

PIER VINCENZO MENGALDO

UN'EVOLEZIONE:
DAGLI *OSSI DI SEPPLA* AI *MOTTETTI*

Le serie degli *Ossi di seppia* e dei *Mottetti* hanno una funzione del tutto analoga all'interno delle due raccolte cui appartengono, *Ossi di seppia* e *Occasioni*: un blocco di poesie brevi, diciamo lirico-epigrammatiche, bi- o pluristrofiche per lo più per quartine, e di consistenza quasi eguale (rispettivamente 22+1, 20+1), il quale è inserito, opponendovisi, entro sezioni costituite in tutto o in buona parte da liriche 'lunghe', a meditazione diffusa e non stretta a pugno, e anche 'narrative'. Non solo, ma come nelle *Occasioni* Montale ha trasferito un mottetto, *Pareva facile giuoco*, a fungere da proemio o premessa all'intero libro (Montale in nota: «Fa parte dei *Mottetti*. È stampato in limine per il suo valore di dedica»), così negli *Ossi* figura con funzione proemiale e titolo *In limine* (notare l'identica espressione) un testo, *Godi se il vento ch'entra nel portuario*, di morfologia in tutto e per tutto simile a quelle degli *Ossi di seppia* e quasi certamente scritto all'epoca degli individui più tardi di quella serie (1924). Inoltre, con le sole eccezioni della dedica a K. e di *Portovenere* negli *Ossi di seppia* e del *Balcone* (però proemiale) fra i *Mottetti*¹, tutti i testi delle due serie sono senza titolo, il che li oppone a quelli delle altre sezioni e giustifica ulteriormente la bella definizione dei *Mottetti* trovata da Isella: «canzoniere nel canzoniere», girabile con un po' più di cautela anche agli *Ossi di seppia*. Senza contare qualche influsso sotterraneo, ma con estrema misura, dei secondi sui primi: accosterei soprattutto l'attacco «Cigola la carrucola del pozzo» a quello «La gondola che scivola in un forte», più «subdola» 3, la rima *volto : ascolto* sia in *Portovenere* che in *Non recidere, forbice*, e per i motivi quello dell'attesa e dell'assente ne *Il canneto rispunta* e poi in tanti *Mottetti*.

L' analogia di funzione strutturale e in buona sostanza delle forme stesse invita dunque a comparare i due blocchi, a partire dai loro assetti formali.

¹ E si noti che per *La gondola che scivola* Montale ha soppresso il titolo primitivo (vd. oltre).

Nella serie *Ossi di seppia* l'uso dei versi è ancora largamente libero (piuttosto che 'sperimentale'), o se si preferisce primo-novecentesco e govoniano (l'ammirazione del giovane Montale per Govoni emerge soprattutto dal *Quaderno genovese*), da ogni punto di vista. Gli endecasillabi, anche se non minoritari, si mescolano contestualmente a ipometri (vd. ad es. *Arremba su la strinata proda* 1-2) o più spesso a 'versi lunghi', dagli ipermetri ai tredecasillabi agli alessandrini o falsi alessandrini, arrivando alle 16 sillabe di *Arremba* 8; e può accadere che un'intera lirica sia priva di endecasillabi e contesti solo di versi lunghi: *Ripenso il tuo sorriso* e *Forse un mattino andando* (ma vd. anche *Portami il girasole* e *Tentava la vostra mano*). Così può anche darsi che endecasillabi e/o versi lunghi convivano nel testo con misure brevi che non sono solo quelle cui il verso principe tradizionalmente si accoppia (settenari, quinari, trisillabi), ma anche ottonari (vd. *Il canneto rispunta* 6 e *Sul muro grafito* 2; s'aggiunga il quadrisillabo di *Debole sistro* 11, che peraltro fa endecasillabo col settenario che precede), e novenari, ritmati 'pascolianamente' o no (a partire da *Non chiedervi la parola* 6). E non basta: alcuni endecasillabi sono ritmicamente irregolari, sempre al modo del primo Novecento, vd. *Godi se il vento* 6 = 3a-8a, *Non chiedervi la parola* 8, id., *Gloria del disteso mezzogiorno* 8 = 3a-7a, 10 = 2a-7a, *Tentava la vostra mano* 1 = 2a-7a (in precedenza vd. ad es. *I limoni* 35, 36 e 43, *Vento e bandiere* 5 e 6).

Sono perciò 'eccezioni' (per regolarità) *Mia vita, a te non chiedo*, 11+11+11+7/11+11+11+11, in sostanza *Spesso il male di vivere* (vd. oltre), parzialmente *Il canneto rispunta* e la monostrofica *Cigola la carrucola*, l'«osso» forse più vicino ai *Mottetti* che è anche l'unico della serie a presentare un verso a gradino (due ce ne saranno nei *Mottetti*), e dopo puntini sospensivi, quasi a configurare un testo bistrofico potenziale². Tutt'altra per regolarità la situazione delle rime. *Tutte* le liriche bi- o polistrofiche della serie sono regolarmente rimate, s'intende *more montaliano*, cioè anche con rime al mezzo e interne (vd. *Debole sistro* 8), spesso e volentieri con rime imperfette (assonanze, consonanze) e pure con 'rime' sdrucchiole (vd. in particolare *Portovenere*) che suppliscono le rime perfette: al limite nella diffusa *Non rifugiarti nell'ombra* su 24 versi sono imperfette le rime 1-3, 6-7, 9-11, 13-15, 14-16, 17-19, 21-24. Va da sé che non mancano le rime ipermetre o eccedenti di stampo pascoliano-crepuscolare, anzi in un caso Montale ne estende la tecnica con la corrispondenza *falotico* : *vedrò, Ciò che di me sapeste* 9-12. Le rime sono sempre alternate o incrociate, con cura di variarle nel medesimo testo, specie se lungo; sono bacciate solo nelle tre quartine di *Meriggiare pallido e assorto*, ma è ben noto che questo «osso» è anteriore di molto agli altri compagni (1916); e nella strofetta pentastica che lo chiude, e che Montale ha dichiarato di aver rifatto, ma non sappiamo come, si istituisce uno schema che in sostanza è una variante di quello alternato nelle quartine, ABAAB – ma vi si oppone per la qualità delle rime 'aspre'. Con l'occhio ai *Mottetti* va poi considerato un altro aspetto: le quartine o se-

² Per la prosodia e la ritmica della raccolta cfr. sempre M. ANTONELLO, *La metrica del primo Montale: 1915-1927*, Lucca, Pacini Fazzi, 1991.

quenze di strofe brevi rinnovano sempre strofa per strofa le rime, il che contribuisce a delineare strutture che, anche per via di altri indici (come la frequenza di testi polistrofici), potremmo chiamare *additive*.

Poche le eccezioni alla variazione delle rime, ancor più notevole perché molti individui della serie sono pluristrofici: *Godi se il vento: solitario* al mezzo II quartina – rima -ario della I; *Non chiedervi: scalcinato* al m. II quart. – rima -ato I: magari anche *Merigiare*, 3-9-10; *Portami il girasole*: rima interna in -à fra I e II quart.; *Mia vita*, anzi con rima interstrofica doppia: *lineamenti* : *trasalimenti* 1-6 e *assenzio* : *silenzio* 4-7; *So l'ora, smorfia* : *soffia* 2-6 e chasticamente fra fine e inizio quartina *corso* : *morso* 4-5 (e l'inizio della seconda è vagamente anaforico, «Voi, mie parole...»); e, parzialmente a prima vista, *Spesso il male di vivere*, tutto endecasillabo fino al v. 8, che però è interpretabile come alessandrino ma anche come piede quadrisillabo + endecasillabo e che rima sì con A delle quartine precedenti, ma all'interno, al mezzo, tra quel 'piede' e la rima C della propria quartina (*prodigio* : *meriggio*)³. E si aggiunga qualcos'altro di meno nitido (vd. *Felicità raggiunta*, *Forse un mattino andando*, *Tentava la vostra mano*: rime variamente imperfette).

Due ultime considerazioni. I versi anarimi, specie se iniziali, non sono rari, un po' come nell'importante precedente delle Canzoni libere di Leopardi: vd. ad es. *Cigola la carrucola*, monostrofica e tutta a endecasillabi, come non è superfluo ricordare. E ancora: il proemiale *Godi se il vento*, «uno dei testi più recenti degli *Ossi* gobettiani» e che secondo la dichiarazione di Montale «Doveva essere la summa o il congedo di tutto il resto»⁴, ha una profilatura che potremmo considerare di compromesso fra tanti *Ossi di seppia* e i *Mottetti*: quattro strofette a misura alternata di 5+4+5+4 versi, tutti endecasillabi (anche se uno imperfetto, vd. sopra) accompagnati da tre settenari nelle strofette pentastiche e qui con due versi anarimi, mentre le quartine sono esaurientemente rimate per incrocio o alternanza, sicché dunque le strofette pentastiche sono trattate ancora una volta quasi come varianti delle quartine stesse (AbccA, AbCBA).

Prima di passare ai *Mottetti*, non è inutile un'occhiata ai testi di forma simile o analoga che li precedono nella prima sezione delle *Occasioni*⁵. *Lindau*, due quartine unite aBAbCDD, ospita tuttavia un tredecasillabo e un ipermetro. *Bagni di Lucca*, due quartine, una terzina e un distico, parte con una serie di ottonari (e un novenario 'pascoliano' 7), ma d'altra parte ospita un gradino e collega le sue varie parti mediante

³ Per un'analisi più dettagliata cfr. P.V. MENGALDO, *Prima lezione di stilistica*, Bari, Laterza, 2001, pp. 65 sgg. Comunque la seconda quartina risponde simmetricamente alla prima anche per altro: «Spesso il male di vivere ho incontrato» – «Bene non seppi» e la triade negativa *rivo-foglia-cavallo* vs la triade 'estetica' positiva *statua-nuvola-falco*.

⁴ Cfr. E. MONTALE, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. BETTARINI e G. CONTINI, Torino, Einaudi, 1980, p. 862.

⁵ Di qui in avanti i miei spogli sono controllati sulla fondamentale edizione commentata de *Le occasioni* di D. ISELLA, Torino, Einaudi, 1996. E cfr. anche ora E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di T. DE ROGATIS. Con un saggio di L. BLASUCCI e uno scritto di V. SERENI, Milano, Mondadori, 2011.

rime (*cuore : borea : albore* 4-5-7, *fossato : fiato* 11-13, e qualcos'altro). Anche *Cave d'autunno*, il cui verso iniziale prosegue eccezionalmente il titolo, ha i versi finali delle due quartine collegati, *scheggie : saccheggia*, quasi-rima ricca, però i versi iniziali delle stesse sono anarimi, e accanto a settenari ed endecasillabi figura un ottonario, mentre il primo e l'ultimo verso sono entrambi eccedenti (14, non alessandrino, e 12 sill.). Così *Altro effetto di luna*, le cui due quartine sono separate solo da una virgola, fa rimare i versi finali, *soglie : spoglie*, altra rima ricca, mentre il primo verso è ipermetro. Tralascio *Verso Vienna*, tuttavia notevole per le scarse rime, e ricordo che *A Liuba che parte è*, come è noto, variante – certo inconscia – di una ballata⁶. E quanto a *Nel parco di Caserta* segnalo almeno la rima che unisce la penultima strofetta al distico finale: *remoto : vuoto* 13-16. Infine si ha l'impressione che questi testi, che hanno certamente il loro punto di partenza negli *Ossi di seppia*, mostrino una libertà di realizzazioni e tentativi che tuttavia, per alcuni aspetti, contiene una freccia indicatrice in direzione dei *Mottetti*.

Ed eccoci a questi, che nell'innegabile continuità con gli *Ossi di seppia* se ne distaccano tuttavia in modo sostanziale.

Con l'eccezione dello speciale *Il balcone*⁷, col suo valore di proemio e dedica (vd. sopra), le cui quartine sono tutte e solo di ottonari e che verosimilmente deve la propria struttura un po' ancora da «Ossi» proprio alla sua funzione d'avvio, il rimanente è dominato dall'endecasillabo, coi suoi tradizionali compagni minori dispari: sole eccezioni i vv. 9 (ipermetro), 10 (ipometro) e 11 (alessandrino) di *Brina sui vetri*, e i 7 e 8 de *Il fiore che ripete* (ipermetro e para-alessandrino): e tutti gli endecasillabi sono ritmicamente regolari. Da osservare ancora che ne *Il ramarro, se scocca* compaiono due quadrisillabi, ma a seguire due settenari, quindi a formare due endecasillabi solo graficamente scissi. E non è inutile aggiungere che ritmicamente i *Mottetti* sono compattati dalla assoluta prevalenza degli endecasillabi di sesta (anche in questo gli «Ossi» erano più vari). Basti dire, primi esempi della tendenza, che in *Lo sai: debbo riperderti* sono tali 8 endecasillabi su 9 e in *Molti anni* tutti e sei. È come se premesse sempre entro l'endecasillabo la misura del settenario, il che parrebbe confermato anche dal fatto che spesso è in quella posizione che Montale colloca una pausa forte interna al verso, vd. *Lo sai* 10, *Lontano, ero con te* 3, *Addii, fischi nel buio* 2 e 3, *Perché tardi?* 4, *L'anima che dispensa* 9 ecc. O meglio: l'orecchio di Montale predilige far seguire a una battuta 'piena' una 'vuota', che scarica l'energia.

Naturalmente gli endecasillabi dei *Mottetti* fluiscono spesso l'uno nell'altro tramite *enjambement*. Mi limito a un confronto con gli *Ossi di seppia* che considera solo i testi

⁶ Cfr. D.S. AVALLE, *Tre saggi su Montale*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 93-99. Si può ricordare, anche senza estendersi alla *Byfèra*, che, come ha visto il compianto ed espertissimo Capovilla, le tre strofette iniziali de *Il ramarro, se scocca* arieggiano il madrigale antico (G. CAPOVILLA, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico'*, dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento, «Metrica», III, 1982, p. 228 nota 142).

⁷ Va sempre tenuto presente che questo è del '33, e i primi tre della serie (per donne diverse da Clizia) del '34, mentre gli altri per Clizia sono più tardi, '37-'39.

endecasillabici o a 'versi lunghi' e solo le inarcature più sensibili (sostantivo-aggettivo o viceversa, sostantivo-verbo, base sostantivale e complementi ecc., e le più ardite ancora). Il risultato è che negli *Ossi di seppia* su 17 testi si hanno in tutto altrettanti *enjambements* forti, raramente cumulati (vd. soprattutto e significativamente il proemiale *Godi se il vento*, con quattro occorrenze), mentre sei testi ne sono al tutto privi. Nei *Mottetti* invece, ancora su 17 testi, le inarcature ardite sono ben 38, con molti addensamenti (ben 5 occorrenze nel monostrofico *La rana...*, e a mio avviso non senza un rapporto tra i due fatti), e solo tre testi non contengono esempi notevoli. È uno sviluppo stilistico cospicuo, anzitutto dovuto appunto al dominio dell'endecasillabo, che così viene sfumato, quasi creando due misure in una; ma è da credere che questo sia anche un mezzo per differenziarsi dalle strutture asseverative e come ho detto 'additive' degli *Ossi di seppia*, verso un'elocuzione ricca di battute d'attesa e, come dire, più dubitativa.

Non meno interessante l'assetto delle rime. Rispetto agli *Ossi di seppia* si danno almeno tre incrementi o novità importanti. a) Aumenta di molto il numero delle rime al mezzo, anche raffinate (vd. la derivativa di *Molti anni* 2-3 e l'identica-inversa di *Ecco il segno* 7-8: *neve-vene*, oppure anche lo stesso *Molti anni* 2-4: *ardono* : *Drago*), a volte non sostitutive ma aggiuntive, sicché ne nascono non di rado versi doppiamente rimati (ad es. *Il balcone* 10-11: *sorgi* : *scorgi*, ricca; *Lo sai: debbo riperderti* 2-3 e di seguito 10 e 11, a chiasmo; *Molti anni* 2-3: rima derivativa; *Brina sui vetri* 11; *Addii, fischi nel buio* 2; *Il saliscendi*: -*uma* 6-9; *La speranza...* 9; *Ecco il segno* 4-7; *Infuria...* 5-7-9: *se* : *te-Lakmé*; *Il fiore...* 2-5: -*ato*, ecc. e vd. anche *La rana* 3; per gli «Ossi» saprei citare solo, oltre al già visto, il solito *Spesso il male di vivere* 8, *Là fuoriesce* 5, *Debole sistro* 11 (ma col verso precedente si ha un endecasillabo). b) Tutt'altro che rare sono ora anche le rime, più o meno perfette, interne: ad es. *Il balcone* 3-4: *aperto* : *malcerto* e *certo*; *ib.* 6-7: *tardo* : *arduo*; *Il saliscendi* 2-4: *balestrucci* : *crucci*; *Il ramarro* 11-12: -*ano*; *L'anima che dispensa* 2-3 *rigodone* : *stagione*; *La gondola* 2-4: *catrame* : *cordame*, e particolarmente astuta *L'anima che dispensa*: 8-11 *favore* : *do re*⁸, ecc. (poco negli «Ossi»: ad es. *Ripenso il tuo sorriso*, *Il canneto rispunta*). c) Sono collocate in rima preposizioni e congiunzioni sospese: *Il saliscendi* 1: *dei* (: *sei*); *ib.* 6: *su* | *lo* (*consuma*); *Il ramarro* 9: *se* (: *alcunchè*); *L'anima che dispensa* 7: *col* (: *sol* nota musicale); *Infuria sale o grandine?* 6: *nelle* (: *svelle* al m. e *Campanelle*), e vd. *delle* | in *Stanze* 28.

Il fatto più notevole è però la frequenza, più della metà del totale dei testi, con cui l'ultima strofetta è legata alla precedente o alle precedenti da una o più rime, cosa rara come visto negli «Ossi»: *Lo sai...* 5-7: *oscura* : *alberature*; *Brina sui vetri* 10-12: *fiesta* : *questa*, finale (sono però due distici, idealmente una quartina come le precedenti); *Lontano, ero con te* 1-9, primo e ultimo verso: *padre* : *squadre*, 2-4-6 rima int. in -ò, 3-7: derivativa *allora* : *ora*; *La speranza...* 2-9: *m'abbandonava* : *trascinava* e 5-9: *passato* : *gallonato* al m., 7-10, ultima parola: *barbaglio* : *guinzaglio*; *Ecco il segno* 2-4-7: *indora* : *aurora* : *ancora* e 4-7:

⁸ Negli «Ossi» vedo ad es., ma raramente, *cartone* : *padrone* in *Arremba* 2-3.

bruciato : *felpato* interna; *Il ramarro, se scocca* 9-12: *se* : *alcunché*; *Ti libero la fronte* 3-7 interne: *nebulose* : *freddolose* e 4-7: *cycloni* al m. : *scantonano*; *Perché tardi?* 3-5: *-ende* int.; *L'anima che dispensa* 4-6: *-usa* al m.; *La gondola che scivola* 6-7, fine e inizio di strofa: *frotte* : *notte*, e *forte* 1 che d'altra parte va con *-orto*; *Infuria...* 2-6-9: *svelle* al m. – rima in *-elle*; *Il fiore che ripete* 4-9, ultima parola: *chiare* : *funicolare*; *Non recidere* 2-6: *sfolla* : *scrolla* (paronomastica) e 4-8, chiusa delle due quartine: *sempre* : *Novembre*; *La canna che dispiuma* 6-10-12: *rincasa* : *abbassa* al m. : *passa* (ultima parola); ... *ma così sia* 1-4 e 5-8: *cornetta* : *querceto* : *riflette* : *lieto* : *moneta* al m. : *fazzoletto* (ultima parola) e anche 3-5-7 *valva* al m. : *lava* : *sembrava*. Si può puntualizzare che il mottetto proemiale non presenta questo fenomeno, ma il *vivo* finale del v. 8 è ripreso all'inizio del 9, quasi come un lascia-e-prendi, da *La vita*, e anche segnalare collegamenti più raffinati e rari, come in *Perché tardi?* 5 *pigro* che riprende *pino* e *picco* 1 e 3. E quanto al fenomeno in sé è quasi superfluo far notare quante volte interessa l'ultima parola del testo, intrecciandosi circolarità a consecuzione. E arriviamo al mottetto in cui la tecnica in questione per così dire esplose per moltiplicazione e diviene quasi dimostrativa, *Al primo chiaro*: qui non si dà nessuna rima all'interno di ognuna delle due strofe, ma solo e largamente da strofa a strofa: a parte la rispondenza per opposizione «Al primo chiaro, quando» – «Al primo buio, quando», iniziali, ecco *subitaneo* 2: *guardiano* 12 entrambe int. e *umane* 13; *rumore* 2 (con *traforo* 5 al m.) : *fervore* al m. 11; *ferrovia* int. 3 : *scrivanìa* int. 10; *parla* 3 : *tarla* 9; *corsa* 4 : *rafforza* 10 (e *accosta* 12, *soste* al m. 13); *sasso* 5 : *passo* 11; *misti* 7 (finale di strofa) : *insisti* 14 (finale assoluta)⁹. D'altro canto è significativo che sia senza rime (esterne) il monostrofico *La rana*.

A questo va subito aggiunto che, come ho mostrato altrove e come è palese¹⁰, Montale usa connettere più volte *Mottetti* successivi, e del resto altre poesie delle *Occasioni*, per via di motivi, lessico, rime ecc., ciò che era molto più raro e poco palpabile degli *Ossi di seppia*. Anche questo contribuisce – giusta le recenti messe a punto del concetto di 'canzoniere'¹¹ – a fare dei *Mottetti* precisamente quel «canzoniere nel canzoniere» di cui ha scritto felicemente Isella.

La distanza fra *Mottetti* e *Ossi di seppia* si conferma anche per via lessicale. Negli «Ossi», con scarse eccezioni come lo *scalcinato* di *Non chiederci la parola*, i termini che eccedono in un senso o in un altro quella che potremmo chiamare una lingua letteraria media sono per lo più spiccati poetismi di cui spesso è anche facile individuare le fonti (Dante, Pascoli, D'Annunzio...; e di matrice letteraria sono spesso anche i tecnicismi, come il pascoliano *stollo*): *Godi se il vento* 1: *pomario*; *Meriggiare* 11: *scricchi* (: *picchi*); *Non*

⁹ Un'acuta interpretazione iconica del fenomeno (l'intreccio del «refe» di cui nell'ultimo verso) è nel 'cappello' di Isella (MONTALE, *Le occasioni*, cit., p. 111).

¹⁰ Cfr. il mio *L'opera in versi di Eugenio Montale*, in *La tradizione del Novecento*. Quarta serie, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 75-76. Il caso più vistoso, data anche la posizione, è lo stremato «... ma così sia» con cui inizia l'ultimo mottetto, legandosi al precedente ma nello stesso tempo ponendosi a conclusione di tutta la serie.

¹¹ Cfr. E. TESTA, *Il libro di poesia*, Genova, Il Melangolo, 1982.

rifugiarti 14: *impigra*, 18: *sfilacciarsi*; a K. 3: *ellera*; *Spesso il male* 3: *incartocciarsi*; *Ciò che di me sapeste* 9: *falòtico*, 11: *ignita*; *Gloria del disteso mezzogiorno* 4: *falbe*, 8: *scialbato*; *Il canneto* 2: *si ragna*, 8: *cinigia*, 12: *dirupa*; *Valmorbia* 2: *àsoli*; *La farandola* 1: *farandola*; *Debole sistro* 1: *sistro*; *Cigola la carrucola* 8: *atro*; *Arremba* 8: *divelge*; *Upupa* 3: *stollo*, 10: *aligero*, e tutto il primo verso di *Arremba* è di stampo ligure, come i *fumacchi* di 6¹². S'intende che va tenuto in conto il giovanile 'espressionismo' del poeta, in seguito non rimosso, no, ma per così dire introiettato.

Nei *Mottetti* sono pur presenti voci di alta letterarietà come il dantesco e dannunziano *belletta* di *Non recidere* 8, o il dantesco *burrato* di *Sull'orlo* 1 o la *fersa* de *Il ramarro* 1, su cui torneremo, ma ciò che qui più colpisce è l'infiltrazione di tutto un lessico della realtà (o tecnico): *Brina sui vetri* 8: *bomba ballerina*, 10: *Bengala*; *Lontano, ero con te* 8: *spolette*; *Addii, fischi nel buio* 2: *sportelli*, 4: *corridoi*, 7: *carioca*; *La speranza...* 10: *sciacalli*; *Il saliscendi* 3: *telegrafo*, 4: *scalo*; *Il ramarro* 7: *cannone*, 9: *cronometro*; *L'anima che dispensa* 2: *furlana* e *rigodone*; *Ti libero la fronte* 3: *nebulose*; *La gondola* 2: *catrame*, 4: *cordame*; *Infuria sale o grandine?* 3: *subacqueo*; *Al primo chiaro* 3: *ferrovia*, 5: *traforo*, 12: *guardiano*; *Il fiore che ripete* 9: *funicolare* (ultima parola); *La rana* 11: *zoccoli* (ultima parola)¹³; *La canna che dispiuma* 4: *redola* (toscanismo?), 6: *cane trafelato*; ... *ma così sia* 8: *fazzoletto* (in chiusa). A me sembra che questa disseminazione stia in rapporto con caratteristiche che stanno al piano più alto dei *Mottetti*. Al poeta che negli «Ossi» stilizzava la propria vita e il proprio paesaggio uniforme, perciò caratterizzandolo con un linguaggio tendenzialmente elevato, se ne sostituisce ora uno che ha perso il centro, e che da un lato coglie i propri fantasmi in un mondo disseminato (cfr. la frequenza e varietà della toponomastica, come in tutto il resto delle *Occasioni*, dove il toponimo può passare senz'altro anche a titolo), e dall'altro persegue l'immagine di Clizia (e delle donne precedenti) nell'urto con una realtà dalla quale essa è svincolata, angelo-demone, ma la cui assenza si scatena con più forza proprio alla presenza di elementi specifici della realtà, spesso minimi o lontani. E s'intende che questa regia è precisamente una fattispecie, e particolarmente acuta, della poetica delle 'occasioni'.

Per quanto poi riguarda l'ingranatura sintattica di questo lessico, mi basta accennare di corsa a due punti. Il primo: rispetto all'eloquenza degli *Ossi di seppia*, intensamente verbali perché fortemente assertivi (con poche frasi nominali: *Gloria...* 5, *Valmorbia* 11-12, *Debole sistro* 1-4), nei *Mottetti* crescono di molto le frasi nominali, anche monorematiche, o viceversa molto estese – come dire il *dato* esterno a partire dal quale si sprigionano immagini e ricordi (vd. per tutti *Addii, fischi nel buio*, ma ad es. anche *Lo sai: debbo riperderti* 6-7, *Molti anni* 1-2, *Brina sui vetri* 1-4, *La gondola* 1-6, tutta *Al primo chiaro* ecc.). Secondo: nei *Mottetti* diminuiscono radicalmente le comparazioni che negli *Ossi di seppia* affioravano abbondantemente, sia come residuo del linguaggio poetico tradizionale che come indice dello scambio fra paesaggio familiare e i momenti medi-

¹² Cfr. R. BROGGINI, *Briciole montaliane*, «Strumenti critici», VIII, 25, 1974, pp. 383-390.

¹³ I tre ultimi versi del mottetto scaturiscono da correzione: cfr. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di ISELLA, cit., p. 115.

tativi o immaginativi, e se si vuole come universalizzazione di quel paesaggio stesso: cfr. ad es. *Godi se il vento* 6-7 e 15-16; *Non chiedervi la parola* 3-4 e 9; *Non rifugiarti* 3-4, 13-14, 17 sgg.; *Ciò che di me sapeste* 1 sgg.; *Portovenere* 8-9; *So l'ora* 8 ecc. ecc. Nei *Mottetti* non si dà evasione, ma solo un aggrapparsi all'occasione'. E alla sintassi si potrebbe aggiungere l'intonazione, vale a dire la nuova frequenza di attacchi interrogativi o comunque di frasi interrogative, che vanno per altro verso assieme ai *se*, ai *forse* ecc., segnali dell'incertezza: semmai, ma un po' come sempre in Montale, questa volta il lettore non può non registrare la coabitazione di dubbio esistenziale e perentorietà, si vorrebbe dire sicurezza, dell'elocuzione e delle strutture.

C'è ancora un aspetto, a mio modo di vedere di speciale rilievo, che differenzia i *Mottetti* dagli *Ossi di seppia*. In questi l'intertestualità è quasi sempre o sempre di natura meramente lessicale; nei *Mottetti* naturalmente è anche questo, ma più di una volta è un'intertestualità allusiva e che vorrei chiamare *culturale*, in quanto investe, rimandandovi, non un vocabolo isolato prezioso e 'firmato' ma un intero contesto letterario o musicale, dichiarato o meno dal poeta stesso¹⁴. Isolo i casi più convincenti. *Addii, fischi nel buio* ha nel suo retroterra, come è ben noto, l'alcaica carducciana *Alla stazione in una mattina d'autunno* e anche un testo nella Dickinson¹⁵. Il finale de *Il ramarro, se scocca* 'cita' notoriamente Shakespeare, *The Tempest* I, sc. 2: «a sea-change | into something of rich and strange», in raffinata circolarità con la 'citazione' dantesca dell'inizio¹⁶ (vd. oltre). La *folgore* di *Perché tardi?* 8 non è comprensibile se non si tien conto del valore quasi totemico che aveva per Montale, come dichiarato in un passo di *Auto da fé*, il manzoniano «era folgore l'aspetto» di *Risurrezione* 66¹⁷. In *L'anima che dispensa* 2 sono accostati *furlana* e *rigodone*, nell'ambito di quella terminologia di danze di cui lo stesso Isella ha ben messo in evidenza il valore disforico; ma si dà il caso che alle due danze siano intitolati due movimenti del *Tombeau de Couperin* di Ravel¹⁸, e del resto la lirica termina originalmente con un grandinio di note, *do re la sol sol*¹⁹. In *La gondola che scivola* Montale stesso ha identificato «la subdola canzone» 3 con quella di

¹⁴ E cfr. in generale E. PASQUINI, *La memoria culturale nella poesia di Eugenio Montale*, Modena, Mucchi, 1991.

¹⁵ Cfr. R. LEPORATTI, *Intorno ai Mottetti IV-VI di Montale*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a cura di I. BECHERUCCI, S. GIUSTI, N. TONELLI, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 193-247.

¹⁶ Notevole la tessitura, con Dante in attacco e Shakespeare in chiusa.

¹⁷ Cfr. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di ISELLA, cit., *ad loc.*

¹⁸ M. AVERSANO, *Montale e il libretto d'opera*, Napoli, Ferraro, 1984, p. 10, rimanda per *furlana* a un luogo di Mascagni, per il *rigodone* alla *Bobème*, ma a me pare che l'accoppiamento raveliano sia senz'altro poizore.

¹⁹ Secondo L. REBAY, *Montale, Clizia e l'America*, in *La poesia di Montale. Atti del convegno internazionale*, Milano-Genova 12-15 settembre 1982, Milano-Genova, Librex, 1983, p. 199, si tratta della popolare canzone *Amore amor portami tante rose*, ma forse bisogna cercare ancora. E cfr. al proposito, per un altro rimando a Debussy, G. LEPORATTI, *Montale tra Debussy e Délibes. Il Mottetto XIV delle «Occasioni»*, in *Campos abiertos: ensayos en homenaje a Jenaro Talens*, coordinado por V. WAGNER, Barcelona, Lingkua ediciones, 2011, pp. 145-175.

Dappertutto nei *Racconti di Hoffmann* di Offenbach, «Scintilla, diamante»²⁰, ma è facile vedere come un po' tutta l'ambientazione veneziana del mottetto, a partire dalla gondola che c'è anche nel libretto, rimandi al II (o III) atto dell'opera offenbachiana (e infatti in un primo tempo il testo era titolato così: *La Venezia di Hoffmann – e la mia*)²¹. *Infuria sale o grandine?*, dopo il *rintocco subacqueo* per cui l'autore stesso ha rimandato al preludio *La cathédrale engloutie* di Debussy (e la de Rogatis pensa a un altro preludio di Debussy, *Des pas sur la neige* per *Ecco il segno* 5 sgg.²²), si chiude con un rimando – che contiene un ricordo – all'aria delle campanelle di Lakmé nell'opera di Délibes, allora popolare; e vd. anche la «pianola degli inferi» 5²³. *Il fiore che ripete* può richiamare tre luoghi pascoliani per il «non ti scordar di me» in rima con «te», ma forse è meglio rifarsi al primo atto delle *Villi* di Puccini, libretto di Ferdinando Fontana: «Io penso sempre a te' | Ripeter gli vorrei | 'Non ti scordar di me'... o fior... Deh se il nome che avete | menzognero non è, | al mio amor ripetete | 'non ti scordar di me'»²⁴. A tutto ciò va aggiunto il caso della *fersa* de *Il ramarro* 2, lett. 'sferza' e dunque incomprensibile nel suo significato puntuale di 'calore torrido, sferzante' se non si ricorre all'ipotesto dantesco, *Inf.* XXV 79 sgg., col «ramarro» appunto che «sotto la gran fersa | del di canicular, cangiando sepe, | folgore par se la via traversa», e non senza il sospetto che la «folgore» abbia generato, oltre al verbo *scocca* 1, anche la *Luce di lampo* 11 – e un altro considerando viene dal fatto che «fersa» deriva dall'elaborazione (dapprima «come un colpo di frusta»²⁵), e non è da escludere che il crudo dantismo si sia affacciato anche per dissimilazione rispetto alla «*frusta* del grecale» del II «mottetto». È in ogni caso il punto estremo di quella che abbiamo chiamato intertestualità culturale (e allusiva), ed è anche una delle poche occorrenze in cui Montale forse non è solo un poeta 'difficile', ma 'oscuro'.

Qui occorre ricordare subito che il rapporto di Montale con Irma Brandeis passò largamente, e anche troppo, attraverso ragioni culturali²⁶. Ma certo non basta: questo Montale partecipa in realtà a quella poesia della cultura che si afferma in tutta Europa fra gli anni venti e i trenta, e che ha il suo rappresentante tipico in Eliot, a Montale ben noto. Né sono sufficienti le motivazioni d'epoca, contano anche e più quelle psi-

²⁰ Cfr. MONTALE, *L'opera in versi*, cit., p. 913.

²¹ Sui rapporti di testi montaliani con luoghi melodrammatici è fondamentale, dopo Aversano, soprattutto G. LONARDI, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, il Mulino, 2003; e cfr. anche L.C. ROSSI, *Montale e l'korrido repertorio operistico. Presenze, echi cronache del melodramma tra versi e prose*, Bergamo, Sestante, 2007.

²² Cfr. in genere M.A. GRIGNANI, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Manni, 1998, pp. 13-36.

²³ «una grandine di suoni, fu realmente cantata [da Clizia]», LONARDI, *Il fiore dell'addio*, cit., p. 171.

²⁴ Diversamente, ma sempre in ambito melodrammatico (*Trovatore*), cfr. *ivi*, pp. 203-204. Lonardi ha dichiarato: «sono gli *Ossi* [...] il luogo in cui si dà la disponibilità massima nei confronti del teatro d'opera» (*ivi*, p. 104); certo, nei *Mottetti* cambia di segno.

²⁵ Cfr. E. MONTALE, *Lettere a Clizia*, a cura di R. BETTARINI, G. MANGHETTI e F. ZABAGLI, con un saggio introduttivo di R. BETTARINI, Milano, Mondadori, 2006, pp. 258-259.

²⁶ Cfr., *ad abundantiam*, MONTALE, *Lettere a Clizia*, cit.

cologiche personali: poiché è evidente che da una parte le allusioni culturali possono anche essere un fatto difensivo e, come dire, distanziante, ma dall'altra sono una punta aguzza della poetica stessa delle 'occasioni', occasioni per eccellenza. Altre zone della raccolta offrono comunque testimonianze almeno altrettanto esplicite che i *Mottetti* di questa tendenza: *Keepsake*, schidionata autosufficiente di personaggi d'operetta; *Alla maniera di Filippo de Pisis*..., con relativo esergo da Lapo Gianni, sottile *imitatio* interartistica²⁷; *Nel parco di Caserta*, dove il «cigno crudele» dialoga col celeberrimo di Mallarmé e con quello di un Guillén da poco tradotto da Montale²⁸; la citazione di «Por amor de la fiebre» di Santa Teresa d'Avila in *Sotto la pioggia* 7, ecc.

Ora qualche deduzione dallo schedato. Nel suo «canzoniere nel canzoniere» Montale è più che mai – per riprendere la definizione raciniana da lui usata, e forse generosamente, per *Meriggiare* –, *à sa proie attaché*, e la preda – ma quanto sfuggente! – è fondamentalmente Clizia: con la differenza che mentre il paesaggio ligure era *in praesentia*, la donna è assente e solo circostanze minimali possono evocarne il ricordo. Il 'canzoniere' richiede una stretta unità, che è appunto quella sempre ritornante della dedicataria lontana (cui facilmente si subordinano le diverse donne del *Balcone* e dei tre primi mottetti), e questa unità dev'essere anche formale. Nel tutto, per l'analogia di struttura fra i vari individui, ma anche in ogni singolo individuo in sé, per la frequenza di collegamenti rimici d'ogni tipo e per l'abitudine pur frequente di legare fra loro le varie strofe, e soprattutto l'ultima con le precedenti; e del resto in due casi, *Lontano, ero con te* e *La canna che dispiuma*, le due strofe sono sintatticamente continue, separate rispettivamente da due punti («... per questo: || che...») e da virgola, mentre il verso iniziale della seconda quartina di *Molti anni*, «Imprimerli...», è coreferenziale alla quartina precedente, ecc. (in *Lindau*, *Cave d'autunno* e *Nel Parco di Caserta* gli inizi sono coreferenziali al titolo...): le liriche bistrofiche, cioè la maggioranza larga dei *Mottetti*, sono dunque da più punti di vista uno in due.

A questa unità contribuisce anche il dominio dell'endecasillabo perfetto, novità secca rispetto alla libertà o anarchia della ritmica degli «Ossi». Ma interpretare questo sviluppo come un *retour à l'ordre* (che del resto nell'Europa letteraria si era verificato un decennio prima) sarebbe per lo meno diminutivo: se non altro per il fatto che altre zone delle *Occasioni*, specie le più 'narrative', ospitano anche largamente ipermetri (rari gli ipometri) e 'versi lunghi' in genere, e negli stessi punti più sensibili dell'avvio (vd. *Punta del Mesco*, *L'estate*, *Barche sulla Marna*), per far massa in luoghi illustri come *La casa dei doganieri* e la seconda lassa delle *Notizie dall'Amiata*, a non parlare di testi tutti impostati su misure (para-)alessandrine o esametriche come in *Bibe a Ponte all'Asse* e *Palio* (la tutta endecasillabica *Vecchi versi*, del '26 cioè del tempo degli ultimi «Ossi»,

²⁷ Sono sempre stato ammirato di come Montale riesca qui a rifare con mezzi verbali ciò che a me sembra la quiddità del pittore, una spazialità ancora di tipo 'metafisico' («su uno scrimolo», «là...») e invece un tocco minuto e sfrangiato post-*nabis* («zig zag», «piume»).

²⁸ Cfr. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di ISELLA, cit., p. 67.

fa quasi da ponte). Dunque il trionfo dell'endecasillabo perfetto si può considerare una specialità dei *Mottetti*, forme brevi compatissime, che sono perciò, e non solo in questo, un'eccezione entro il libro. E rispetto alle strutture spesso additive degli *Ossi di seppia*, queste dei *Mottetti* sono strutture centripete, a pugno chiuso, che non mirano alla diffusione ma alla compressione e alla sovrassaturazione formale. Ma questa è anche indice, nella moltiplicazione dei ritorni fonici d'ogni tipo (cfr. in particolare per la disposizione *Al primo chiaro*), di un *groviglio* psicologico, di lambelli di 'confessione', se non di un balbettamento, segnalato anche dalla ricchezza degli *enjambements*, che da parte sua la perfezione formale però contiene.

D'altro lato lo stile florido e concatenato dei *Mottetti* mira a qualcosa che possiamo pur chiamare il "sublime", e che solo s'addice del resto alla natura più-che-umana della salvatrice assente – tratto che poi verrà sviluppato potentemente nella *Bufera*. Ma è un sublime, se così posso esprimermi, 'auerbachiano', che contiene di necessità il basso e il feriale (così come la dispersione toponomastica). Ciò scaturisce, evidentemente, da quella poetica dell'occasione di cui i *Mottetti* sono la massima espressione, quasi paradigmatica (ogni minimo fatto o dato è in grado di evocare la lontana, presenza mentale istante e difficoltosamente liberatrice), ma crea anche quella chiusura se non oscurità dei singoli testi a cui lo stesso autore ha creduto opportuno di porre rimedio con varie note (chi capirebbe altrimenti che il «rintocco subacqueo» di *Infuria sale o grandine?* verbalizza un passaggio di un preludio di Debussy?). E questa poetica può essere portata così avanti da entrare in crisi, come a me sembra che avvenga ne *Il ramarro, se scocca*²⁹. Ma spesso i mottetti aprono l'uno sull'altro, in ciò ammorbidendo il contrasto che impegna fortemente il lettore, fra la loro autosufficienza anzitutto formale – e ogni 'occasione' è un'occasione diversa e autonoma – e il fatto che ogni singolo mottetto è un nodo di una catena che non si può definire altrimenti che come un 'romanzo'. Singolarità iperdeterminata di ogni singolo 'pezzo' lirico e sua collocazione mirata in una continuità 'romanzesca': questo è uno dei miracoli dei già per sé strabilianti *Mottetti*.

²⁹ Cfr. il mio saggio sul mottetto, *Per una lettura di un mottetto di Montale*, in *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 411-422.