un filo», conservato nella *plaque* dell'Antico Fattore. L'intera sequenza dei vv. 10-11 («Tu non ricordi; altro tempo frastorna | la tua memoria; un filo s'addipana») si ristruttura secondo un ritmo ternario, con l'elemento centrale a giunzione tra i versi; emerge più nitido il parallelismo dei due quinari d'apertura, connessi sul piano semantico: «Tu non ricordi;», «la tua memoria;». La soppressione dei due punti, infine, limita il loro impiego in *explicit* del v. 2 e del v. 7, a vantaggio della simmetria tra le due configurazioni strofiche (cfr. *supra* la nota ai vv. 6-9). Interventi sull'interpunzione sono ancora numerosi all'altezza delle *Occasioni*, ma operano per lo più in fine verso ad alleggerire le pause (cfr. GHERMANDI BARBIERI, in particolare le pp. 572-575). Qui la lezione definitiva è interna al verso e produce un'accentuazione della pausa sintattica, con indebolimento della funzionalizzazione logica, suggerita dai due punti, del secondo elemento rispetto al primo; ne deriva una maggiore libertà di connessione, che può risalire attraverso un legame consecutivo fino al «Tu non ricordi»: l'oblio del 'tu', la cui memoria è frastornata da un «altro tempo», finisce per produrre l'addipinarsi del filo (vedi nota seg.).

– *un filo s'addipana* : «il filo dei ricordi che lega il presente al passato e il poeta alla donna si riavvolge su se stesso, lasciando il poeta in una solitudine senza più riferimenti certi», CATALDI 1994, p. 263; vedi anche la trad. fr. di Courthion-Avalle, *APP. I*: «un fil se pelotonne», it. *s'aggomitola*; e MENGALDO 1994, p. 224: «*addipinarsi* contrario di “*sdipinarsi*”». ISELLA 1996, p. 145: «“si avvolge”, “si aggomitola” (detto del filo della vita, via via più corto)», dove si allude anche a uno svolgersi del filo. GAREFFI, p. 77, associa le metafore del filo del ricordo e della vita: «quel filo sarà il filo che ci lega, e sarà anche il filo della vita, perché senza vita non c'è legame». Andrà notato il valore intransitivo assegnato dall'elemento pronominale (*s'*), che promuove a soggetto sintattico *un filo* e lascia così indeterminata, o esclude, la presenza di un ruolo agentivo. – Mitologia, filosofia, intertestualità poetica offrono un ampio spettro di riferimenti per questa immagine. Duplice la sollecitazione mitologica: il filo delle Parche (cfr. ISELLA) o quello di Arianna, qui rivisitato in negativo (cfr. BARBERI SQUAROTTI, pp. 218 sgg.). Il gomito ricorre, assieme ad altri oggetti, nella rappresentazione della memoria in Bergson, *PM*, p. 177: «...c'est tout aussi bien un enroulement continuel, comme celui d'un fil sur une pelote, car notre passé nous suit, il se grossit sans cesse du présent qu'il ramasse sur sa route; et conscience signifie mémoire»; nessun oggetto però può garantire un'immagine adeguata: «toute comparaison sera d'ailleurs insuffisante, parce que le déroulement de notre durée

ressemble par certains côtés à l'unité d'un mouvement qui progresse, par d'autres à une multiplicité d'états qui s'étalent, et qu'aucune métaphore ne peut rendre un des deux aspects sans sacrifier l'autre» (Bergson PM, p. 178). Per l'intertestualità poetica, utile all'interpretazione, v. la lirica di Browning *Two in the Campagna* (LONARDI, pp. 112-120), dove il filo è metafora di legame e di memoria tra l'io lirico e un tu femminile, legame fragile e sfuggente che richiede l'aiuto della donna («Help me to hold it! [...] Hold it fast!») e che finisce per perdersi («Where is the thread now? Off again!»). Ricca l'intertestualità interna a Montale: in posizione privilegiata, la *Lettera levantina* del 1923: «... voglio svelarvi qual filo | unisce le nostre distanti esistenze...», vv. 42-43; «Fu il nostro incontro come un ritrovarci | dopo lunghi anni di straniato errare, | e in un attimo il guindolo del Tempo | per noi dipanò un filo interminabile», vv. 120-124; qui l'immagine del filo rappresenta il vincolo affettivo e memoriale che unisce saldamente l'io alla figura femminile (vedi anche la cit. da *Turbamenti*: nota al v. 7). Utile il confronto della *Lettera* con *Riviere* (1920), dove più manifesto si delinea il meccanismo che improvvisamente (vedi anche nella *Lettera* l'avv. «in un attimo») fa scattare il legame del ricordo: «Riviere, | bastano pochi tocchi d'erbaspada [...] ed ecco che in un attimo | invisibili fili a me s'asserpano, | farfalla in una ragna | di fremiti d'olivi, di sguardi di girasoli» vv. 1-13. L'«asserparsi» dei fili del ricordo attorno all'io o meglio alla sua memoria richiama *Bassa marea*: «e nella sera, negro vilucchio, solo il tuo ricordo | s'attorce e si difende», vv. 12-14 (cfr. anche *Incontro*: «e quasi anelli | alle dita non foglie mi si attorcono | ma capelli», vv. 43-45).

vv. 12-16 *Ne tengo ancora un capo; ma s'allontana | la casa e in cima al tetto la banderuola | affumicata gira senza pietà. | Ne tengo un capo; ma tu resti sola | né qui respiri nell'oscurità* : entra esplicitamente in scena l'io lirico, nel tentativo di bilanciare le prime due occorrenze anaforiche del 'tu' («Tu non ricordi», vv. 1 e 10) con una coppia di asserzioni positive in *incipit* di verso: «Ne tengo ancora un capo», v. 12; «Ne tengo un capo», v. 15; la scomparsa di *ancora* è forse icona dell'indebolirsi progressivo della memoria, o meglio del suo grado di affidabilità ed efficacia. Il tentativo di trattenere un capo del filo (del ricordo) subisce una duplice involontaria aggressione da parte della casa («ma s'allontana | la casa...») e del 'tu' («ma tu resti sola...»), ancora secondo immagini di moto e di stasi: il luogo del ricordo viene travolto dal movimento corrosivo e vorticoso del passare degli anni, rendendone sempre più difficile la conservazione fedele; d'altra parte, la resistenza memoriale dell'io lirico appare inefficace sulla persistente solitudine del 'tu' e non è in grado di evocarne una presenza vitale (vv. 15-16).

v. 12 *Ne* : il pronome va collegato al *filo* del v. 11: nell'interpretazione di Isella (vedi nota al v. 11) non vi può essere coreferenza vera e propria ma solo

identità di senso, in quanto il filo della vita è individuale. Considerando anche i significati delle due avversative («ma s'allontana | la casa...»; «ma tu resti sola...»), rimane piuttosto arduo interpretare il 'tenere (ancora) un capo' come immagine dell'essere (ancora) in vita. Nella lettura coreferenziale (uno stesso filo che a un capo s'addipana e all'altro viene trattenuto) si realizza nel pronome *ne* uno snodo testuale di particolare icasticità: l'evidenza del legame sintattico, cui è sottesa la coreferenza semantica, sostiene il passaggio, esattamente al centro del testo, dalla rappresentazione del 'tu' a quella dell'io lirico, da un'immagine di dispersione a una di resistenza.

– ...; *ma...*: rispetto alla più comune virgola (o all'assenza di punteggiatura), l'interpunzione forte (;) conferisce una maggiore autonomia ai due elementi della coordinazione, e in particolare al primo («Ne tengo ancora un capo») che viene così recepito inizialmente al di fuori dalla relazione oppositiva (*ma*), e connesso piuttosto al contenuto precedente (vedi *supra* la nota a *Ne*). Una simile configurazione, unita alla semantica di *ma*, guida poi il lettore verso un'interpretazione concessiva, destinata a subordinare gerarchicamente il primo evento al secondo, rilevando l'inefficacia dell'agire dell'io lirico: non un semplice contrasto, ma un movimento argomentativo dove un primo evento (il trattenere un capo del filo) non ha avuto gli effetti previsti (e desiderati) e nemmeno ha evitato l'accadere di stati di cose negativi (l'allontanarsi della casa, ecc.).

vv. 12-13 *s'allontana | la casa*: progressiva perdita di contatto con il punto di memoria (e con «lo spazio del possibile amore», MARCHESE 1991, p. 104). Il movimento è di natura metaforica più che fisica (una più esplicita e insistita rappresentazione, con analoghi valori simbolici, è in chiusa al racconto *Cose* in Carocci, PP, p. 129, cfr. *APP. II*): in assenza di un punto di riferimento, andrà attribuito all'io lirico, all'emergente sfiducia nel potere conservativo della memoria. Si evoca così il centro deittico privilegiato rispetto al quale si misurerà tra poco la 'fuga' dell'orizzonte, luogo sfuggente di possibili epifanie salvifiche.

vv. 13-14 *banderuola | affumicata*: «immagine-topos govoniana [...] delle *rosse ventarole*» significativa per la «lunga trafila dell'immagine nell'opera di Govoni», BLASUCCI 1990, pp. 32-35 (dove si richiama tra l'altro la proposta di Mengaldo per un'ascendenza hölderliniana dell'immagine); ma vedi anche «la cigolante banderuola» (*La Pieve*, v. 7) di Pascoli («Se ne ricorderà Montale», NAVA, p. 205), e Carocci PP, pp. 121-122, *APP. II*: «Sul tetto certo le banderuole arrugginite stridavano». – Alla domanda e ipotesi interpretativa di Guarnieri: «perché affumicata? arrugginita?», Montale risponde: «C'era in cima alla casetta una ciminiera arrugginita» (AMS, pp. 1513-1514); l'aggettivo *arrugginita*, evocato dalla banderuola metallica, viene rimosso e trasferito su un elemento escluso dalla descrizione lirica, mentre il sostantivo *ciminiera* (che sostituisce il più prevedibile *camino*) giu-

stifica e intensifica l'idea meno evidente del fumo, dell'annerimento. La banderuola affumicata è l'ultimo dettaglio 'realistico' della casa, ormai immersa nell'aura simbolica che invade progressivamente la lirica; per una lettura dell'aggettivo cfr. MENGALDO 2008, p. 189: «*affumicata*: dal tempo».

v. 15 *resti sola* : si determina, con intenzionale ritardo, la natura femminile del 'tu' iniziale. Analoga strategia in *Lettera levantina* (1923), «lontano disegno preparatorio» per la *CdD* (ISELLA 1996, p. 143), dove l'indicazione tramite lo stesso aggettivo, sempre in funzione predicativa, ricorre al v. 18: «E vi parrà di correre non più sola»; *v* anche la presenza di *non più*, ripetuta due volte nella *CdD*, il cui significato insiste sulle tre dimensioni del passato-presente-futuro: analogo estensione temporale è qui suggerita dal predicato *resti*.

v. 16 *né qui respiri nell'oscurità* : primo nitido richiamo deittico (*qui*) ad una specifica, e al tempo stesso indeterminata, collocazione spaziale dell'io lirico. La duplice evocazione locativa (*qui, nell'oscurità*) rinvia a quanto precede («Il *qui* comporta un altrove, dove Arletta vive ora la sua propria solitudine», ISELLA 1996, p. 145) e anticipa in diverse direzioni la strofe successiva: da un lato evoca per contrasto un luogo di luminosa e positiva presenza («dove s'accende | rara la luce», vv. 17-18), dall'altro si sovrappone alla successiva localizzazione temporale dell'io («la casa di *questa* | mia sera», vv. 21-22). La localizzazione dell'io lirico, descritta come luogo dell'assenza del 'tu', si caratterizza come *oscurità*, vale a dire come regione della memoria insabbiata: cfr. l'«oscura regione» in *Delta* («affiori, memoria, più palese | dall'oscura regione ove scendevi», vv. 7-8) e «questa vaneggiante amara | oscurità che scende su chi resta» in *Stanze*, vv. 39-40; si avverte lo scacco della memoria volontaria dell'io lirico («Ne tengo ancora un capo», «Ne tengo un capo», vv. 12 e 15). Per il *respiro* come pienezza vitale del 'tu' percepita attraverso la memoria, cfr. «ed io in ascolto | ('mia patria!') riconosco il tuo respiro» in *Eastbourne*, vv. 28-29.

vv. 17-22 : *Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende | rara la luce della petroliera! | Il varco è qui? (Ripullula il frangente | ancora sulla balza che scoscese...).* | *Tu non ricordi la casa di questa | mia sera. Ed io non so chi va e chi resta* : si compiono, con notevoli evidenze formali, i processi di complicazione via via emergenti nel testo (cfr. CONTINI: «movimento involutivo, che si coniuga, meglio: si fa una sola cosa, col dubbio sulla via più sicura per evocare la casa (ossia la presenza del 'passato')», CONTINI 1938, p. 40). Allo stabilizzarsi e irrigidirsi della metrica (settenario + quinario cui seguono cinque endecasillabi regolari) si affianca una ricca articolazione illocutiva e informativa: la monotonia assertiva delle strofe precedenti, viene sostituita dall'alternanza tra esclamazione, domanda e asserzione, quest'ultima distinta sul piano informativo tra un contenuto sullo sfondo (la parentetica) e un contenuto (le ultime due proposizioni in-

dipendenti, legate dal connettivo testuale *Ed*) che si pone sullo stesso piano delle precedenti illocuzioni. L'effetto immediato è di un aumento della concitazione che interrompe il ritmo piano del ricordo e il carattere riflessivo della precedente sequenza: l'io lirico manifesta una profonda emozione, propone una domanda che richiede senza precisarlo un interlocutore, mentre con la presenza di un contenuto parentetico suggerisce uno sdoppiamento di piani comunicativi, due possibili diverse voci o due diverse tonalità della stessa. Sullo sfondo di tale tensione, risalta l'assertività della chiusa (sostenuta dalla regolarizzazione metrica e dalla rima baciata), dove si riprende, con serrato movimento circolare, l'anafora dell'*incipit* e si fissa con maggior intensità la relazione tra l'oblio del 'tu' e la condizione dell'io lirico.

v. 17 *Oh l'orizzonte in fuga, dove* : rispetto alla lezione originaria «Oh il segno dell'ocaso dove», si notano un maggior rilievo dell'espressione nominale, il cui confine sintattico (e ritmico: fine del settenario) viene ora evidenziato dalla virgola, e soprattutto un incremento del volume semantico, ottenuto a parità di materiali linguistici. Il «segno dell'ocaso» si risolve nel più compatto *orizzonte*, che a sua volta accentua l'idea di una spazialità circolare, intesa come limite estremo del visibile, mentre si attenua o scompare ogni possibile riferimento temporale (sollecitato dall'*ocaso*, in sovrapposizione ai valori temporalmente affini di *sera*, vv. 3 e 22). Ancora più consistente il contributo di «in fuga», che inserisce un'immagine dinamica nella dimensione circolare e statica della linea dell'orizzonte (vedi *supra* la nota ai vv. 4-5), con ulteriore complicazione in negativo dell'idea di confine: il passaggio da «Oh il segno dell'ocaso» al definitivo «Oh l'orizzonte in fuga» marca secondo GAREFFI, p. 27 «la *climax* della rassegnazione a cui giunge, segnalata dall'esclamazione a cui fa seguito l'interrogativa, la *Casa dei doganieri*». Il passaggio dal letterario *ocaso* al comune *orizzonte* può ricondursi (come del resto il processo di concentrazione e arricchimento semantico ora descritto) alle tendenze correttorie prototipiche del primo Montale (cfr. MENGALDO 1995, p. 71). – CONTINI 1938, p. 39: «l'emozione, diciamo l'interiezione fondamentale a cui si può ricondurre la lirica, è lo stupore e l'incertezza che colgono il poeta innanzi all'orizzonte, possibile ma solo possibile indizio del 'passato'». L'esclamazione non garantisce una visione *in praesentia*, secondo una dimensione descrittivo-narrativa puntuale, ma tende a risolversi in un valore ottativo e in un'immagine mentale al tempo stesso precisa e astratta: una petroliera che invia rari segnali di luce e che si intravede in un qualche punto lungo la linea estrema del visibile e, forse, in un momento (la sera) particolare. Alla relativa va associato un valore non restrittivo che conferisce piena autonomia alla rappresentazione dell'orizzonte in perenne fuga: confine in movimento, negativamente sempre più lontano e invalicabile, ma da cui proviene, indebolita dalla distanza oltre che dalla sua natura puntiforme, l'epifania intermittente e 'salvifica' della luce della petroliera. Una

simile lettura appositiva, favorita dall'inserimento della virgola (ma disponibile anche in sua assenza: cfr. «spazza | l'orizzonte di rame | dove strisce di luce si protendono...», *Corno inglese*, vv. 3-5), conserva il parallelismo con l'immagine della casa che *s'allontana* (e con l'effetto di *continuum* negativo del frangente che *ripullula*), confermando la tensione tra forze centrifughe e disgregatrici e la volontà di conservazione del passato o la sua miracolosa riemersione.

v. 18 *rara* : predicativo in posizione forte a determinare la modalità d'accensione poco frequente, debole e imprevedibile dell'evento 'salvifico'; l'aggettivo assume su di sé la caratterizzazione semantica del generico *luce*, riconducendolo all'area di *barbaglio*, *lampo*, *guizzo* ecc. Il lessema, frequente negli *Ossi*, ricorre in situazione analoga in *Casa sul mare*, vv. 12-15: «ed è raro che appaia | nella bonaccia muta | tra l'isole dell'aria migrabonde | la Corsica dorsuta o la Capraia», ma è ben testimoniato anche in testi capitali delle *Occasioni*, come *Dora Markus*, *Tempi di Bellosguardo* e, con particolare affinità tematica anche per la probabile presenza di Arletta, *Punta del Mesco*, vv. 20-22: «Brancolo nel fumo, | ma rivedo: ritornano i tuoi rari | gesti e il viso che aggiorna al davanzale». Nella *Bufera* si registrerà un'ulteriore rarefazione di simili epifanie, ora esplicitamente connesse con l'aldilà: «oggi | più di rado discendono dagli orizzonti aperti | quando una mischia d'acque e cielo schiude | finestre ai raggi della sera, – sempre | più raro, astore celestiale, un cutter | bianco-alato li posa sulla rena» (*Proda di Versilia*, vv. 5-10). Sicura memoria leopardiana secondo LONARDI, p. 113: «certo il “rara la luce” che discende dal “rara traluce” della *Sera del dì di festa*».

– *petroliera*: «un tecnicismo [...] dotato di un sensibile tasso innovativo, rispetto alla lingua letteraria in cui si inserisce», ISELLA 1996, p. 17 (nota a *megafoni*, v. 2 di *Buffalo*, cui rinvia la nota a *petroliera*); con CONTINI 1938, p. 44, si può assimilare a uno di quegli «stupiti e polisillabici vocaboli montaliani, la funicolare (mottetto *Il fiore che ripete...*), il rimorchiatore (*Delta*), l'acetilene (*Arsenio*): vedi anche la lotta di Montale «per scavare un'altra dimensione nel nostro pesante linguaggio polisillabico» (da *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, AMS, p. 1482). E infine BLASUCCI 1998a, p. 49 (ma cfr. anche pp. 61-65): «quegli oggetti, grandi e piccoli, che popolano la nostra quotidianità di moderni, e che Montale è riuscito per primo a guadagnare alla dicibilità poetica: dal *rimorchiatore* alla *petroliera*, dalla *matita delle labbra* all'*orologio da polso*»; e ancora BLASUCCI 1998b, p. 667, dove si accenna con illustrazione sbarbariana a inserimenti lirici di oggetti tecnologici «in un certo senso premontaliani (trovo ad esempio in una delle *Rimananze* sbarbariane quest'inizio folgorante: “Il rapido passò, dentro un barbaglio | d'ottoni, un rombo...”)). Si segnala qui che il termine *petroliera* era già stato nobilitato e potenziato da Sbarbaro nei primi *Trucioli* (1920), gli «scritti lirici» o «le liriche in prosa» secondo la definizione di Montale: «Litorale dalla vegetazione bizzarra: | si siede e si tace | in faccia al mare senza il-

lusioni | con qualche volta appena una manciata di zecchini | tremolanti | freddo e infinito. | Passa al largo il guscio rossastro della petroliera»; notevoli anche il «mare senza illusioni» e l'intermittenza luminosa del tremolio di zecchini. Nel testo che apre i *Trucioli (1930-1940)*, nei termini dell'autocitazione ma forse anche sull'influenza della *CdD*, avremo un uomo «illuso di riconoscere nel guscio che passa al largo la petroliera della gioventù». Secondo CZ, *petroliera* appare come traduzione dall'inglese *oil ship* solo a partire dal *Dizionario navale italiano-inglese e inglese italiano*, di T.W. Davis del 1921 (*rimorchiatore* è termine attestato già nel Tommaseo-Bellini, 1872); i volumi XXIV (1934, *s.v. nave*) e XXVII (1935, *s.v. petrolio*) della Treccani utilizzano le forme perifrastiche «navi cisterna» o *motocisterna*. – Ampiamente segnalato dalla critica il legame dell'immagine complessiva con «Nulla di te [...] fuori che il fischio del rimorchiatore | che dalle brume approda al golfo» di *Delta* (cfr. anche per la ricca intertestualità, ARVIGO 2002, p. 82). Entrambe visioni comuni alla costa ligure, se ne rilevano però le differenze: alla positività del rimorchiatore in grado di approdare, ossia di vincere la distanza marina e l'ostacolo delle *brume* (vittoria di cui è nitido segnale *il fischio*), si oppone la lontananza e la fragilità percettiva di una luce *rara*, la maggiore staticità e forse anche oscurità della sagoma di una petroliera, proiettata su un «orizzonte in fuga». Rimorchiatori e petroliere appartengono alla ricca terminologia navale dei *trealberi*, dei *gozzi*, delle *golette*, del *burchiello* che punteggiano gli *Ossi* (e proseguono nelle *Occasioni* con la *tartana*, le *barche a ruote*, la *feluca*, per fermarci alle prime occorrenze): al loro pur residuale coefficiente di concretezza affidato al registro tecnico, si oppone negli *Ossi* il microcosmo navale di carta delle *navicelle* e della «delicata flottiglia» di Sbarbaro dell'*Epigramma* montaliano, che riappare in *Flussi* (la «flottiglia di carta») e in *Arremba sulla strinata proda* (le «navi di cartone»). – Curiosa la notazione freudiana secondo cui le navi hanno nel sogno il significato di donne (cfr. Freud, IP, p. 333); in rapporto alla psicanalisi Montale si definisce «uomo di penna, sfiorato ma non contagiato dal pensiero freudiano», di cui «avevo già intuito quel poco o quel tanto che poteva essermi utile» (SM, vol. I, p. 2827)

v. 19 *Il varco è qui?* : l'ambiguità del locativo è stata risolta da Montale in una lettera a Guarnieri, indicando nell'orizzonte il referente del pronome (cfr. GRECO, pp. 36 e 88); rispetto alla precedente occorrenza dell'avverbio (v. 16, *qui* = luogo dell'io lirico), la ripresa della forma deittica non segnala leopardianamente (vedi la dinamica *questo/quello* nell'*Infinito*) una dislocazione immaginativa dell'io lirico nell'orizzonte, ma si riduce a indice di prossimità testuale del pronome al suo antecedente, il cui riferimento conserva inalterata la sua distanza: il movimento anaforico si appoggia alla superficie del testo, accentuandone il carattere astratto, concettuale. – L'immagine del varco appartiene agli *Ossi* (ma cfr. nelle *Occasioni*: «Si punteggia uno squarcio...», *Sotto la pioggia*, v. 21), e in particolare a *Casa sul mare*, vv. 24-26: «Penso che per i più non sia salvezza, | ma ta-

luno sovverta ogni disegno, | passi il varco, qual volle si ritrovi»; *v.* il corrispondente in negativo di *Fine dell'infanzia*, vv. 36-38: «Poco s'andava oltre i crinali prossimi | di quei monti; varcarli pur non osa | la memoria stancata». La 'salvezza' non appartiene all'io lirico, incapace di *ritrovarsi*, di varcare con la «memoria stancata» il tempo, un confine via via più invalicabile («l'orizzonte in fuga») da dove il passato invia i suoi rari segnali (cfr. CONTINI 1938, p. 19: «La vera salute (nell'ordine del concreto, e perciò della lirica) della poesia montaliana è, sempre fuori da questo mondo, presente e distrutto, nel sospetto d'un altro mondo, autentico e interno, o magari 'anteriore' e 'passato'»); su questa linea, GRECO, p. 98: «[il varco è] uno spiraglio dal quale la "rara luce della petroliera" segnala *ante litteram* la traccia, il segno della donna assente». Tra le letture alternative, BIASIN 1997, p. 318: «il 'varco' è anche una presenza-assenza, non solo come si è detto della persona amata, ma della parola che possa essere 'l'espressione assoluta'», una parola in grado di abbattere, con le parole di Montale dell'*Intervista immaginaria*, la «barriera tra interno ed esterno... insussistente anche dal punto di vista gnoseologico» (AMS, p. 1482); vedi anche GAREFFI, p. 54: «il "varco" è davvero qui, nella poesia». – L'atto di domanda, marcato ritmicamente dalla cesura, si caratterizza per l'assenza di un destinatario in grado di fornire una risposta e fa emergere l'incertezza dell'io lirico, che culminerà nell'*explicit* «Ed io non so...»: cfr. MENGALDO 2008, p. 191: «interrogazione quasi 'retorica' che va a perdersi nel campo semantico dello smarrimento e dell'incertezza».

vv. 19-20 (*Ripullula il frangente | ancora sulla balza che scoscende...*): immagine di insistita iteratività-ciclicità (*ri-, pullulare, ancora*). L'illusione di un contatto col passato nell'epifania del 'tu' si spegne nel fragore monotono del mare che appiattisce ogni dimensione temporale in un *continuum* indistinto, annullando la distinzione tra movimento e stasi. Per il legame tra ritmo marino e naufragio conoscitivo, pur in altro contesto (interno al passaggio tra infanzia e età adulta), vedi *Fine dell'infanzia*: «sommerse ogni certezza un mare florido | e vorace che dava ormai l'aspetto | dubbioso dei tremanti tamarischi», vv. 81-83. – L'uso delle parentesi permette un'articolazione enunciativa: una 'seconda voce', più neutra e fredda, dopo l'accensione dell'io lirico nell'esclamativa e nell'interrogativa. I puntini di sospensione lasciano aperta l'immagine, esaltandone la ripetitività; favoriscono anche, in collaborazione con le parentesi, un effetto di sfumato *in minore*, che prepara il ritorno al tono assertivo lungo l'asse primario dell'anafora («Tu non ricordi»), dove si consuma lo scacco finale («Ed io non so chi va e chi resta»).

vv. 21-22 *la casa di questa | mia sera* : ripresa con amplificazione lessicale e ritmica del sintagma d'apertura «la casa dei doganieri» (v. 1). Nella strofa iniziale le coordinate spazio-temporali del ricordo erano introdotte separatamente e con modalità oggettive: «la casa dei doganieri», seguita dalla catena dei lo-

cativi, e la «sera in cui...», determinata temporalmente da una coppia di eventi fisici; ora è solo la dimensione temporale, connotata soggettivamente dal deittico *questa* e dal possessivo *mio* (entrambi centrati sull'io lirico), che definisce l'identità tutta mentale ed emotiva della casa. La condivisione memoriale con il 'tu', già gravemente compromessa per l'oblio del referente esterno (la casa dei doganieri e gli eventi connessi), viene negata a più alto livello dal processo di interiorizzazione del ricordo, ridotto a rappresentazione soggettiva dell'io lirico, ancorata a un «altro tempo» della memoria: la casa dei doganieri si rivela una costruzione tutta mentale. Infine, se la sera definita nella strofa d'apertura è il momento in cui si fissa il ricordo, quest'altra sera rappresenta l'occasione, indeterminata nel valore deittico di *questa*, in cui scatta la memoria: un analogo intervallo temporale, al confine tra giorno e notte, che sollecita naturalmente la nostalgia del passato o di ciò che è lontano o perduto. – Tra la ricca intertestualità montaliana, v. in particolare *Bassa marea*: «e nella sera, | negro vilucchio, solo il tuo ricordo s'attorce e si difende», vv. 12-14, e con più ampia ripresa strutturale *Barche sulla Marna*: «La sera è questa», v. 37, che segue una serie di interrogative e ripropone il richiamo deittico *questa*; per altri riferimenti alla *sera* vedi le note seguenti. La presenza del possessivo richiama *La mia sera* di Pascoli, lirica che 'risponde' a distanza di un anno alla *Sera fiesolana* di D'Annunzio: a queste sere ricche di dettagli e condivise con una presenza femminile (per Pascoli limitata all'analogia del canto materno col suono delle campane), si oppone la sera della *CdD*, priva di qualsiasi concessione narrativa o descrittiva, e soprattutto dialogica.

v. 22 *mia sera. Ed io non so chi va e chi resta* : la lirica si chiude con una sequenza monosillabica, da cui sono esclusi solo i due bisillabi assonanti e in anagramma eccedente alle estremità del verso (*sera – resta*); ne deriva la moltiplicazione delle unità di significato e dei potenziali schemi accentuativi. L'effetto complessivo potrebbe essere quello di favorire una lettura rallentata, che scandisce il punto d'arrivo del percorso lirico. La rima baciata, compiuta in quest'ultimo verso (*questa – resta*), seleziona sonorità dure e sostiene l'effetto di chiusura definitiva della lirica (vedi *supra* la *Scheda metrica*); diversamente CONTINI 1938, p. 40: «La chiusa, che vuol essere, per definizione, stringente (*questa, resta*), non riesce [...] a fermare del tutto la caotica frana di rima-asonanza (*s'accende, petroliera, frangente, scoscende*)».

– *Ed io non so chi va e chi resta* : coordinazione copulativa non integrata, per la presenza di interpunzione forte («Tu non ricordi... Ed io non so...»). La lirica è attraversata da un insistito schema binario di coordinazioni copulative integrate: vv. 4-5 («...v'entrò... e vi sostò...»), vv. 6-7 («...sferza... e ... non è più lieto»), vv. 8-9 («...va... e... più non torna»), vv. 12-14 («...s'allontana... e... gira»), vv. 15-16 («...resti... né... respiri»); in tutti questi casi la relazione logica tra

i due membri è limitata a legami additivi: a un evento segue o se ne aggiunge un altro. Qui è riconoscibile un valore più ricco, di tipo consecutivo (con movimento analogo alla strofa iniziale: cfr. *supra* nota ai vv. 3-5): la confessione del proprio scacco («io non so») va intesa come consecuzione logica di quanto precede, a cominciare dall'effimera epifania di un possibile varco, dall'ancor più dolorosa percezione dell'inarrestabile fluire del tempo e soprattutto dal terzo definitivo riconoscimento della separazione invalicabile con il 'tu' («Tu non ricordi... | Ed io non so»), legame quest'ultimo rilevato dal parallelismo morfosintattico (sogg. pronominale, negazione, verbo) e dalla tensione tra sintassi coordinativa e punteggiatura. – Determinante per la maggioranza degli interpreti l'indicazione di Montale: «La casa dei doganieri fu distrutta quando avevo sei anni. La fanciulla in questione non poté mai vederla; andò... verso la morte, ma io lo seppi molti anni dopo. Io restai e resto ancora. Non si sa chi dei due abbia fatto scelta migliore. Ma verosimilmente non vi fu scelta» (cfr. LEONE, p. 118). Le immagini del restare e dall'andarsene si traducono, secondo un lessico comune, in metafore del vivere e del morire, come ad es. nella lettura di BARILE 1999, p. 1086: «chi muore e chi resta in vita (opposizione tra vita – vita vera e morte – vera vita)». Il movimento e la stasi costituiscono forti isotopie testuali (cfr. anche le note ai vv. 4-5 e 19-20), e lo stesso evento memoriale ne costituisce una prima immediata trascrizione: dopo la visita alla casa dei doganieri, il 'tu' se ne è andato dimenticando l'episodio, mentre l'io lirico è restato fedele al ricordo; i predicati della clausola finale erano già presenti al v. 8 (*va*) e al v. 15 (*resti*), con valori sostanzialmente negativi, e soprattutto con un'inversione rispetto alla situazione iniziale: il vorticare della bussola è riconducibile alla condizione di chi è restato, mentre il rimanere sola è assegnato al 'tu' (*v.* anche «s'allontana | la casa», rispetto all'iniziale staticità dell'attesa). Il discrimine tra movimento e stasi si incrina ulteriormente nell'immagine forte del ciclico frangersi delle onde (e della fallacia di tale opposizione avrà coscienza esclusiva un'altra figura femminile: «Tu sola sapevi che il moto | non è diverso dalla stasi», *Dicono che la mia...*, *Xenia I, Satura*, vv. 9-10). È così che si può giungere alla coscienza della distanza non più fisica (qui *vs* altrove), tra chi è rimasto e chi se ne è andato, quanto memoriale: il riconoscimento di un 'tu' estraneo al ricordo presente dell'io lirico («la casa di questa | mia sera») ribadisce a più alto livello la desolazione dell'attesa e l'impossibilità di una comunione tra l'io lirico e il 'tu'. Ne consegue la perdita dell'unico punto di riferimento esterno, e l'io lirico non può che cogliere la relatività (vale a dire inaffidabilità, inconsistenza) della propria percezione del passato (cfr. LONARDI, p. 116: «lo scacco dell'io è nella memoria caduta del *tu*», p. 114, e «il poeta riconosce, nella non-corrispondenza dei ricordi, la propria sconfitta»). Il rimanere soli in balia del fluire corrosivo del tempo espone alla morte (vedi la «tendenza montaliana a 'confondere' il buio della memoria con la vera morte», LO-

NARDI, p. 95); l'oblio del 'tu', l'arbitrarietà della propria memoria aprono la via al fallimento di una memoria tenacemente, e 'colpevolmente', concentrata su se stessa. – La chiusa della lirica si colloca nel gradino inferiore, più profondamente negativo, rispetto all'iniziale situazione statica dell'attesa, simile ad es. a quella del mottetto XIII, ancora d'ambientazione serale: «una sera tra mille e la mia notte | è più profonda! S'agita laggiù | uno smorto groviglio che m'avviva | a stratti e mi fa eguale a quell'assorto | pescatore d'anguille dalla riva» (vv. 7-11), dove l'agitarsi della memoria sollecita ancora l'emergere di barlumi di vita e mantiene il soggetto in un'immota tensione rivolta alla cattura dei ricordi-anguille (cfr. *Il bello viene dopo* della *Farfalla di Dinard*, ora in PR, p. 51; sulla «sera tra mille» cfr. LEPORATTI, pp. 84-85). Nel chiudersi della *CdD*, l'oscurità dilaga sulla superficiale e ingannevole sopravvivenza dell'io, affine in questo alla chiusa di *Stanze*: «La dannazione | è forse questa vaneggiante amara | oscurità che scende su chi resta» (vv. 38-40), dove il 'vaneggiamento' richiama la crisi cognitiva dell'io lirico.

SIGLE DELLE OPERE MONTALIANE

- AMS = *Arte Musica Società*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano, 1996.
 OV = *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980.
 PR = *Prose e racconti*, a cura di M. Forti e L. Previtiera, Milano, Mondadori, 1995.
 SM = *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, I-II, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.
 SP = *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976.
 TP = *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984.

Le citazioni delle poesie di Montale seguono l'edizione critica einaudiana.

SIGLE DELLE OPERE DEGLI ALTRI AUTORI CITATI

- Bergson, PM = H. Bergson, *Introduction à la métaphysique* [1903], in Id., *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Éditions Albert Skira, Genève, 1946, pp. 171-216.
 Carocci, PP = A. Carocci, *Il paradiso perduto*, Firenze, Edizioni di Solaria, 1929.
 Freud, IP = S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, trad. it. delle opere di Freud diretta da C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1976, vol. VIII.
 Sbarbaro, T = C. Sbarbaro, *Trucioli (1920)*, ed. critica a cura di G. Costa, Milano, Scheiwiller, 1990.
 Sbarbaro, OVP = C. Sbarbaro, *L'opera in versi e in prosa*, a cura di G. Lagorio e V. Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1999.
 Svevo, CdZ = I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, Milano, Dall'Oglio, 1982 [1923].

SIGLE DELLE OPERE DI CONSULTAZIONE CITATE

- CZ = M. Cortelazzo, P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, I-V, Bologna, Zanichelli, 1979.
 GDLI = S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002.
 VPIN = G. Savoca, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Bologna, Zanichelli, 1995.

BIBLIOGRAFIA CRITICA CITATA

- ANTONELLO = M. Antonello, *La metrica del primo Montale: 1915-1927*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1991.
 ARVIGO 2001 = T. Arvigo, *Guida alla lettura di Montale. Ossi di seppia*, Roma, Carocci
 ARVIGO 2002 = T. Arvigo, *La «presenza soffocata» di Delta*, «Per leggere», 3 (2002), pp. 76-77.
 ARVIGO 2003 = T. Arvigo, «*Casa sul mare*» e «*I morti*»: una lettura, «La rassegna della letteratura italiana», 1 (2003), pp. 104-118.
 ASTENGO & COSTA = E. Montale, *Giorni di libeccio. Lettere ad Angelo Barile (1920-1957)*, a cura di D. Astengo e G. Costa, Milano, Archinto, 2002.
 AVALLE & HOTELIER = E. Montale, *Choix de poèmes*, traduit de l'italien par S. d. Avallé et S. Hotelier, Genève, Éditions du Continent, 1946.
 BARBERI SQUAROTTI = G. Barberi Squarotti, *Gli Inferi e il Labirinto. Da Pascoli a Montale*, Bologna, Cappelli, 1974.
 BARDAZZI = G. Bardazzi, *Schopenhauer tra Montale e Sbarbaro*, «Studi novecenteschi», XV, 35 (giugno 1988), pp. 63-107.
 BARILE 1977 = L. Barile, *Bibliografia montaliana*, Milano, Mondadori, 1977.
 BARILE 1995 = E. Montale, *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina*, a cura di L. Barile, Milano, Scheiwiller, 1995.
 BARILE 1999 = L. Barile, commento alla *Casa dei doganieri*, in *Antologia della poesia italiana*, a cura di C. Segre e C. Ossola, Torino, Einaudi (Biblioteca della Pléiade), 1999, vol. III, pp. 1084-1086.
 BETTARINI = R. Bettarini, *Appunti sul 'taccuino' del 1926 di Eugenio Montale*, «Studi di filologia italiana», XXXVI (1978), pp. 457-512.
 BIASIN = G. P. Biasin, *Io scrivo che Montale ha ascoltato il canto delle Sirene*, «Cuadernos de Filología Italiana», 4 (1997), pp. 309-320.
 BLASUCCI 1990 = L. Blasucci, *Govoni e l' 'oggetto povero'*, «La rassegna della letteratura italiana», XCIV (1990), ora in BLASUCCI 2002, pp. 15-47.
 BLASUCCI 1993 = L. Blasucci, *Livelli figurati di «Casa sul mare»*, «Italianistica», XX (1993), ora in BLASUCCI 2002, pp. 133-152.
 BLASUCCI 1998a = L. Blasucci, *Storia della lingua e critica letteraria. (Per una diacronia dell'oggetto povero in Montale)*, in *Storia della lingua italiana e storia letteraria*, Atti del I Convegno ASLI (Firenze 29-30 maggio 1997), a cura di N. Maraschio e T. Poggi Salani, Firenze, Cesati (1998), ora in BLASUCCI 2002, pp. 49-70.
 BLASUCCI 1998b = L. Blasucci, *Montale e l'oggetto tecnologico*, in *Il secolo di Montale: Ge-*

- nova 1896-1996*, a cura della Fondazione Mario Novaro, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 667-676.
- BLASUCCI 1998c = L. Blasucci, *Appunti per un commento montaliano*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di M. A. Grignani e R. Luperini, Bari, Laterza, 1998, ora in BLASUCCI 2002, pp. 203-227.
- BLASUCCI 2001 = L. Blasucci, *Percorso di un tema montaliano: il tempo*, in BLASUCCI 2002, pp. 87-111.
- BLASUCCI 2002 = L. Blasucci, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- BONORA = E. Bonora, *Le metafore del vero. Saggi sulle «Occasioni» di Eugenio Montale*, Roma, Bonacci, 1981.
- BOZZOLA 2007a = S. Bozzola, *Figure anaforiche montaliane*, «Lingua e stile», XLII (giugno 2007), pp. 101-121.
- BOZZOLA 2007b = *Inarcature grammaticali nella poesia del primo novecento (1903-1928)*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, SISMELE – Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 1141-1161.
- CAMBON = G. Cambon, *Montale e l'Altro*, in Id., *Lotta con Proteo*, Milano, Bompiani, 1963.
- CAMPS = A. Camps, *Ipotesi per il ciclo di Arletta (Per uno studio della poesia di Eugenio Montale)*, «Sinestesia», 1 (2002), pp. 15-25.
- CARETTI = Giuseppe De Robertis, *Giornata di studio e mostra documentaria promossa dal Gabinetto Scientifico Letterario G.P.Vieusseux (14-27 ottobre 1983)*, a cura di L. Caretti, Firenze, Olschki, 1985.
- CASADEI = A. Casadei, *Da «Lettera levantina» a «La casa dei doganieri»*, in Id., *Prospettive montaliane. Dagli «Ossi» alle ultime raccolte*, Pisa, Giardini, 1992, pp. 39-49.
- CATALDI 1994 = P. Cataldi, commento alla *Casa dei doganieri*, in *Poeti italiani: il Novecento*, a cura di R. Luperini, P. Cataldi, F. D'Amely, Palumbo, Palermo, 1994, pp. 261-263.
- CATALDI 2002 = P. Cataldi, *Parafrasi e commento*, Palermo, Palumbo, 2002.
- CATALDI & D'AMELY = E. Montale, *Ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi e F. d'Amely, Milano, Mondadori, 2003.
- CENCETTI = C. Cencetti, *Gli «Ossi brevi» di Eugenio Montale*, Pisa, Titivillus, 2006.
- CIMA & SEGRE = *Profilo di un autore. Eugenio Montale*, a cura di A. Cima e C. Segre, Milano, Rizzoli, 1977.
- COLETTI 1998 = V. Coletti, *L'italiano di Montale*, in *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, a cura della Fondazione Mario Novaro, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 137-160.
- COLETTI 2003 = V. Coletti, *La lingua della poesia nel Novecento*, in *La poesia italiana del Novecento*, a cura di M. A. Bazzocchi e F. Curi, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 69-95.
- CONSIGLIO = A. Consiglio, *Poesia di Montale*, «L'Italia letteraria», 31 luglio 1932, ora con il titolo *Montale secondo* in IDEM, *Studi di poesia*, Firenze, Edizioni di Solaria, 1934, pp. 141-149.
- CONTINI 1933 = G. Contini, *Introduzione a Eugenio Montale*, «Rivista Rosminiana», gennaio-marzo 1933, ora in CONTINI 1974 con il titolo di *Introduzione a «Ossi di seppia»*, pp. 5-16.
- CONTINI 1938 = G. Contini, *Eugenio Montale*, «Letteratura», fasc. 8, ottobre 1938, ora in CONTINI 1974 con il titolo *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»*, pp. 5-16.

- CONTINI 1956 = G. Contini, *Montale e la «Bufera»*, «Letteratura», fasc. 24, novembre-dicembre 1956, ora in CONTINI 1974, pp. 79-94.
- CONTINI 1974 = G. Contini, *Una lunga fedeltà*, Torino, Einaudi, 1974.
- CONTORBIA = F. Contorbia, *Eugenio Montale. Immagini di una vita*, Milano, Mondadori, 1996.
- CORSI = S. Corsi, «Vorrei che queste sillabe». *Sulle tracce di una 'dispersa' lettera in versi di Eugenio Montale*, «Atelier», 36 (2004), pp. 23-39.
- CREMANTE & LAVEZZI = E. Montale, *La casa di Olgiate e altre poesie*, a cura di R. Cremante e G. Lavezzi, Milano, Mondadori, 2006.
- CROCE 1991 = F. Croce, *Storia della poesia di Eugenio Montale*, Genova, Costa & Nolan, 1991.
- CROCE 1997 = F. Croce, *Primavera hitleriana e altri saggi su Montale*, Genova, Marietti, 1997.
- DE CARO 2005 = P. De Caro, *Tracce di Anna, la prima grande ispiratrice di Montale*, «Italianistica», n. 1 (2005), pp. 69-92.
- DE CARO 2007 = P. De Caro, *Invenzioni di ricordi. Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*, Foggia, Centro Grafico Francescano, 2007.
- FAVA GUZZETTA = L. Fava Guzzetta, «Solaria» e la narrativa italiana intorno al 1930, Ravenna, Longo, 1973.
- FERRATA = G. Ferrata, *La casa dei doganieri*, «Solaria», dicembre 1932, ora in *Antologia di «Solaria»*, a cura di E. Siciliano, Milano, Lerici, 1958, pp. 417-424.
- GADDA = C. E. Gadda, *La poesia di Montale*, «L'Ambrosiano» 9 agosto 1932, ora in *Saggi Giornali Favole*, vol. I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 1991, pp. 765-771.
- GALLETTI = A. Galletti, *Storia letteraria d'Italia. Il Novecento*, Milano, Vallardi, 1935.
- GAREFFI = A. Gareffi, *La casa dei doganieri*, Roma, Edizioni Studium, 2000.
- GHERMANDI BARBIERI = D. Ghermandi Barbieri, *La musica delle pause nelle varianti di Montale*, in *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Bologna, Boni Editore, 1980, pp. 569-592.
- GIACHERY 1978 = E. Giachery, *L'avventura del testo*, L'Aquila, L. U. Japadre Editore, 1978.
- GIACHERY 1989 = E. Giachery, *Figure di Montale: l'ossimoro*, in *Per la lingua di Montale*, a cura di G. Savoca, Firenze, Olschki, 1989, pp. 45-52.
- GIUSTI = S. Giusti, «La navale fortuna è già lontana». *Il dialogo con Sbarbaro dagli «Ossi» alle «Occasioni»*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a cura di I. Becherucci, S. Giusti, N. Tonelli, Firenze, Le lettere, 2000, pp. 141-173.
- GRASSO = E. Montale, *Lettere a Quasimodo*, a cura di S. Grasso, Milano, Bompiani, 1981.
- GRECO = L. Greco, *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche Editrice, 1980.
- GRIGNANI 1973 = M.A. Grignani, *Eugenio Montale. Due poesie inedite*, «Strumenti critici», 21-22 (ottobre 1973), pp. 217-223.
- GRIGNANI 1987 = M. A. Grignani, *Occasioni diacroniche nella poesia*, in *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale*, Ravenna, Longo, 1987, pp. 49-70.
- GROMO = M. Gromo, *Scrittori contemporanei*, Torino, Ribet, 1929.
- ISELLA 1996 = D. Isella, commento alla *Casa dei doganieri*, in E. Montale, *Le occasioni*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi (Nuova raccolta di classici italiani annotati), 1996, pp. 141-146.
- ISELLA 1997 = *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1997.

- LATINI = G. Pascoli, *Poesie*, II, a cura di F. Latini, Torino, UTET (Classici italiani), 2008.
- LAVEZZI = G. Lavezzi, *Rammendo postumo alla rete a strascico: una poesia 'dimenticata' di Eugenio Montale*, «Studi di filologia italiana», 64 (2006), pp. 431-443.
- LEONE = A. Leone, «*Ed io non so chi va e chi resta*», «Lingua nostra», XXXVIII, 1977, pp. 117-119.
- LEPORATTI = R. Leporatti, *Il mottetto XIII di Eugenio Montale*, «Per leggere», 11, (2006), pp. 84-85.
- LONARDI = G. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980.
- LUPERINI 1997 = R. Luperini, *A proposito di «Nuove stanze» e di un'edizione delle «Occasioni»*, «Belfagor», fasc. 2, 31 marzo, pp. 139-149.
- LUPERINI 2001 = R. Luperini, *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 2001.
- MANZOTTI = E. Manzotti, *L' "analisi linguistica" di un testo poetico*, in *Educazione linguistica e educazione letteraria*, a cura di C. Lavinio, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 211-250.
- MARCHESE 1991 = A. Marchese, commento alla *Casa dei doganieri*, in E. Montale, *Poesie*, a cura di A. Marchese, Milano, Arnoldo Mondadori Scuola, 1991, pp. 103-108.
- MARCHESE 2000 = A. Marchese, *Montale. La ricerca dell'Altro*, Padova, Edizioni Messaggero, 2000.
- MARCHESI = V. Marchesi, *Montale avanti Contini: i primi giudizi su «Ossi di seppia» e dintorni (1925-1932)*, «Testo», XXVII, 52, luglio-dicembre 2006, pp. 37-58.
- MENEGHELLO = L. Meneghello, *Il dispatrio*, Milano, Rizzoli, 2007.
- MENEGHELLO & GORDON = L. Meneghello e D.J. Gordon, *Eugenio Montale: a note and a translation by L.M. and D.J.G.*, in «Tamesis», 46, n. 2, Summer Term 1948, University of Reading, pp. 22-23.
- MENGALDO 1966 = P.V. Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, «Quaderni del Circolo filologico-linguistico padovano», I (1966), Padova, ora in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 15-115.
- MENGALDO 1990 = P.V. Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, «Autografo», VII, 21 (1990), ora in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 3-26.
- MENGALDO 1994 = P.V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- MENGALDO 1995 = P.V. Mengaldo, *L'opera in versi di Eugenio Montale*, in *Letteratura italiana. Le opere*, IV, I: *Il Novecento. L'età della crisi*, Torino, Einaudi, 1995, ora in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 66-113.
- MENGALDO 2008 = P.V. Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2008, pp. 189-193.
- MORONI = M. Moroni, *The poetics of borders in Eugenio Montale's "La casa dei doganieri"*, in <http://tell.fll.purdue.edu/RLA-Archive/1993/Italian-html/Moroni,Mario.htm>.
- NASCIMBENI = G. Nascimbeni, *Montale*, Milano, Longanesi, 1969.
- NAVA = G. Pascoli, *Myrica*, a cura di G. Nava, Roma, Salerno, 1991.
- NOSENZO = F. Nosenzo, *Storia di Arletta: la figura della "fanciulla morta" nella «Bufera»*, «Lingua e letteratura», 19, 24-25 (1995), pp. 89-113.

- PASQUINI 1991 = E. Pasquini, *La memoria culturale nella poesia di Montale*, Modena, Mucchi, 1991.
- PASQUINI 1996 = *Eugenio Montale: «Mottetti»*, in *Breviario dei classici italiani*, a cura di G. M. Anselmi, A. Cottignoli, E. Pasquini, Milano, Bruno Mondadori, 1996, pp. 252-263.
- PELL = G. M. Pell, *Memorial Space, Poetic Time. The triumph of memory in Eugenio Montale*, Leicester, Troubador, 2005.
- PICA = V. Pica, *Gli impressionisti francesi*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1908.
- POZZI = G. Pozzi, *Fra teoria e pratica: strategie per il commento ai testi*, in *Il commento ai testi*, Atti del Seminario di Ascona 2-9 ottobre 1989, a cura di O. Besomi e C. Caruso, Basel – Boston – Berlin, Birkhäuser, 1992, pp. 311-333.
- REBAY = L. Rebay, *Sull' 'autobiografismo' di Montale*, in *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*. Atti dell'VIII Congresso dell'Associazione Internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, New York, 25-28 Aprile 1973, a cura di V. Branca, R. Clemens, C. De Michelis, S. Di Scala, O. Ragusa, M. Ricciardelli, Firenze, Olschky, 1976, pp. 73-83.
- RICCI = F. Ricci, *Sulle tracce del tu. Percorsi intertestuali nella poesia di Luzi e Montale*, «Studi e problemi di critica testuale», 2 (2001), pp. 165-186.
- ROMOLINI = M. Romolini, *Sui commenti montaliani. Stato dei lavori e qualche proposta*, «Chroniques italiennes», 4, 2007, in <http://www.univ-paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes>.
- SACCHI = *Il carteggio Einaudi-Montale per «Le occasioni»*, a cura di C. Sacchi, Torino, Einaudi, 1988.
- SCAFFAI = N. Scaffai, *Montale e il libro di poesia* («Ossi di seppia», «Le occasioni», «La bufera e altro»), Lucca, Pacini Fazzi, 2002.
- SEGRE = C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- TATASCIORE = E. Tatasciore, *'Ezechiel saw the wheel...'*, *Voce giunta con le folaghe: frammenti di una riflessione sulla memoria*, «Italianistica», 2 (2006), pp. 75-99.
- VANNUCCI = *Firenze: dalle "Giubbe Rosse" all' "Antico Fattore"*, a cura di M. Vannucci, Firenze, Le Monnier, 1973.
- VITTORINI = E. Vittorini, *Montale premiato dall' "Antico Fattore"*, «L'Italia letteraria», III, 23 (7 giugno 1931), ora in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi 1997.
- ZAMBON = F. Zambon, *Il problema del commento montaliano*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di M. A. Grignani e R. Luperini, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 121-127.
- ZAMPA 1976 = E. Montale, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976.
- ZAMPA 1982 = G. Zampa, *Irma tra «Bufera» e «Occasioni»*, «Il Giornale», 17 settembre 1982.
- ZAMPESE = L. Zampese, *Una fonte solariana della «Casa dei doganieri»*, «Studi novecenteschi», 73 (gennaio-giugno 2007), pp. 141-168.

APPENDICE I

Una traduzione francese (e una inglese)

«Mi dicono che è stata ripristinata la posta, provo a scriverti a Domo» (ISELLA 1997, p. 95): il 29 maggio del 1945 Montale-Eusebio riprende i contatti con Contini-Trabucco. E proprio in questa lettera, che segna la fine della «lunga emergenza», Montale chiede notizie su alcune traduzioni francesi delle sue liriche e in particolare su un'edizione svizzera curata dallo stesso Contini: «Mi scrive Einaudi che cureresti un'ediz. svizzera delle mie poesie, e che sono escite traduzioni ecc. Io non so nulla di nulla; se la cosa è possibile, ne avrei grande piacere, ma temo che l'editore metta incagli (l'edit. italiano). Cerca di rimuoverli, fammi vedere di che traduzioni si tratta» (ISELLA 1997, p. 95). L'edizione svizzera uscirà a Ginevra nel gennaio del 1946, con il titolo antologico di *Choix de poèmes* e per la cura di Silvio d'Arco Avalle et Simone Hotelier (cfr. AVALLE & HOTELIER); mentre un mannello di liriche montaliane, singole o in piccoli gruppi, erano apparse poco prima in varie riviste svizzere: tra queste, la *CdD*, ovvero *La maison des douaniers*, pubblicata su «Lettres» il 15 ottobre 1944, nella traduzione di Pierre Courthion e Silvio d'Arco Avalle; nell'edizione in volume viene ripresa questa versione. Eccone il testo come compare nello *Choix de poèmes*⁶¹:

LA MAISON DES DOUANIERS

Tu ne te rappelles pas la maison des douaniers
 tout en haut, en surplomb dans les roches:
 elle t'attend, désolée, depuis le soir
 où l'envahit l'essaim de tes pensées
 et y fit halte, inquiet.

Depuis longtemps le garbin cingle les vieux murs
 et le tintement de ton rire n'est plus gai:
 la boussole affolée saute à l'aventure
 et le dés ne refont plus la même somme.
 Tu ne te rappelles pas; un autre temps
 détourne ta mémoire; un fil se pelotonne.

J'en tiens encore un bout; mais la maison
 s'éloigne, et sur le toit la girouette
 fuligineuse tourne sans pitié.
 J'en tiens encore un bout; mais toi, tu restes seule
 et ta respiration n'est plus là, dans l'obscurité.

Oh! l'horizon en fuite, où s'allume
 par intermittence la lueur du pétrolier!
 Serait-ce là l'issue? (L'écume répullule
 encore contre la roche escarpée...)
 Tu ne te rappelles pas la maison de ce mien soir.
 Et moi, je ne sais qui va et qui reste.

L'importanza di questa versione è molteplice: è tra le prime traduzioni della *CdD* ed è in francese, una sorta di seconda lingua per il primo Montale; e soprattutto ha avuto il *placet*, se non la collaborazione diretta, di Contini: la *Note des traducteurs*, premessa alle liriche dello *Choix de poèmes*, dopo aver indicato che si tratta di una «version très fidèle, dont le but serait de recréer le texte italien par un équivalent lexicque et syntaxique», si conclude con un ringraziamento proprio all'amico di Montale «pour ses précieuses suggestions, qui ont grandement facilité notre tâche» (AVALLE & HOTELIER, p. 35). Non solo. Il carteggio tra Contini e Montale registra una fitta serie di risposte del poeta ai dubbi interpretativi proposti dal critico (cfr. ISELLA 1997: lettere del 15 agosto, del 31 ottobre, del 1 novembre); e lo scambio prosegue fino alle seconde bozze, come testimonia Contini, in una lettera del 16 novembre, dove informa Montale di alcuni suoi interventi sulle traduzioni, e aggiunge che se «hai osservazioni da fare, così su questi come su altri punti, fallo per espresso, a me, qui. Sarebbe bene che tu leggessi in particolare Eastbourne (specialmente per 'spicchi'), Elegia (specialmente per 'più di una chiave'), Notizie (specialmente per 'schiude')» (ISELLA 1997, p. 121).

Certo, non vi sono rilievi sulla *CdD*, e in ogni caso la responsabilità ultima della traduzione va ricondotta ai suoi autori: Pierre Courthion e Silvio d'Arco Avalle⁶²; tuttavia, questa *Maison des douaniers*, inserita nella raccolta ginevrina senza alcuna modifica, può costituire un utile materiale di confronto per l'esegesi, se si considera l'attenzione tutta particolare dedicata da Contini e da Montale alla genesi di queste traduzioni. Del resto secondo la cit. *Note des traducteurs* «Cette version veut donc être 'laide, mais fidèle' – et peut-être aussi une exégèse préliminaire».

È sempre dell'immediato dopoguerra un'altra traduzione della *CdD*, ancora a due nomi, ma questa volta in lingua inglese. Si tratta della versione, preceduta da una breve nota alla poesia di Montale, di Luigi Meneghello e Donald Jeremy Gordon, che viene pubblicata nel 1948 in *Tamesis*, la rivista dell'Università di Reading⁶³. Nella nota introduttiva si sottolinea l'evoluzione poetica dagli *Ossi* alle *Occasioni*, definite «a classic in the sense that it has modified the culture of which it is a part» (MENEHELLO & GORDON, p. 22); chiude la nota, dopo un accenno ai rapporti con l'Ermetismo, una chiara presa di posizione sulla presunta oscurità della poesia di Montale: «His language is difficult but not obscure: coherent, and based on coherence it is indeed the opposite of obscure» (MENEHELLO & GORDON, p. 22). Montale, assieme a Elsa Morante e Alberto Mora-

via, era stato in visita all'Università di Reading nell'estate del 1947, su invito dello stesso Gordon: lì lo accoglie un suo grande ammiratore, Luigi Meneghello, che ne registrerà l'incontro in alcune pagine del suo *Dispatrio*⁶⁴. Ecco la versione (che devo alla cortesia di Cecilia Robustelli e di Chris Wagstaff):

THE CUSTOMS HOUSE

You do not remember the customs house on the rise
overhanging the rocks:
desolate
it has been there for you since the evening
that swarm your thoughts found a way in
and a restless halt.

These old walls whipped for years by the Southwester'
and the sound of your laughter is no longer gay:
the crazy needle runs where chance directs it,
the figures on the dice do not add up.
You do not remember.
Other moments other noises
hold your memory. A thread unravels.

I still have one end. But the house goes into the distance
and the sooty weather vane on the roof
turns ruthlessly.
I still have one end. But you stand alone;
no noise of your breathing in my darkness here.

Oh that horizon's flight marked by a tanker's slow
and intermittent light.
Is this the pass?
(Waves bubble still redouble foam
on rocks that tumble...)
You do not remember my this night's house. And
who goes or who is left is beyond my knowing.

L. M.

D. J. G.

Colpisce la particolare impaginazione e distribuzione dei versi, con vistosi effetti di *mise en relief* (il più cospicuo è rappresentato dalla parola-verso *desolata*), ma anche il tentativo – specie nei luoghi di più intenso coefficiente metaforico – di rendere più articolate le immagini, guidandone l'interpretazione⁶⁵: cfr. ad es. «found a way in» (*entrò*), «where chance directs it» (*all'avventura*), «Other moments other noises» (*altro tempo*), «noise of your breathing» (*respirò*), «in my darkness» (*nell'oscurità*), «slow and intermittent» (*rara*), «Waves bubble still redouble foam» (*Ripullula il frangente ancora*), «is beyond my knowing» (*non so*)⁶⁶.

APPENDICE II

Una fonte solariana: Cose, Alberto Carocci

La prima pubblicazione della *CdD* appartiene al periodo fiorentino di Montale, e in particolare alla sua intensa collaborazione⁶⁷ con la rivista di Alberto Carocci: «Solaria» (1926-1936⁶⁸). La personalità culturale e letteraria di Montale è già indiscussa, e un riflesso minore ma qui significativo si può cogliere anche nella prosa narrativa di Carocci, che tra il 1926 e il 1928 pubblica in «Solaria» undici racconti brevi; basti pensare all'«odor di limoni», che sollecita improvvisate evocazioni memoriali, seguito immediatamente dall'immagine di un «portone spalancato» da cui si vedeva «fiammeggiare l'estate» o all'immagine dei «bassi muri, ma non tanto da non togliere la vista della campagna» oltre i quali si intravedono «le fronde rare degli ulivi affacciate solitarie o a ciuffi a rammemorarci la prigionia», che «ci aiutano a ritrovare in noi il senso della nostra più sofferta e meno retorica umanità», o ancora a espressioni come «tra i ciuffi delle canne» o «gli erbosi fossi», e più in generale alle descrizioni dell'ora infuocata del meriggio quando «le serpi istupidivano nei fossati senz'acqua» e «si udiva il crepitare di foglie e di steli»; e così via⁶⁹. Cinque di questi racconti, cui si aggiunge un inedito, costituiscono una silloge che verrà pubblicata da Carocci con il titolo di *Il paradiso perduto*, per le Edizioni di Solaria, nel dicembre del 1929: pochi mesi dopo, nel maggio del 1930, Montale ne scrive la recensione sull'«Italia letteraria» (ora in SM, I, pp. 412-416), rivista che in settembre ospiterà la *CdD*. All'amicizia personale, alla collaborazione letteraria, si aggiunge l'impegno di una rilettura critica dei racconti di Carocci. Il giudizio di Montale è piuttosto severo, ma vi è una citazione tratta da *Cose*, un racconto dal titolo significativo e con una lunga fase di gestazione e rielaborazione⁷⁰, in cui Montale riconosce «un'esigenza che è la salvezza del Carocci»:

So che in qualunque tempo del passato io torni addietro a suscitare gli affetti coltivati in quei giorni, sempre mi ritrovo con un tale bisogno di tradurli in cose... (SM, I, p. 415)

Il corsivo è di Montale, a marcare il fuoco della citazione. Una poetica fatta di cose, di oggetti quotidiani e 'impoetici', lontana dal lirismo, dalla sensualità dilagante di molta prosa contemporanea; ma soprattutto il potenziale traduttivo delle cose che fissano intere situazioni memoriali, sulla linea di quel correlativo oggettivo che Montale andava definendo proprio in quegli anni (vedi la duplice pubblicazione di *Arsenio*: «Solaria» 1927, «Criterion» 1928).

Ora, proprio questo racconto che attira l'attenzione positiva di Montale recensore può aver offerto uno spunto per la *CdD*: non si tratterà probabilmente, nella tipologia delle fonti di Blasucci, di «citazioni o riprese allusive», ma sarà qualcosa di più che una semplice 'agnizione', dove il rilievo della fonte si limita a segnalare «la cultura poetica del primo Montale» (BLASUCCI 1998c, p. 215); ci limitiamo qui al luogo testuale più significativo⁷¹.

La struttura narrativa di *Cose* è grosso modo analoga alla nostra lirica: un io narrante che ricorda una figura femminile amata nel passato e di cui si sono perdute irrimediabilmente le tracce. Il culmine della ricostruzione memoriale si colloca in una sera di tempesta imminente, in cui la donna (Francesca) non si presenta all'appuntamento, e il protagonista rimasto solo nella camera di una locanda vede nella violenza della natura «oscuri presagi», l'avverarsi di una egotistica «legge inesorabile» della dimenticanza o della perdita (Carocci, PP, p. 120), che si risolve nella sua attesa vana (rappresentata dalle «finestre inutilmente spalancate», Carocci, PP, p. 120). Ma è nella descrizione che segue ed esemplifica il momento riflessivo, che si trovano più concreti punti di contatto:

Dal mio letto vedevo il cielo. Francesca non venne a trovarmi. Vedevo il cielo corseggiato da nuvole nere che impetuosi venti di sud-ovest spingevano verso i lontani monti. Buie e ammassate come valanghe di impauriti bisonti, le nubi non lasciavano più che per rari squarci intravedere la luna. Le trascinavano i caldi venti libici che inaridiscono le nari e schiumeggiano di onde sulle spiagge. Un pioppo solitario si contorse. Pensavo alla mia casa lontana. Sul tetto certo le banderuole arrugginite stridevano e tutte le finestre erano chiuse (Carocci, PP, pp. 121-22).

Protagonisti i «venti di sud ovest», i «caldi venti libici»: non venti qualsiasi ma venti di libeccio⁷², che ritroviamo con la loro forza e violenza nella *CdD*: «Libeccio sferza da anni le vecchie mura», v. 6; venti libici che per di più si caratterizzano in un'immagine marittima («schiumeggiano di onde sulle spiagge»), del tutto estranea al cotesto narrativo, ma che funziona bene come reagente per la memoria poetica della *CdD*. Più comune l'immagine di una luce, qui della luna, che appare tra le nubi, ma significative le scelte lessicali, i «rari squarci» che richiamano la luce *rara* della petroliera («Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende | rara la luce della petroliera», vv. 17-18) e l'immagine del varco («Il varco è qui?», v. 19), eminentemente montaliana, evocata da *squarcio* (cfr. «Si punteggia uno squarcio...» di *Sotto la pioggia*, dove il sostantivo corrisponde a *varco*); inoltre la luce della luna nel racconto di Carocci si identifica con il ricordo dell'amata, grazie alle notti d'amore in cui Francesca veniva contemplata al chiarore lunare che entrava dalla finestra spalancata: così all'assenza della donna corrisponde il raro baluginare della luna. Infine il terzo riferimento: «Sul tetto certo le banderuole arrugginite stridevano», d'immediata connessione con i versi 13-14: «...e in cima al tetto la banderuola | affumicata gira senza pietà». Qui va sottolineata, ancor più che per il libeccio, la

rarietà del termine *banderuola* nel codice letterario⁷³: siamo di fronte a uno di quei nuovi oggetti narrativi segnalati dalla critica come tratto originale di certa letteratura degli anni trenta⁷⁴. La precisa copia lessicale del sostantivo trova rinforzo nell'analogia morfosintattica dei due participi usati in forma attributiva: le banderuole sono in un caso arrugginite e nell'altro affumicate; e si ricorderà la risposta di Montale a Guarnieri, che chiedeva lumi sul valore di *affumicata*: «C'era in cima alla casetta una ciminiera arrugginita» (AMS, p. 1514). In modo analogo all'equivalente lirico, la glossa di Montale accosta al sostantivo un aggettivo di non immediata pertinenza, secondo una sorta di principio generativo chiasmico a partire dai più naturali «banderuola arrugginita» e «ciminiera affumicata». La natura participiale degli aggettivi assegna al significato un tratto resultativo per cui le attuali proprietà 'negative' appaiono legate a eventi passati, riconducibili in entrambi i casi alla lunga e insistita azione deteriorante del tempo. Infine, la predicazione *stridevano*, legittimata dal carattere arrugginito delle banderuole, si somma ai tratti negativi contenuti in *arrugginite* e *chiuse* (riferito alle finestre): questa connotazione di dolore, attivata dalla resistenza al movimento, può accostarsi al 'girare senza pietà' della banderuola della casa dei doganieri.

Il racconto di Carocci si chiude con l'immagine di questa locanda, luogo dell'incontro d'amore tra i due protagonisti, che si allontana e scompare alla vista dell'io narrante:

La locanda istupidiva nel sole, con le persiane tutte chiuse, oppressa nel pieno meriggio. La guardai ancora, col tetto rosso in dolce pendio, col lampione nel quale un riverbero di sole accendeva un tremulo fuoco. Si allontanava, affondava poco alla volta fra le viti e il granturco, finché passato il fiume, a una larga curva della strada, lentamente scomparve dietro la fronda polverosa di un fico (Carocci, PP, p. 129).

Siamo di fronte a una comune strategia per rendere dinamici degli oggetti statici, quando si trasferisce il movimento dell'osservatore sull'oggetto osservato. In una simile chiusa narrativa, la locanda è tema costante delle predicazioni, una salienza testuale giustificata dal suo valore simbolico: l'allontanarsi della locanda preannuncia la fine della storia e, nella climax semantica scandita dalle predicazioni (*s'allontanava – affondava poco alla volta – lentamente scomparve*), appare come prefigurazione del progressivo affievolirsi del ricordo. Si ricorderanno l'analogia immagine della *CdD*: «ma s'allontana | la casa», vv. 12-13, e quella (risalendo, in direzione inversa, da Carocci a Montale) proposta nella lirica proemiale degli *Ossi*: «qui dove affonda un morto | viluppo di memorie» (*In limine*, vv. 3-4). Se indubbiamente diverso è lo spessore simbolico, quest'insistita immagine della locanda-luogo di memoria che si allontana e 'affonda' fino a scomparire alla vista, può forse aver contribuito a fermare l'attenzione del lettore Montale sul racconto di Carocci, e questo oltre gli *officia* richiesti dal 'secondo mestiere'.

NOTE

¹ Angelo Barile, poeta ligure, amico di Montale, ma anche di Sbarbaro e molti altri: ascoltato interlocutore al caffè 'antidannunziano' Diana di Genova, «rivelava insolite doti nel suscitare dubbi e inquietudini tra gli amici che lo guardavano con ammirazione e invidia» (ASTENGO & COSTA, p. 11). Nel 1923, Montale inviò a Barile, suo «giudice segreto», quel manello di poesie (i primi *Rottami*) che avrebbe dato vita agli *Ossi*; in una lettera del 1924, lo definisce «un prezioso custode del 'gusto' e di quel senso di 'felicità' espressiva, senza del quale non vive l'arte nel tempo» (ASTENGO & COSTA, p. 50).

² La citazione è tratta da *Due sciacalli al guinzaglio*, un articolo per il *Corriere della sera* (16 febbraio 1950) che ripreso in SP (pp. 84-87) costituisce forse il più noto tra gli *Autocommenti* di Montale.

³ Il termine è di Giovanni Pozzi, in una sua magistrale riflessione sul commento (POZZI, pp. 311-333), da cui è tratta anche la citazione continiana che segue.

⁴ È questo un ulteriore elemento da considerare con attenzione e riguardo, tanto più se, come crediamo, «il rispetto per il testo passa necessariamente attraverso quello per i suoi interpreti» (LUPERINI 1997, p. 148).

⁵ Le prime raccolte montaliane, *Ossi* e *Occasioni*, paiono comunque concedere alla singola lirica una maggiore indipendenza rispetto al *continuum* diaristico che si instaura successivamente e che rende pressoché impossibile un'analisi autonoma del singolo testo (cfr. ZAMBON).

⁶ Così VITTORINI, p. 262, nella sua 'cronaca' del premio: «la singolarità era di vedere in qual modo un gruppo di pittori e scultori, quindici mi pare, o diciassette, senza l'aiuto e anzi a dispetto della critica, avrebbe conquistato la sua opinione in fatto di poesia».

⁷ Una testimonianza di Montale, dai toni ben diversi, indicherà proprio in Andreotti il fautore della vittoria del premio: «Debbo ad Andreotti se una mia poesia, *La casa dei doganieri*, poté fregiarsi del più gradito premio a me toccato» (in VANNUCCI, p. 52). VITTORINI, pp. 263-264, conferma: «Ma il serpente sottile scattò svincolandosi da un sorriso attraverso le labbra di Libero Andreotti, sibilando sufolando, e prese a dimostrare che *La casa dei doganieri* costituiva rispetto a *Vento a Tindari* e *Alla sera* [le liriche concorrenti di Quasimodo e di Grande] una visione più ampia in una più veloce durata. [...] ANDREOTTI: *La casa dei doganieri* ci dà un mondo. Le altre un momento lirico...».

⁸ Giudizio di oscurità che in quegli anni pesava in modo particolare sulla poesia montaliana. Significativa la testimonianza del poeta in una lettera a Giuseppe De Robertis di quello stesso anno, dove ringrazia il critico per la sua recensione agli *Ossi*: «A me fa piacere soprattutto veder distrutta con tanta autorità la leggenda del mio intellettualismo frigido, della mia cerebralità e magari del mio 'oscurismo'» (lettera pubblicata nel *Catalogo della mostra*, a cura di M. C. Chiesi, M. Marchi, in CARETTI, pp. 105-106). Cfr. anche la posizione di Alfredo Galletti, citato da Montale in un'intervista televisiva degli anni '60 come esempio di critica particolarmente avversa alla sua poesia (Galletti diviene paradigma negativo anche in uno scritto del 1962, AMS p. 239), sui poeti della «letteratura odiernissima» (Sbarbaro, Ungaretti, Montale, Quasimodo ecc.): «Assai spesso questi poeti sono studiatamente oscuri e deliberatamente sibillini. Allora essi hanno l'aria di dire al lettore: "Ingengnati, se sai, di comprendere; ma bada che questa è poesia da iniziati"», GALLETTI, p. 497.

⁹ L'ansietà per il destino delle nuove esperienze liriche trova finalmente sfogo nel carteggio con Einaudi in vista della pubblicazione delle *Occasioni*: «ho il bisogno di non sentirmi più un autore *unius libri*, e di aumentare di un 'numero' la mia scarsa bibliografia» (lettera a Einaudi del 1 febbraio 1939, in SACCHI, p. 11); e nella stessa lettera, riappare la preoccupazione per l'esigui-

tà numerica delle liriche: «bisogna trovare il modo di NON farne un opuscolo, ma un libro» (SACCHI, p. 11). Anche il titolo originale *Le occasioni (1928-1938)* voleva forse con l'indicazione di un intervallo così 'perfetto' essere un segnale di compattezza e di autonomia; con l'aggiunta di nuove poesie del 1939 si altera la misura temporale e il poeta chiederà delle modifiche alla titolazione: «L'indicazione 1928-1939 dovrebbe figurare in una pagina in bianco subito dopo il frontespizio, ma non nella copertina» (lettera del 19 settembre a Einaudi, in SACCHI, p. 30).

¹⁰ «La critica italiana, da sette anni a questa parte, ha dedicato al Montale un'attenzione presso che continua, non ostante l'esiguità quantitativa della di lui opera: così è che i nomi de' più insigni studiosi figurano tra i recensori del poeta, accanto a quelli di più giovani e non meno rigorosi analisti. Gargiulo e Cecchi, De Robertis e Ravegnani, Prampolini e Tecchi, Solmi e Consiglio, Pavolini e Piceni, Vittorini e Pugliatti, hanno esaminato "Ossi di seppia" in attentissime pagine critiche» (GADDA, p. 765). Per un quadro ragionato della ricezione critica del primo Montale che giunga a comprendere la nostra lirica, cfr. MARCHESI.

¹¹ È nota la polemica sollevata dalla prefazione di Gargiulo all'edizione del 1928 ma ancorata al corpus lirico della *princeps*: «Pensi del resto che la famosa *prefazione* (causa di non pochi fraintendimenti) fu condotta sulla *prima edizione*, e ignorò così le liriche aggiunte, *Arsenio* compreso», così Montale in una lettera a Contini del 23 giugno 1933, in ISELLA 1997, p. 10.

¹² Usato, tra l'altro, anche da Dante in un contesto comparativo: «Come 'l ramarro sotto la gran fersa | del di canicular, cangiando sepe, | folgore par se la via traversa», *Inf.* XXV, 79-81.

¹³ Forse ciò che ha innescato l'intuizione gaddiana si trova in *Stanze*, altra poesia che appartiene alla *plaque* dell'Antico Fattore: «Oh il ronzio | dell'arco ch'è scoccato», vv. 35-36. Il verbo è voce dantesca e si ritrova poco dopo l'immagine del ramarro (*Inf.* XXV, 96: *scocca*).

¹⁴ Ricordiamo comunque immagini simili in *Prima della primavera*, lirica arlettiana del 1926 dalla complicata vicenda filologica (cfr. OV, pp. 1168-1170) e attraversata notevoli «cadenze e moduli danteschi» (GRIGNANI 1973, p. 223): «un lubrico guizzare | di tarantola | da uno sbrecciato muro», vv. 7-9 (e la tarantola sarà allora traccia arlettiana nel *Ritorno delle Occasioni*), o ancora quella delle ghiandaie del primo movimento di *Mediterraneo* che *scoccano* «verso le strepenti acque, | frecciate biancoazzurre», vv. 16-17.

¹⁵ L'esempio, che abbiamo tolto dalla citazione, è costituito dall'ultima strofe della lirica.

¹⁶ Il termine appare fin dagli inizi della vicenda critica, come testimonia Giansiro Ferrata in un'intervista del 1961 a Montale: «Verso il 1930, dopo aver molte volte riletto *Egloga* e altre poesie di *Ossi di seppia* – *Arsenio*, *I morti*, *Delta*, eccetera – alcuni di noi, che eravamo allora i tuoi primi critici, ci siamo trovati a parlare di una forma di 'romanzo', che per noi aveva preso questo libro: lirico e nello stesso tempo riflessivo, dava un'interpretazione della vita – come videro poi molti in Italia e all'estero – che alcuni scrittori fascisti dissero allora puramente negativa, pessimistica fino al nichilismo, e che noi invece sentivamo legata alla storia di un uomo, dell'uomo Montale» (AMS, p. 1614-1615); cfr. ancora FERRATA, p. 418, nella sua recensione solariana alla *CdD*: «Non poteva dir meglio, insomma, il Vittorini, che la poesia di Montale è quanto mai legata al tempo, a un'idea di durata che la fa svolta come un romanzo». La paternità dell'idea di 'romanzo' è di Debenedetti (*Riviera, amica*, 1926); importante ripresa e sviluppo del termine in BETTARINI, pp. 511-512.

¹⁷ Il testo di Contini, ancorato alle precedenti pubblicazioni della lirica, diverge dalla lezione definitiva delle *Occasioni*, che prevede «Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende».

¹⁸ Un'analisi piuttosto critica su tale commento, in particolare in relazione a «un uso sistematicamente svagato o curioso (o snobistico? O trascurato?) della bibliografia critica», è in LUPERINI 1997.

¹⁹ Per un'elaborazione dei principi cui si ispira questo tipo d'analisi linguistica, cfr. MANZOTTI. Stabilito che «l'analisi linguistica di testi poetici, comunque intesa, non è un metodo critico, ma semmai una componente strumentale di alcuni di essi» (MANZOTTI, p. 245), va co-

munque tenuto presente il *caveat* segnalato dall'autore in chiusa al suo contributo: «chi si avventura provvisto unicamente di competenze linguistiche, senza un solido bagaglio letterario e critico [...] mi sembra predestinato in maggiore o minore misura al fallimento, e si espone a ogni modo al rischio di far dire al testo cose scontate o irrilevanti» (MANZOTTI, p. 249).

²⁰ La configurazione Verbo-Soggetto ha un importante riflesso sul piano informativo, caratterizzando tipicamente la frase come 'eventiva', ossia destinata a comunicare uno stato di cose, un evento, nella sua globalità: in tal modo il soggetto viene escluso da una sua funzione informativa prototipica, che è quella di veicolare il 'tema' dell'enunciato, 'ciò di cui si parla', l'entità cui si attribuiscono determinate predicazioni (cfr. *infra*).

²¹ Cfr. per una classificazione formale e interpretazione dell'anafora in Montale, BOZZOLA 2007a. Così l'autore a proposito della *CdD*: «[delle anafore a distanza] va sottolineata (come detto) la marcata funzione logico-costruttiva, che in qualche caso sembra suggerire una partizione testuale alternativa a quella strofica. Come accade sicuramente nella *Casa dei doganieri* (O). Sul piano metrico, il testo, come ha mostrato anni fa Lonardi [cfr. *infra*, *Scheda metrica*], suggerisce una partizione strofica diversa da quella evidenziata tipograficamente dagli spazi, sulla linea delle rime (che compongono criticamente una sequenza di quartine). Sul piano retorico è tuttavia possibile individuare una terza articolazione testuale, sulla linea di tre occorrenze, all'inizio, più o meno alla metà e alla fine del testo, dell'allocuzione *Tu non ricordi* (vv. 1, 10, 21): con un concomitante effetto patetico di reiterata sottolineatura della condizione di asimmetria e dunque di separatezza tra l'io e l'interlocutrice femminile» (BOZZOLA 2007a, p. 106). A questo tipo di lettura, centrata su valori di intensificazione e di opposizione, andremo ad affiancare una funzionalizzazione progressiva e di natura causale (cfr. *infra*).

²² Sul piano sintattico-intonativo, vedi il progressivo aumento di indipendenza delle singole occorrenze, segnalato dall'interpunzione (cfr. $\emptyset \rightarrow ; \rightarrow .$). Per quanto riguarda il rapporto con la scansione metrica, l'anafora realizza una serie di 'figure' fondamentali: piena solidarietà con la misura del verso (v. 1) o dell'emistichio (v. 10), e tensione dell'*enjambement* che conduce al verso successivo (vv. 21-22).

²³ Questo valore intransitivo si fa più sensibile grazie alla presenza della negazione: la formulazione positiva («Tu ricordi»), rinviando alla naturale capacità di ricordare, risulterebbe in assenza di uno specifico oggetto poco informativa, o comunque legata a contesti particolarmente marcati.

²⁴ Cfr. ad es. la sequenza, anche qui triplice, di una lirica della *Bifera*, *L'arca*: «La tempesta di primavera ha sconvolto» (v. 1), «La tempesta | certo li riunirà» (vv. 10-11), «La tempesta | primaverile scuote» (vv. 19-20). A proposito di tale anafora BOZZOLA 2007a, p. 106 sottolinea «la corrispondenza di posizione quasi aritmetica della figura rispetto alla *Casa dei doganieri*».

²⁵ «La ripetizione costruisce una diversa linea di resistenza, in quanto trattiene l'oggetto nel testo, differendone il momento del commiato. In questo trattenimento consiste il senso stesso del colloquio con l'altro, che indugia accanto all'io nello spazio comune della parola» (BOZZOLA 2007a, p. 120).

²⁶ Una struttura analoga può essere rinvenuta nella *Casa sul mare*: cfr. la ricostruzione e l'analisi in BLASUCCI 1993, pp. 133-152. Il diverso contenuto delle due liriche permette comunque una funzionalizzazione autonoma, e per certi versi opposta, dell'architettura anaforica; si ricordi l'*incipit* che, oltre a dare avvio alla catena anaforica, apre la lirica su un'immagine 'conclusiva', priva di sostanziali sviluppi per l'io lirico: «Il viaggio finisce qui».

²⁷ Da un punto di vista sintattico, la strofa si segnala per il numero di predicazioni (ben otto, cui andrebbe aggiunta la predicazione nominale dell'esclamativa: «Oh l'orizzonte in fuga») e di frasi indipendenti (cinque); da notare anche l'interruzione nell'ultimo verso dello schema sintattico nettamente dominante in tutta la lirica, ossia la coordinazione copulativa integrata (cfr. ad es.: «...v'entrò... e vi sostò...», vv. 6-7): una frattura sintattico-interpuntiva («mia sera. Ed io

non so chi va e chi resta») che isola il secondo membro della coordinazione, trasferendola, con importanti effetti interpretativi (cfr. nota al v. 22), da un livello frasale non marcato a uno testuale. Per gli aspetti metrici vedi *infra*, Scheda metrica.

²⁸ Sull'intricatissima questione di che cosa sia un 'tema', mi limito ad una sommaria bipartizione tra approccio letterario e linguistico. Da un punto di vista letterario, con particolare rilievo per il testo poetico, appare centrale l'idea di ricorrenza, che si sviluppa nelle dimensioni dell'intertestualità, fino alle forme intensificate dello stereotipo (*topos*, cfr. ad es. SEGRE, p. 348): ne deriva una ricostruzione dei temi 'verticale', che collega lessemi a distanza senza vincoli sulle loro proprietà morfosintattiche, e 'centrifuga', che nel confronto con altri testi riconosce e gerarchizza le aree semantiche significative. Linguisticamente, invece, il 'tema' è associato alle proprietà morfosintattiche e semantiche dei costituenti di una frase e si definisce in opposizione alla componente 'rematica', grosso modo 'predicativa' dell'enunciato: tipicamente con la sequenza Soggetto-Verbo, ad un Tema, ossia un referente testuale (un essere animato, un oggetto, un'idea astratta, ecc.), si associa un Rema, ossia un certo evento o proprietà; così il verso iniziale della *CdD* propone il 'tu' come Tema dell'enunciato, cui si attribuisce un Rema (non ricordare un determinato luogo). La permanenza del 'tu', o la sua ripresa in forme più o meno dirette, nei Temi degli enunciati successivi lo può promuovere a Tema del discorso; in caso contrario, esso rimane limitato alla dimensione frasale: è così, ad es., nella seconda strofa, dove i referenti dei vari soggetti (*Libeccio, il suono del tuo riso, la bussola*, ecc.) non sono in grado di imporsi come 'ciò di cui si parla'. Questo deriva da proprietà testuali costitutive della *CdD*: i) ricchezza e eterogeneità dei soggetti (e degli eventi), spesso amplificate dalla loro natura simbolica; ii) carattere non narrativo e non descrittivo che ostacola una *reductio ad unum* secondo coordinate temporali-causali o spaziali; iii) natura 'argomentativa' del discorso, dove i 'temi' si ricavano dalla connessione di eventi (o dei concetti derivati) più che da entità individuali che partecipano a tali stati di cose. Gli enunciati trasmettono allora eventi percepiti nella loro globalità (una lettura eventiva, analoga a quella direttamente attivata dall'ordine Verbo-Soggetto, frequente nella *CdD*), ossia con approssimativa parafrasi: 'l'annosa aggressione del libeccio alla casa', 'la scomparsa di un sentimento di gioia nel suono del tuo riso', 'il vorticare confuso della bussola', ecc. Per ricostruire 'ciò di cui si parla', collegando eventi così eterogenei, entra in gioco l'analisi letteraria, che dopo aver sciolto almeno in parte i valori simbolici potrà ad es. riconoscere, variamente illustrato nei suoi effetti, il *topos* del *tempus fugit*. Il confronto intertestuale, la conoscenza della poetica montaliana, offriranno un'analisi più specifica, rendendo ragione del valore di singoli lessemi, immagini o concetti, secondo quelle logiche 'verticali' e 'centrifughe' cui abbiamo accennato.

²⁹ CONTINI 1956, p. 86.

³⁰ GRECO, p. 27.

³¹ Espressa nel *Balcone* con una certa torsione sintattica in «è quella che sola tu scorgi», sciolto da Montale con «È la sola che tu scorgi» (GRECO, p. 28), dove l'aggettivo *sola* andrà inteso, e valorizzato, in funzione predicativa dell'oggetto, più che come apposizione (cfr. SELLA 1996, p. 5).

³² Si ricorderà che tutte le liriche di questa sezione sono pervase della presenza del 'tu'.

³³ Per RICCI, p. 184 il 'tu' montaliano «conserva, nei confronti dell'io, un rapporto di dissimmetria speculare, continua a essere strumento di identificazione dell'io e della sua gnoseologia, se pure per antitesi, e a farsi, in vario modo, non solo garante delle sue possibilità di discorso, ma anche responsabile delle sue carenze di significato e di compimento».

³⁴ Torneremo più avanti sull'identificazione di questo 'tu' con la figura di Annetta-Arletta, che crediamo non debba però diventare – soprattutto per una poesia come la *CdD* – momento 'risolutivo' e assoluto per l'interpretazione del testo. Alla ovvia prudenza nell'utilizzare il dato biografico, spesso riconducibile a 'confessioni' più o meno tardive e depistanti di Montale, si

aggiunge la complessità dei 'cicli' che vanno a comporsi attorno alle figure del 'tu' della lirica montaliana, con effetti di sviluppo tematico-concettuale o peggio di sovrapposizione tra le varie identità femminili.

³⁵ Il riferimento è al carattere selettivo e arbitrario della memoria, che conserva frammenti del tutto marginali del passato e magari ne cancella i volti o gli eventi più importanti: Lonardi richiama a tal proposito il magistero di Proust (LONARDI, pp. 53-54). È la «memoria che si sfolla» secondo linee indipendenti dallo scorrere del tempo.

³⁶ Il testo della *CdD* «si direbbe composto 'sul rovescio' di quel lontano disegno preparatorio [*Lettera levantina*]» (ISELLA 1996, p. 143). Sui rapporti tra l'originaria matrice nella *Lettera levantina* di certe immagini e sulla concentrazione linguistica e concettuale della loro ripresa nella *CdD*, cfr. anche CASADEI.

³⁷ È nota la ricchezza del lessico di Montale: «Le parole da lui usate una sola volta sono 5675, costituiscono cioè la metà del totale del suo lessico (10255)» (COLETTI 1998, p. 139). Va comunque segnalato l'impiego isolato di *però* (= *perciò*), parola grammaticale e per di più resa nella sua forma letteraria.

³⁸ Lettura non 'arlettiana' in CENCETTI, p. 161, che vede nell'*assente*, una allocuzione «chiaramente rivolta alla poesia».

³⁹ Si confronti invece l'ambientazione di *Vecchi versi* e *Notizie dall'Amiata*, le due liriche che aprono (dopo la dedica de *Il balcone*) e chiudono *Le occasioni*: due interni domestici in nitida tensione con l'esterno, il primo evocato con sicurezza dal passato, il secondo cornice immediata del presente. Nella *Casa di Olgiate*, una lirica del 1963 recentemente pubblicata (cfr. CREMANTE & LAVEZZI) e che presenta vari punti di contatto con la *CdD*, il ricordo del 'tu' si compone all'interno della casa per via di tracce d'assenza: «il tuo | boudoir di diciottenne, disammobiliato, | l'impronta appena visibile di un cerchio sul muro – lo specchio –, vv. 12-14.

⁴⁰ L'uso delle forme del dimostrativo *questo* è ampiamente testimoniato nel primo Montale e compare in luoghi significativi che marcano la separazione dell'io dal 'tu', secondo prospettive temporali o spaziali: basti pensare, per prendere le liriche che aprono e chiudono le *Occasioni*, a «da questa | finestra che non s'illumina» (*Il balcone*, vv. 11-12; anche qui in *enjambement*) e «da questo tavolo | remoto» (*Notizie dall'Amiata*, vv. 9-10). La particolare predilezione del primo Montale per *questo* rispetto al complementare *quello* può essere meglio colta se la si confronta con i valori che troviamo nel VPIN: negli *Ossi* abbiamo 60 occorrenze per *questo* contro le 12 di *quello*, nelle *Occasioni* il rapporto è di 25 a 7; il VPIN – che contiene, ovviamente, anche Montale – segnala per *questo* 1446 impieghi contro i 1955 di *quello*. Per alcune osservazioni sulla frequenza dei deittici, e sul loro valore, nella poesia del Novecento cfr. COLETTI 2003, pp. 72-73; sulla particolare collocazione metrica di *questo*, parola grammaticale, come innesco di *enjambement* (qui riscattata dalla rima: *questa – resta*) cfr. BOZZOLA 2007b.

⁴¹ La desolazione dell'*hic et nunc* in cui appare schiacciato l'io lirico, la povertà di *questa* sera (dove pare ancora riconoscibile il valore negativo del lat. *ista*) contribuisce forse a far scattare il ricordo: la distanza del presente dal passato rende più forte l'urgenza di un suo estremo recupero, finendo per aggravare lo scacco finale. Così si esprime BARDAZZI, p. 67, parlando di Montale, ma anche di Shopenhauer (e di Sbarbaro): «Talora, quando il dolore è più intenso, la sofferenza dell'esistenza può essere interrotta da un'improvvisa quanto effimera liberazione per via memoriale». Suggestivo anche un passaggio della *Coscienza di Zeno*: «A tutti avviene di ricordarsi con più fervore del passato quando il presente acquista un'importanza maggiore. Dicesi anzi che i moribondi, nell'ultima febbre, rivedano tutta la loro vita. Il mio passato m'afferrava ora con la violenza dell'ultimo addio perché io avevo il sentimento di allontanarmene di molto» (Svevo, *CdZ*, p. 105); così si era espresso Montale, nel centenario della nascita di Svevo (1961), a proposito della scomparsa del «senso temporale» e del «ductus narrativo» della *CdZ*: «Chi si volge indietro non può far sì che il tempo sia reversibile: può solo rioccurarlo parzialmente es-

traendolo dai giacimenti della memoria; ma parlo di 'occupazione' perché il tempo recuperato non solge il suo filo, anzi ristagna» (SM, II, p. 2513).

⁴² Il merito è di ZAMPA 1982. In un'intervista ad Annalisa Cima, Montale afferma che «il personaggio più reale e che resiste nel tempo (si incontra per la prima volta in "La casa dei doganieri" e poi nel *Diario del '71*) è Annetta» (CIMA & SEGRE, p. 195). La presenza di Annetta nella poesia di Montale risulterà ben più antica: la sua epifania poetica, di notevole interesse per la *CdD*, pare essere costituita dalla lirica *Lettera levantina* del 1923 (cfr. CORSI). Per una ricostruzione della figura poetica di Annetta-Arletta, i riferimenti critici sono numerosi: tra i primi studi rimangono fondamentali GRIGNANI 1973 (dove viene pubblicata l'inedita *Prima della primavera*, titolo che sostituisce l'originario *Destino di Arletta*), REBAY 1976, LEONE 1977, BETTARINI 1978, BONORA 1981, pp. 9-38, e ancora GRIGNANI 1987; tra i contributi più recenti, si possono segnalare CAMPS e DE CARO 2005 e 2007; nel primo contributo, De Caro ricostruisce la vita e la psicologia di Anna degli Uberti anche attraverso le testimonianze dirette di alcuni parenti, che sembrano trovare 'conferma' nei frammenti lirici: «Quand'era in compagnia, ti guardava in silenzio e parlava di rado, come se fosse continuamente in preda a pensieri più grandi delle possibilità della sua mente (è quello «sciame... irrequieto» di cui si legge ne *La casa dei doganieri*)» (DE CARO 2005, p. 71); in DE CARO 2007 si dilata la dimensione interpretativa delle liriche arlettiane (cfr. in particolare l'analisi dei *Morti*, *Delta*, *Casa sul mare*; rarissime le note relative alla *CdD*). In NOSENZO, che analizza la figura di Arletta nella *Bufera*, la *CdD* viene utilizzata come paradigma per illustrare la presenza leopardiana, e in particolare della figura di Nerina delle *Ricordanze*.

⁴³ REBAY, p. 76. Sulla tensione tra certi dati 'biografici' offerti da Montale e la realtà fattuale (Anna degli Uberti «morì a Roma il 29 maggio 1959, a neanche 55 anni di età. Da Montale non arrivarono condoglianze», DE CARO 2005, p. 85), vedi le osservazioni di ARVIGO 2002, pp. 76-77: «Il caso di Anna-Arletta è da sempre quello più intrigante, certo per l'esistenza dello straordinario 'canzoniere' che la riguarda, srotolato dal "guindolo del tempo" fino agli anni estremi della poesia montaliana, ma anche per la presenza di una 'finta biografia' di lei, costruita ad arte dal poeta... [...] a Montale occorre che Anna sia "morta giovane", che grazie a quello che non è un fatto cronologico ma una condizione necessaria si allontani in fretta dall'orizzonte della sua esistenza contingente; e consegnandola come tale alla storia della sua poesia [...] ottiene per sé il supremo privilegio di porla in un al-di-là da cui è possibile evocarla».

⁴⁴ Sulla possibile genesi del nome di Arletta cfr. DE CARO 2007, pp. 58-59.

⁴⁵ Piuttosto 'pessimistica' è la posizione di SCAFFAI, p. 23: «Nel secondo e nel terzo libro si alternano, a detta dello stesso autore, figure femminili diverse; è raro tuttavia, che dei particolari testuali consentano di ricondurre i componimenti a un'ispiratrice piuttosto che a un'altra. [...] anche i risultati delle più elaborate esegesi lasciano, in questo campo, un ampio margine di dubbio. Questo perché la difficoltà nel distinguere le varie donne montaliane non è imputabile soltanto a lacune del lettore, ma è in gran parte dovuta all'autore».

⁴⁶ Verso posto a titolo dell'intervento di Leone, dove si dichiara: «Che la donna amata non ricordasse più perché morta, i commentatori, ch'io sappia, non l'hanno generalmente pensato o, almeno, non l'hanno espressamente dichiarato [...] tante espressioni si spiegano meglio se riferite al mondo dei morti», (LEONE, p. 118).

⁴⁷ Sul problema dell'autonomia del testo poetico (e delle conseguenti modalità di approccio critico) in relazione alla produzione lirica di Montale tra *Le occasioni* e *La bufera*, cfr. ZAMBON. Si riconoscono certo i limiti di una lettura di matrice strutturalista che isola l'oggetto lirico in un'auto-sufficienza soffocante e limitante, ma si terrà anche conto della specificità di ciascuna lirica inevitabilmente legata alla sua natura testuale compiuta, oltre che dell'evolversi della poetica montaliana e del grado di indipendenza del testo lirico degli *Ossi* e delle *Occasioni* rispetto alla produzione successiva, a partire dal 'romanzo' della *Bufera*. Per una panoramica e una valutazione recente sulle scelte operate nei commenti integrali alle due prime raccolte montaliane, cfr. ROMOLINI.

⁴⁸ Cfr. ad es. l'avvertenza di MARCHESE 2000, p. 227: «La conclusione assorta e perplessa (non so chi se ne va morendo e chi resta intrappolato nel mondo illusorio dei fenomeni) non mette in ombra il motivo centrale della poesia: l'angosciante ricerca di un senso salvifico dell'esistenza, nella memoria e nella presenza-assenza di Arletta».

⁴⁹ Agli sviluppi dinamici relativi alla rappresentazione dell'io lirico come effetto della percezione dell'oblio del 'tu' può essere ricondotta l'osservazione di LONARDI, p. 114: «qui [nella *CdD*] l'insufficienza della memoria si enuncia al soggetto per riverbero, e così lo coinvolge: il soggetto ricorda ("Tu non ricordi [...] ne tengo un filo [...] il filo s'addipana") ma lo scacco dell'io è nella memoria caduta del *tu*, dell'assente ("altro tempo frastorna la tua memoria")».

⁵⁰ Una simile linea di confine andrà poi fatta interagire con una macroarticolazione tematica ed espressiva all'interno del *corpus* arlettiano rilevata con notevole forza di sintesi da GRIGNANI 1987, p. 59: «In effetti, una rapida scorsa alla fenomenologia dei recuperi memoriali mostra come le manifestazioni linguistiche annesse ai pezzi sicuri del ciclo di Arletta siano bipartite: stemperate quando dominano il tema filosofico della materia-memoria o l'iter induttivo di indistinzione tra io e tu (*Incontro, Doganieri, Stanze*); contrassegnate da un aculeo doloroso ogni qualvolta indizi funebri facciano ag gallare il tema di thanatos, come per esempio in *Eastbourne*: "E vieni | tu pure voce prigioniera, sciolta | anima ch'è smarrita, | voce di sangue, persa e restituita | alla mia sera"»

⁵¹ Del resto se volessimo stabilire delle relazioni e gerarchie tra morte e oblio, vita e memoria, dovremmo ricordare la «tendenza montaliana a 'confondere' il buio della memoria con la vera morte» (LONARDI, p. 95). E ancora: «la memoria stessa si assume il compito di ultima, e anzi unica, difesa dei morti, propriamente della loro *sopravvivenza*. Compito terribile, stante la natura fragile e desultoria, involontaria appunto, della memoria» (p. 52); in tale prospettiva, la *CdD* diviene la rappresentazione di una sconfitta, il riconoscimento di una resistenza insuperabile opposta dall'oblio, e questo almeno in parte indipendentemente dalle sue origini.

⁵² Operazione che di per sé ha sollecita qualche dubbio di liceità o di pertinenza in critici come Croce: «In *La casa dei doganieri* non sarà poi essenziale chiarire fino in fondo perché l'Amata non ricorda» (CROCE 1991 p. 37).

⁵³ Più volte citata dalla critica anche una prosa della *Farfalla di Dinard*: «Sul limite», definita da M. Forti uno «straordinario racconto che si affaccia su un limbo familiare di vita-morte, fra l'esistere e l'essere, fra il quotidiano e l'intemporale» (*Introduzione* a PR, p. XXIX). Ricordiamone la chiusa affidata ad una battuta di un vecchio commilitone che nell'alldilà accoglie l'io narrante: «Era troppo comodo dimenticare. Riprendi a vivere come noi... giunti prima di te» (PR, p. 192).

⁵⁴ ARVIGO 2003, p. 111. Al passare «di là dal tempo» (*Casa sul mare*, v. 21) dove un 'tu' non arlettiano potrà forse 'infininarsi' («Questo *passare di là* si oppone al *tra-passare nella* morte: è uno scarto che significa salvezza, un infininarsi che vuol dire soprattutto non-ritorno, liberazione dai "ricordi umani"», ARVIGO 2003, p. 108), si contrappone «il trapasso come raggiungimento di una nuova contingenza» (ARVIGO 2003, p. 111) cui è destinato il popolo dei *revenants*.

⁵⁵ Anche la relazione tra il ciclo di Arletta e quello dei *revenants* rimane aperto all'indagine alle ipotesi critiche: «rimane tuttavia misteriosa e non indagata la gerarchia di rapporti (l'eventuale rapporto genetico e/o di reciproche influenze, fra i due cicli medesimi. Ciò che sembra accomunare i due cicli è l'aleatorietà della memoria montaliana, "folgorante in ragione della sua casuale e insieme miracolosa intermittenza" (Mengaldo), che interviene a complicare il processo rammemorativi di Arletta come dei Defunti» (NOSENZO, p. 108). Per DE CARO 2007, pp. 97 e 106, Arletta non solo appartiene ai morti, ma li rappresenta.

⁵⁶ Della sua forte connessione testuale ne fa fede la congiunzione che la introduce, del tutto inadeguata in una lettura aforistica.

⁵⁷ Cfr. in particolare il cap. 4: *La casa dei doganieri*: "Memoria che giova" and "memoria peccato", pp. 95-117.

⁵⁸ Secondo DE CARO 2007, p. 94, l'oblio di Arletta della *CdD* deriverebbe «più che da una diretta assunzione del *Purgatorio* dantesco, dalla dottrina pitagorico-platonico-reincarnazionista [sic] (non ignota al Virgilio della *descensus: Aen.* VI, 723-751) a cui il poeta tributerà un suo ironico credo per lungo tratto di anni (pensiamo a *La casa dei doganieri*, a *Voce giunta con le folaghe*, o al racconto *Sul limite*, o anche al più irridente racconto – scritto, sembra, a quattro mani con la Volpe – di *Clizia a Foggia*). || Quanto più rimangono legati al rimpianto dei luoghi che predilessero in vita, tanto più gli spiriti sono costretti a frequentarli senza speranza di potersi raffinare nel progressivo oblio del mondo».

⁵⁹ Rispetto alla quale andrebbero ovviamente rilevate le differenze: basti pensare, ad es., come all'oblio di Arletta, che la isola così profondamente nella nostra lirica, andrà contrapposta la più articolata figura concessiva espressa in *Voce giunta con le folaghe*: «[...] Io le rammento quelle | mie prode e pur son giunta con le folaghe | a distaccarti dalle tue», versi che precedono immediatamente la *sententia*: «Memoria | non è peccato fin che giova» (vv 42-43).

⁶⁰ Presente nella *plaqueette* dell'Antico Fattore (dopo due precedenti pubblicazioni: in «Solaria», 1929, e nel «Giornale di Genova», 1931), *Vecchi versi* è del 1926, una data fondamentale per la sezione *Meriggi e ombre* degli *Ossi*, dove domina il 'tu' e la presenza di Arletta si articola strutturalmente in un trittico (*I morti, Delta, Incontro*: tutte del 1926). *L'incipit* innesca immediatamente il parallelismo con la nostra lirica: «Ricordo la farfalla ch'era entrata | dai vetri schiusi nella sera fumida | su la costa raccolta, dilavata | dal trascorrere iroso delle spume»; tema del ricordo personale, calato nelle coordinate spaziotemporali di una sera e di una casa sulla scogliera aggredita incessantemente dal mare (cfr. anche «dal mare | un rombo basso e assiduo», vv. 19-20); si agguincerà il tema della luce puntiforme e intermittente, colto in relazione con l'occaso, il punto d'orizzonte che scandisce le fasi della sera: «Muoveva tutta l'aria del crepuscolo a un fioco | occiduo palpebre della traccia | che divide acqua e terra; ed il punto atono | del faro che baluginava sulla | roccia del Tino, cerula, tre volte | si dilatò e si spense in un altro oro», vv. 5-10.

⁶¹ La versione francese è a p. 89, con testo originale a fronte. Nella versione pubblicata nella rivista «Lettres» (p. 71) il sintagma «la girouette» compare dislocato all'inizio del v. 14, probabilmente per un errore di stampa.

⁶² Una lettera del 15 agosto 1945 tradisce una certa agitazione di Montale per l'onnipresenza del giovanissimo allievo di Contini, che si risolve infine nella richiesta del 'patronato' di Trabucco allo *Choix des poèmes*: «Al signor d'Arco Avalue ecc. ho scritto di mettersi in contatto con Einaudi: non potrebbe utilizzare qualche traduzione d'altri (Jouve ecc.) anziché pescar sempre e tutto nel suo sacco? Ma faccia pure, se tu lo ritieni decente: sarei molto lieto che questa edizione si facesse sotto il tuo patronato, che darebbe alla faccenda un tono serio e insolito» (ISELLA 1997, p. 102).

⁶³ In BARILE 1977, p. 299, la prima traduzione in lingua inglese della *CdD* è dell'inverno del 1947 ad opera di Frederic Mortimer Clapp e William Weaver, pubblicata negli Stati Uniti in «Voices», n. 128, Grass-Lake, Mich.; per la Gran Bretagna, la prima versione registrata è del 1959 ad opera di E. Morgan in *Poems from Eugenio Montale*, volume pubblicato – significativamente – dall'Università di Reading (BARILE 1977, p. 296).

⁶⁴ Gustoso un episodio che fissa una mancata 'occasione' di ispirazione poetica: «ci inoltrammo nelle stradicciole del quartiere che c'è al di là del ponte. Una targa su un muro diceva WHARF LANE. Montale sussurrò a mezza voce "La stradella del nano!" e lì forse stava per nascere un'altra poesia, ma Sir Jeremy gli disse "Non dwarf: wharf" e io innervosito proposi "Molo". La stradella del nano... Quando si dice le occasioni perdute...» (MENEHELLO, p. 69).

⁶⁵ Un effetto immediato è l'espansione lessicale della traduzione rispetto all'originale: 174 vs 144 parole.

⁶⁶ Problematica la sequenza «that swarm your thoughts», al punto da far sospettare l'accidentale caduta della preposizione («that swarm [of] your thoughts») – a meno che non si ipotizzi un legame appositivo con *your thoughts*.

⁶⁷ Cinque testi poetici (tra cui *Vecchi versi*, 2, 1929 e *Stanze*, 11, 1929, che apparterranno alla *plquette* dell'Antico Fattore), tre interventi critici e nove recensioni, sono il contributo di Montale alla rivista, che ricambierà con una serie notevole di articoli dedicati alla sua opera: Raffaello Franchi, «*Ossi di seppia*», di *Eugenio Montale* (1, 1926), Leo Ferrero, *Commento all'evazione di «Arsenio»* (7-10, 1927), Alberto Consiglio, *Eugenio Montale* (11, 1928), Salvatore Pugliatti, «*Ossi di seppia*», di *Eugenio Montale* (9-10, 1931), Giansiro Ferrata, «*La casa dei doganieri*», di *Eugenio Montale* (12, 1932). «Solaria» è zona di transizione dal punto di vista critico. È a Firenze, dove Montale risiede dal 1927, che fanno capo tra il 1926 e il 1932 i maggiori tentativi di comprendere in modo specifico i caratteri degli *Ossi* (MARCHESI, p. 38).

⁶⁸ Nel marzo del 1936 esce l'ultimo fascicolo della rivista, datato settembre-dicembre 1934.

⁶⁹ Le citazioni sono tratte da *Ritorno alla villa di un tempo* («Solaria», novembre 1927), tranne le ultime due che appartengono a *Cose* («Solaria», dicembre 1928); nell'edizione in volume Carocci, PP, i due racconti occupano rispettivamente le pp. 31-65 e le pp. 91-129.

⁷⁰ Penultimo racconto del *Paradiso perduto*, era già apparso sotto forma di frammento narrativo nel primo anno di «Solaria» (1926, 5, pp. 27-28), poi in versione compiuta – con qualche lieve variante per lo più interpuntiva – come ultimo contributo di Carocci alla rivista nel dicembre del 1928 (12, pp. 3-21), e infine con il titolo «Arrivo in una locanda», e con altre variazioni di minore entità, in un volume curato da GROMO.

⁷¹ Per una trattazione più ampia, cfr. ZAMPESE.

⁷² Questi venti erano già stati evocati due volte nella parte introduttiva della sequenza con espressioni generiche: «un forte vento», p. 117, «le prime raffiche di vento», p. 120; il libeccio compare solo in questo racconto: in *Ritorno alla villa di un tempo* compare lo scirocco.

⁷³ Nel GDLI si può trovare un solo passo significativo: «Stridore notturno delle banderuole traendo il vento» (Leopardi, *Zibaldone*, 47).

⁷⁴ Per una visione d'insieme, calibrata sull'ambiente di «Solaria», cfr. FAVA GUZZETTA.

