

MASSIMILIANO TORTORA

UN PUNTO DI SVOLTA IN OSSI DI SEPPIA:  
LETTURA DI FALSETTO\*

1. *Falsetto*, testo dedicato com'è noto a Esterina Rossi<sup>1</sup>, una musa minore all'interno degli *Ossi di seppia* e dell'intera produzione montaliana, venne redatto l'11 febbraio 1924<sup>2</sup>. Si tratta dunque di un componimento che si colloca in una fase piuttosto avanzata dell'elaborazione degli *Ossi di seppia* e della riflessione di Montale: si tenga presente

---

\* Tutte le citazioni dalle poesie montaliane sono tratte da E. MONTALE, *L'opera in versi*, a c. di R. BETTARINI e G. CONTINI, Torino, Einaudi, 1980.

<sup>1</sup> *Falsetto* riporta la dedica «a Esterina» nelle prime tre edizioni degli *Ossi di seppia*: Torino, Gobetti, 1925; Torino, Ribet, 1928; Lanciano, Carabba, 1931. Le informazioni su Esterina Rossi le ricaviamo dal carteggio di Montale con Bianca Messina. Il 23 settembre 1923 il poeta scriveva alla sua interlocuttrice: «Teneansi i duo garzoni infra gli intercolonna delli Giganti e in quella ecco la casta donzella Ester della tribù de' Rossi trascorrere con suo passo di gazzella. Giungerla fu in meno di un tirarsi di barba; et laudare a gara con questa la ahimè lontana perla di Gambaràz, fue ragionevol cosa. Appresso si scisse la brigata; si rendeva la damigella in sua rócca, apriva le vele Kan-ezz per la cittade del Profeta di Isa-ben-Mariam; e traeva l'agi il malfermo piede ne' laberinti del parentale suo covò» (E. MONTALE, *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina*, a c. di L. BARILE, Milano, Scheiwiller, 1995, p. 54). Ma si ricordi che Esterina Rossi viene menzionata da Montale già nelle precedenti lettere del 3 e del 14 agosto 1923: «Saluti per me la cara scugnizza – possibilmente in genovese»; «Oggi è giunta un'auto da Crocefieschi, con molti villeggianti. Ho sbirciato inutilmente per vedere se scorgevo l'intrepida campionessa, la Scugnizza» (ivi, pp. 43, 45-46). Anche nell'estate successiva Montale si preoccupa di chiedere a Bianca Messina di riferire i suoi saluti a Esterina, come attestano le lettere del 6 e 10 agosto 1924: «Mi saluti Mess, Esterina, Gino del Rio»; «Queste mattine mi sono considerevolmente abbrustolito, e lo "Scricciolo" è stato fedele. È un barchetto che sarebbe adattissimo per Esterina, la nostra pavoncella. (Alla quale lei vorrà qualche volta ricordarmi)» (ivi, pp. 61, 63).

<sup>2</sup> La datazione, «11 febb. 924», è posta da Montale stesso in un manoscritto inviato a Bianca Messina, in cui compare anche la dedica «a E.» (l'autografo è stato riprodotto nel carteggio Montale-Messina: cfr. ivi, pp. 106-108). È altresì da segnalare che nel Fondo Scheiwiller, custodito presso l'APICE di Milano, è conservato anche un dattiloscritto di 3 cartelle, redatte solo sul recto con inchiostro blu: anche in questo caso la lirica riporta la dedica, «a E. R.», ed è datata «11 Febb. 924». Quest'ultimo testimone, certamente copia di un precedente manoscritto, e pertanto non sappiamo quanto attendibile, fa registrare un numero

che a quest'altezza erano già stati scritti *Non chiederci la parola* (1923), *Merigiare pallido e assorto* (1916-1922), *Ripenso il tuo sorriso* (1923), *Forse un mattino andando* (1923), *Vasca* (1923)<sup>3</sup>, e proprio al 1924 risalgono *Mediterraneo*, *Fine dell'infanzia*<sup>4</sup> e probabilmente *Spesso il male di vivere*<sup>5</sup> e *Casa sul mare*<sup>6</sup>. In tutti questi testi citati il modello simbolista, riconducibile alla koiné pascoliano-dannunziana, risulta abbondantemente superato, a favore di una poesia più legata al contingente e costruita sull'estraneità con il mondo circostante, debitrice in questo della recente lezione di Gozzano, Govoni e Sbarbaro. Detto altrimenti, all'interno degli *Ossi di seppia*, che possono essere letti come un romanzo di formazione di un soggetto che «tenta la strada di una faticosa ricostruzione della personalità dopo la “fine dell'infanzia”»<sup>7</sup>, i testi del biennio 1923-1924 denunciano già il rifiuto delle illusioni di un rapporto armonico e simbiotico con la natura (rappresentata *in primis* dal mare), e l'accettazione invece del reale nella sua incompiutezza e insensatezza, senza alcuna speranza di “miracolo” redentore. Quanto rivela la cronologia è però parzialmente smentito dalla collocazione di *Falsetto*, terza lirica della prima sezione, immediatamente di seguito a *I limoni* e *Corno inglese*, testi in cui la fusione con la natura è ancora tenacemente perseguita, e precedente, dopo *Minstrels*<sup>8</sup>, al dittico per Camillo Sbarbaro, presa d'atto che quella «pastura» (*Caffè a Rapallo*, v. 35) di cui possono godere i fanciulli «per noi più non verdeggia» (*Caffè a Rapallo*, v. 36). In questo senso *Falsetto* si colloca all'incrocio di gruppi di testi che sono portatori di inconciliabili prospettive (tensione verso il miracolo le prime, e verso la disillusione le altre), riuscendo però, sia pur in maniera conflittuale, a farle convivere.

---

superiore di varianti rispetto a quello che comporta il manoscritto preso in esame da Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini nell'edizione critica (nello specifico sono da segnalare le seguenti lezioni del dattiloscritto: «minacciano - | | Vengono, grigiorosea»; «chiude: ciò intendi,»; «assembra | l'arciera Diana»; «brocca | percossa!; io prego»; inoltre «le membra» è correzione di «le tue membra», e «fortilizì | del tuo» è ricavato da «fortilizii del tuo»).

<sup>3</sup> Per le datazioni di questi testi ci si affida alla descrizione degli autografi e alle indicazioni offerte da Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini in MONTALE, *L'opera in versi*, cit.

<sup>4</sup> È Montale stesso a segnalare che «*Mediterraneo* è del '24» (cfr. E. MONTALE, *Ossi di seppia*, Torino, Einaudi, 1942, p. 145); mentre per *Fine dell'infanzia* si fa qui riferimento alla prima pubblicazione su rivista, avvenuta in «Le Opere e i Giorni», III, 9, 1 settembre 1924, pp. 13-19.

<sup>5</sup> «Il testo ci è conservato dalla fotocopia di un manoscritto per Bianca Messina, donata dal marito a Scheiwiller[...]: non c'è indicazione di data, ma quasi sicuramente la poesia risale al 1924, sia perché alcuni riscontri con altri documenti suggeriscono questo anno come termine *post quem*, sia per l'indubbia maturità espressiva» (T. ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale Ossi di seppia*, Roma, Carocci, 2001, pp. 101-102).

<sup>6</sup> In questo caso la datazione è offerta dallo stesso Montale, in una lettera del 12 luglio 1933 a Gianfranco Contini: «In fondo quel processo di assorbimento a cui Lei accenna si trova già in una lirica come *Casa sul mare* (del '24)» (*Ensebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a c. di D. ISELLA, Milano, Adelphi, 1984, p. 12).

<sup>7</sup> R. LUPERINI, *Montale*, Roma-Bari, Laterza, 2005<sup>3</sup>, p. 25.

<sup>8</sup> Questa collocazione di *Falsetto* si attesta solo a partire dalla seconda edizione di *Ossi di seppia* del 1928, mentre la *princeps* del '25 riportava dopo *I limoni* e *Corno inglese*, *Musica sognata*, lirica poi esclusa dalle successive edizioni, per essere definitivamente reinserita nel '77 in *Tutte le poesie* (Milano, Mondadori, 1977), ma con il titolo *Minstrels* e in posizione successiva a *Falsetto*.

2. *Falsetto* si costruisce sulla contrapposizione di due opposte dimensioni temporali. La prima, dominante nei 51 versi, è rappresentata dall'atemporalità quasi divina di Esterina, che con la sua «gaiezza impegna già il futuro» (v. 38) e con «un crollar di spalle | dirocca i fortilizi | del [...] domani oscuro» (v. 39), ponendosi, per usare i versi di *Là fuoriesce il Tritone*, «alle origini» (v. 10) in cui «ogni ora prossima | è antica» (vv. 4-5). L'altra è quella dell'io lirico, che si fa portatore, pur cercando in parte di fuggirne, di un tempo lineare e irreversibile, che «precipita e s'infrasca» (*Flussi*, v. 37) e che «non mai due volte configura | [...] in egual modo i grani» (*Vento e bandiere*, vv. 13-14): insomma di un mondo in cui «tutto scorre» (*Flussi*, v. 39).

Questo contrasto è espresso in maniera dialettica nella prima metà della poesia, coincidente con i vv. 1-29. Qui infatti in tre occasioni il soggetto avverte Esterina della minaccia del tempo, ricevendo come unica risposta, almeno per le prime due volte, una serena e distaccata indifferenza. È solo nella seconda parte del testo, che può essere letta come una replica all'ultimo dei tre ammonimenti, che l'imperturbabilità lascia il campo alla manifestazione di «forza» (v. 30) e di «gaiezza» (v. 38) della giovane. Questo dualismo sviluppa un *iter* narrativo, in cui progressivamente le intimidazioni dell'io s'infacchiscono, perdendo di consistenza, e di pari passo la vitalità di Esterina acquista dimensioni sempre più visibili, fino a diventare incontenibile.

Il primo monito riferito al pericolo del tempo lo si registra nell'incipit:

Esterina, i vent'anni ti minacciano,  
grigiorosea nube  
che a poco a poco in sé ti chiude.  
(*Falsetto*, vv. 1-3)

In realtà, a ben vedere, la minaccia è asserita in maniera ironica, perché naturalmente «i vent'anni» non possono mettere a repentaglio la giovinezza di Esterina; la quale, tuttavia, e il verso comunica anche questo, inesorabilmente secondo la concezione terrena del poeta non può non essere consumata dal tempo. E questa compenetrazione di minaccia e smentita della stessa è rappresentata anche dalla «grigiorosea nube», che, proprio in virtù di un rosa che stempera il grigio, non si manifesta particolarmente ostile<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Il carattere ambiguo della «nube» è stato già rilevato da Cataldi e d'Amely, che giudicano il tono dei primi due versi «ironico, come mostra anche il successivo aggettivo "grigiorosea" (E. MONTALE, *Ossi di seppia*, a c. di P. CATALDI e F. D'AMELY, Milano, Mondadori, 2005, p. 19). Il procedimento peraltro non è un *unicum* in Montale dal momento che la metafora della «grigiorosea nube» appartiene a quei «composti giustappositivi bimembri di aggettivi coloristici» (P.V. MENGALDO, *Da d'Annunzio a Montale*, in Id., *La tradizione del Novecento. Da d'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 63), riscontrabili anche in *Mediterraneo* («frecciate biancazzurre»), in *Sciocco* («d'arsiccio terreno gialloverde»), e più avanti nelle *Occasioni*, come ad esempio nei *Mottetti* («Il saliscendi bianco e nero dei | balestrucci») e in *Tempi di Bellosguardo* («fronde della magnolia | verdibruno»).

Secondo un procedimento che troveremo anche dopo, alla preoccupazione dell'io segue la noncuranza di Esterina:

Ciò intendi e non paventi.  
 Sommersa ti vedremo  
 nella fumea che il vento  
 lacera o addensa, violento.  
 Poi dal fiotto di cenere uscirai  
 adusta più che mai.  
 Proteso a un'avventura più lontana  
 l'intento viso che assembla  
 l'arciera Diana.

(*Falsetto*, vv. 5-12)

Quanto temuto nei vv. 1-3 è smentito dall'indifferenza della giovane e dalla sua fusione panica con la natura circostante, di stampo dannunziano, ma non estranea ad un certo neoclassicismo foscoliano e a Poliziano, da cui sono stati rilevati evidenti calchi testuali: infatti Esterina si sommergerà nelle nubi uscendone con un'aura divina, che ricorda prima l'Araba Fenice e poi «l'arciera Diana» (v. 12). Il punto da evidenziare, almeno nell'economia della nostra lettura, è che tale reazione si verificherà nel futuro («ti vedremo», «uscirai»), a dimostrazione che la minaccia, sebbene non crei particolare disagio, non è del tutto rimossa.

Per questo motivo può essere rinnovata immediatamente dopo:

Salgono i venti autunni,  
 t'avviluppano andate primavere;

(*Falsetto*, vv. 13-14)

Anche in questo caso l'apprensione è espressa con una tale carica di ironia da disinnescare in partenza qualsiasi reale preoccupazione. È vero che la minaccia si fa più consistente con l'arrivo dei «venti autunni» che annientano le stagioni solari e vitali, ma è altrettanto vero che questi rievocano, facendo quasi increspicare nella lettura<sup>10</sup> (a conferma di una compenetrazione e coabitazione di significati), i «vent'anni» di Esterina, ovvero la sua «forza» e il suo essere nel pieno della vita. E lo stesso ragionamento può essere applicato alle «andate primavere», che non riescono realmente a frenare la giovane, così come indicherebbe il verbo «t'avviluppano», ma anzi, nel loro essere oggettivamente poche, ne mettono in risalto l'energia e la vitalità.

---

<sup>10</sup> Si crea una situazione simile a quella che si registra in *Forse un mattino andando*, «con quel “compirsi” che il lettore è continuamente tentato di correggere in “còmpiersi”, ogni volta poi accorgendosi che tutto il verso gravita proprio su quel prosastico “compirsi” che smorza ogni enfasi del “miracolo”» (I. CALVINO, *Forse un mattino andando*, in *Lecture montaliane in occasione dell'80° anniversario del Poeta*, Genova, Bozzi, 1977, p. 39).

Una vitalità che pertanto nei versi successivi conosce una sua maturazione, giacché quella pienezza, che Esterina avrebbe dovuto incontrare in un futuro imprecisato, inizia ad intravedersi già nel presente, senza però prendere ancora forma compiuta:

ecco per te rintocca  
 un presagio nell'elisie sfere.  
 Un suono non ti renda  
 qual d'incrinata brocca  
 percossa!; io prego sia  
 per te concerto ineffabile  
 di sonagliere.

(*Falsetto*, vv. 13-22)

Il «presagio» di un evento miracoloso che sta per avverarsi proviene dai cieli del paradiso: e dunque non solo è ovviamente positivo, ma colloca *ipso facto* Esterina in una dimensione altra rispetto a quella del poeta, confermando quanto già era stato profetizzato nei vv. 6-12, in cui si assisteva ad una trasformazione della giovane in una divinità antica («Diana»). Ma ciò che preme maggiormente sottolineare è come questa dimensione chiamata in causa dall'io riguarda proprio un piano temporale. Infatti le «elisie sfere», qui usate come sinonimo di cieli del paradiso dantesco, richiamano alla mente del lettore degli *Ossi* i seguenti versi di *Incontro*:

Se mi lasci anche tu, tristezza, solo  
*presagio* vivo in questo nembo, sembra  
 che attorno mi si effonda  
 un ronzo quale di *sfer*e quando un'ora  
 sta per scoccare;

(*Incontro*, vv. 28-32; corsivo mio)

In *Incontro* le «sfer» rimandano alle «lancette di grandi orologi»<sup>11</sup>, che emettono un suono, «un ronzo», nell'attimo prima che «stanno per scoccare»: si tratta dunque di una prospettiva unicamente terrena, portatrice di angoscia e turbamento nel momento dell'attesa. Anche *Falsetto* sembra proporre la medesima metafora temporale, ma in ottica completamente rovesciata rispetto al successivo *Incontro* (1926), in quanto l'«elisie sfere» chiamano in causa una dimensione divina, e dunque un'implicita assenza di temporalità. Conseguentemente, sono i testi a suggerirlo, il «presagio» di Esterina rimanda ad un «concerto ineffabile» (non udibile da orecchie terrene) e inesprimibile a parole, ad un riscatto del tempo, ad una compiutezza dell'essere, mentre quello di *Incontro* è sì espressione di vita, ma di una vita legata all'*hic et nunc*, al contingente, al presente fuggevole e precario: non a caso viene rappresentato

<sup>11</sup> È quanto sostengono Cataldi e d'Amely in MONTALE, *Ossi di seppia*, cit., p. 248.

dalla «tristezza», invocata peraltro anche nelle strofe precedenti, ultimo baluardo per un'esistenza priva di senso e sempre a rischio di nullificazione<sup>12</sup>.

Il terzo ed ultimo monito apre la strofa successiva. Ma stavolta la minaccia nasce ancor più spenta e innocua, incamerando, e quasi volendovi rispondere, la spensieratezza di Esterina, rammentata nel primo verso:

La dubbia dimane non t'impaura.  
 Leggiadra ti distendi  
 sullo scoglio lucente di sale  
 e al sole bruci le membra.  
 Ricordi la lucertola  
 ferma sul masso brullo;  
 te insidia giovinezza,  
 quella il lacciolo d'erba del fanciullo.

(*Falsetto*, vv. 22-29)

In questa terza ripresa il pericolo appare molto poco sinistro. Il cappio di steli costruito dal fanciullo ha in effetti ben poche possibilità, per non dire nessuna, di catturare la lucertola, così come la «giovinchezza», dunque, non potrà insidiare Esterina. Se ne ricava che qualsiasi timore riguarda unicamente l'io lirico, per il quale giovinezza è sinonimo di precarietà e fuggevolezza, e non la donna che sembra poter godere della freschezza degli anni in eterno. I tentativi di convincere Esterina a premunirsi contro il passare del tempo si rivelano pertanto inutili, perché a tale tempo devastatore la giovane si può sottrarre: la sua noncuranza era dunque fondata. Lo rileva il seguito della poesia: i successivi vv. 30-49, in cui trova spazio la terza ed ultima controreplica, sono interamente dedicati alla «forza» di Esterina, che sempre di più assume sembianze divine e sovrumane: il divario con l'io lirico diventa incolmabile.

3. Che tra i primi 29 versi e i successivi ci sia una spaccatura è segnalato da diverse spie.

In primo luogo a livello fonetico. Uno dei suoni dominanti in *Falsetto* è imposto dalla dentale sorda, che, seguita da vocale, ricorre nel testo per 62 volte (in due casi la dentale è doppia)<sup>13</sup>, a cui si aggiungono quattro occorrenze di dentale sorda più

<sup>12</sup> Non sarà inutile ricordare che il termine “sfera”, in riferimento al concetto di tempo, è attestato anche nella *Bufera* («o intento che hai creato fuor della tua misura | le sfere del quadrante e che ti espandi | in tempo d'uomo», *L'orto*, vv. 45-47); mentre le “sfere” come portatrici di musica celestiale, sia pur negata in questo caso, compaiono nel *Diario del '71 e del '72* (ma la musica | sempre più s'allontana. E poi non era | musica delle Sfere...», *A Leone Traverso*, vv. 16-18) e in *Altri versi* («Ma che dire del suono delle Sfere?», *Quando il mio nome apparve in quasi tutti i giornali*, v. 12); le «sfere», intese come cieli ultraterreni (nel significato che compare in *Falsetto* dunque), compaiono invece ne *Il principe della Festa*, all'interno del *Diario del '72* («Ignoro dove sia il principe della Festa, | Quegli che regge il mondo e le altre sfere», vv. 1-2).

<sup>13</sup> Le occorrenze della dentale sorda sono le seguenti: «EsTERina», «venT'Anni» «Ti» (v. 1), «TI» (v. 3), «inTEndi» «pavenTI» (v. 4), «Ti» (v. 5), «venTO» (v. 6), «violento» (v. 7), «fioTTO» (v. 8), «adusTA» (v. 9),

vibrante, che significativamente si concentrano per lo più nei vv. 43-46<sup>14</sup>, quando si intende riprodurre a livello sonoro il tremolio dell'asse da cui Esterina si getta per congiungersi al mare, suo «divino amico». Andando a verificare la collocazione di tali occorrenze, si scopre che la dentale sorda occupa ben 42 dei 51 versi complessivi, mentre sono solo 9 quelli che ne sono privi: di questi, 8 si trovano nella prima metà della lirica (sono i vv. 2, 12, 16, 19, 21, 25, 27, 29), mentre il nono, l'unico della seconda parte, è comunque scandito da un suono duro, velare sorda più vibrante, associato oltretutto ad una doppia laterale intensa («ed un CROLLar di spaLLE», v. 39). La durezza fonica e la ritmicità fortemente cadenzata sono oltretutto accompagnate dal suono cupo della vocale chiusa /u/, presente, ad eccezione di tre soli casi (i vv. 34, 40, 48), in tutti i versi della seconda parte (anche con due o tre occorrenze nello stesso verso)<sup>15</sup>; mentre così non si può dire della prima, in cui la vocale viene a mancare in ben 12 occasioni (i vv. 1, 4, 5, 7, 11, 12, 15, 19, 20, 21, 23, 28).

Al contempo la strofa iniziale e parte della successiva (vv. 22-29) si concedono un andamento più musicale ricorrendo, in maniera più rilevante di quanto accade oltre, alla soluzione di nasale più dentale (sorda e sonora), specificamente nel nesso /ent/ end/, che fa confluire 11 delle sue 14 occorrenze nei primi 29 vv. della lirica<sup>16</sup>. Mentre un'indagine generale sul ricorso a vocale più nasale in tutte le sue soluzioni (/an/en/in/on/un/), restituisce sì un quadro di occorrenze equamente distribuito, ma con un significativo assottigliamento nella parte conclusiva del componimento, in cui si registra una sola occorrenza nei sei versi finali («vENTO», v. 47)<sup>17</sup>.

«proTEso», «avvenTURa», «donTAna» (v. 10), «inTEnTO» (v. 11), «venTI auTUnni» (v. 13), «T<sup>a</sup>Avviluppano» «andaTE» (v. 14), «rinTOcca» (v. 15), «Tb» (v. 17), «incrinaTA» (v. 18), «TE» (v. 20), «T<sup>a</sup>Impaura» (v. 22), «TI disTEndi» (v. 23), «lucenTE» (v. 24), «lucerTOla» (v. 26), «TE» (v. 28), «TI TEMpra» (v.30), «Tb», «Tb» (v. 31), «Tb», «cioTTolo» (v. 32), «creaTURa» (v. 33), «inTAcca» (v. 34), «TOrna», «diTO» (v. 35), «TU», «TURbare» (v. 36), «sorridentiTE presenTE» (v. 37), «TUa», «fuTUro» (v. 38), «forTilizi» (v. 40), «TUo» (v. 41), «T<sup>a</sup>Alzi», «T<sup>a</sup>Avanzi», «ponTicello» (v. 42), «TUo» (v. 44), «EsiTb» (v. 46), «spiccaTA», «venTO» (v. 47), «T<sup>a</sup>Abbattì» (v. 48), «TUo», «T<sup>a</sup>Afferra» (v. 49), «Tb» (v. 50), «TErra» (v. 51).

<sup>14</sup> «[...] sopra il gorgo che sTRide | il tuo profilo s'incide | conTRO uno sfondo di perla. | Esiti a sommo del TRemulo asse.» (*Falsetto*, vv. 43-46); e in questi versi contribuisce a ricreare la vibrazione dell'asse anche la persistenza della vibrante, associata a labiale sorda: «PProfilo», «PeRla», a cui segue nel v. 47 «Poi Ridi». L'altra occorrenza del suono TR è nel v. 31: «nell'acqua ti riTRovi e ti rinnovi».

<sup>15</sup> Nei vv. 30-51 la vocale /u/ ricorre nei seguenti casi: «acqUa» (v. 30), «acqUa» (v. 31), «Un'alga, Un» (v. 32), «Un'eqUorea creatUra» (v. 33), «pUra» (v. 35), «tU», «tURbare» (v. 36), «Ubbie» (v. 37), «tUa», «fUTUro» (v. 38), «Un» (v. 39), «tUo», «oscUro» (v. 41), «sUl» (v. 42), «esigUo» (v. 43), «tUo» (v. 44), «Uno» (v. 45), «tremUlo» (v. 46), «Un» (v. 47), «tUo» (v. 49), «gUardiamo» (v. 50).

<sup>16</sup> Nei vv. 1-29 il nesso /ent/ end/ ricorre nei seguenti casi: «vENT<sup>a</sup>anni» (v. 1), intENDi», «pavENTi» (v. 4), «vENTo» (v. 6), «violENTo» (v. 7), «avvenTURa» (v. 10), inENTo» (v. 11), «vENTi» (v. 13), «rENDa» (v. 17), «disENDi» (v. 23), «lucENTe» (v. 24). Come già detto nel testo, nei successivi versi la voce /ent/ più dentale fa registrare solo tre occorrenze: «sorridenti presenTE» (v. 37), «vENTO» (v. 47).

<sup>17</sup> A conclusioni parzialmente diverse giunge Tiziana Arvigo, che sostiene: «Il testo è disseminato delle consuete unità fonematiche in ENT/END [...] con cui si intrecciano in funzione oppositiva sia la persistente catena delle gutturali [...], sia i lemmi forti con consonante doppia e/o suono cupo» (ARVIGO, *Guida agli Ossi di seppia*, cit., pp. 44-45).

In secondo luogo, a dimostrazione di una discontinuità tra la prima e la seconda parte, si noti che anche le rime si concentrano soprattutto nelle due strofe iniziali (fino al v. 29, naturalmente), le quali, come abbiamo detto, si caratterizzano per una maggiore armonia e musicalità. Limitando l'indagine alle sole rime esterne, si riscontra come esse siano esattamente il doppio di quelle presenti nei vv. 30-51: nella prima metà infatti troviamo vENTO : violENTO (vv.6,7), uscirAI : mAI (vv. 8, 9), lontANA : DiANA (vv.10, 12), assEMBRA : mEMBRA (vv.11, 25), primavERE : sfERE : sonagliERE (vv. 15, 16, 18), brULLO : fanciULLO (vv. 27-29), e impAURA (v. 22), che però rima con creatURA : pURA (vv. 33-35), che si collocano già nella seconda sezione del testo; in quest'ultima, oltre ai vv. 33-35 appena citati, sono in rima soltanto futURO : oscURO (vv. 38-41), strIDE : incIDE (vv. 43-44), e affERRA : tERRA (vv. 49-51). Inoltre è da segnalare come anche i versi irrelati della prima parte di *Falsetto* in realtà si leghino agli altri per un sistema di assonanze (nUbe : chiUde, vv. 2-3; vedrEmO : vEntO : violEntO, vv. 5, 6, 7; sALe : sOLe, vv. 24, 25; giovinEzza: mEmbrA, vv. 25-28, a cui è da aggiungere AUtUNNi, v. 13, che si lega ad AvvIUppANo del verso successivo) e di quasi rime (pavENTi : vENTo : violENTo, vv. 4, 6, 7; rENDa : distENDi, vv. 17-23)<sup>18</sup>.

4. Ma la vera discontinuità tra i vv. 1-29 e 30-51 si consuma a livello contenutistico. Infatti in questa seconda parte della lirica non c'è più spazio per le preoccupazioni dell'io, e tutta la scena è occupata da Esterina, e dalla sua fusione panica con il mare, qui, come in tutti gli *Ossi di seppia*, espressione di una dimensione superiore che in sé tutto riscatta, ma al contempo anche annulla:

L'acqua è la forza che ti temprà,  
nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi:  
noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo,  
come un'equorea creatura  
che la salsedine non intacca  
ma torna al lito più pura.

(*Falsetto*, vv. 30-35)

Diversamente da quanto accadeva nella prima parte del componimento, in questi versi non sono più l'indifferenza e la noncuranza a fornire la replica ai timori dell'io, ma la constatazione, in chiave propositiva dunque, della natura pressoché divina di Esterina, capace di continue palingenesi che le permettono di vivere un eterno presente: «nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi» (v. 31). Inoltre, ed è determinante per comprendere la struttura “narrativa” del testo, se prima il compimento di Esterina veniva proiettato in un futuro imprecisato (come già evidenziato: «Sommersa ti

<sup>18</sup> In pochissimi casi le corrispondenze foniche legano le due sezioni: assEMBRA : mEMBRA : tEM-  
pRA (vv. 11, 25, 30), lucertOLA : ciottOLO (vv. 26-32).



*vedremo* | nella fumea [...] Poi dal fiotto di cenere *uscirai* | adusta più che mai», vv. 4-9), tutt'al più ravvicinato dal misterioso «presagio nell'elisie sfere» (v. 16), in questi versi la «forza» di Esterina è collocata nel presente, e si rende visibile agli occhi di chiunque la guardi.

Nello specifico, la sua natura ultraterrena è suggellata dalla fusione con il «mare florido | e vorace» (*Fine dell'infanzia*, v. 81-82), e dalla sua trasformazione in «un'equorea creatura» (v. 33). L'integrazione con il «divino amico» (v. 49) impone tuttavia anche il rispetto di una «legge rischiosa: esser vasto e diverso | e insieme fisso» (*Mediterraneo*, II, vv. 16-17); ossia la perdita della propria identità<sup>19</sup>. In un mondo altro regolato dall'immanenza del senso, infatti, tutti gli esseri e tutti gli elementi sono permeati dalla medesima sostanza (illuminati dalla stessa luce, potremmo dire, mutuando l'immagine dal paradiso dantesco), e si sottraggono a qualsiasi individualità, che non sia quella meramente esteriore. Per questo motivo Esterina è pensata come «un'alga» (v. 32), indistinguibile da tutte le altre alghe che popolano i mari, o come un «un ciottolo» (v. 32), che trova il riscatto della sua insignificanza nell'adesione all'empireo marino, così da divenirne elemento essenziale e costitutivo. Peraltro l'immagine del «ciottolo» ricorre proprio nell'accezione appena descritta anche in due luoghi di *Mediterraneo*, poemetto com'è noto consacrato alla superiorità ontologica del mare, ma anche al doloroso rifiuto da parte dell'io lirico di tale dimensione:

Così, padre, dal tuo disfrenamento  
 si afferma, chi ti guardi, una legge severa.  
 Ed è vano sfuggirla: mi condanna  
 s'io lo tento anche un *ciottolo*  
 róso sul mio cammino,  
 impietrato soffrire senza nome,  
 (*Mediterraneo*, IV, vv. 16-20)

Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale  
 siccome i *ciottoli* che tu volvi,  
 mangiati dalla salsedine;  
*scheggia fuori dal tempo*,  
 (*Mediterraneo*, VII, vv. 1-2)

Nel IV movimento il «ciottolo» condanna l'io lirico, che alla «legge severa» del mare si è sottratto, preferendo invece la ricerca di una propria identità. E così come il «ciottolo» è «scheggia fuori dal tempo» perché partecipa di una dimensione altra, in cui il tempo è immobile e tutto è indistinto, allo stesso modo l'«equorea» Esterina

---

<sup>19</sup> Per questa interpretazione del mare all'interno degli *Ossi di seppia* rimandiamo a R. LUPERINI, *Il significato di Mediterraneo*, in Id., *L'identità negata*, Napoli, Liguori, 1984, pp. 30-64, e Id., *Storia di Montale*, cit., pp. 36-42.

(“pensata” appunto come un «ciottolo») vive una condizione immutata e immutabile, che non può essere scalfita dall’azione corrosiva della «salsedine»: anzi proprio l’acqua salmastra è ciò che le garantisce una definitiva redenzione dal mondo finito, contingente, perituro.

5. È nella terza strofa che la prospettiva di Esterina conosce il suo definitivo trionfo. Infatti la superiorità descritta nei vv. 29-35 viene finalmente messa in atto, e la giovane, trasformandosi realmente in quell’«equorea creatura» (v. 33) che prima era solo immaginata dalla «razza | di chi rimane a terra» (v. 50-51), giunge al suo pieno compimento.

La trasfigurazione di Esterina è necessariamente anticipata dalla considerazioni dell’io, che, estenuato dall’inutile sforzo di difendere la giovane dai supposti pericoli del tempo, ammette la propria sconfitta e celebra la natura atemporale della sua interlocutrice:

Hai ben ragione tu! Non turbare  
di ubbie il sorridente presente.  
La tua gaiezza impegna già il futuro  
ed un crollar di spalle  
dirocca i fortilizi  
del tuo domani oscuro.

(*Falsetto*, vv. 36-41)

Poiché la giovinezza di Esterina è eterna e perenne, non stupisce che la sua «gaiezza impegna già il futuro» (v. 38): il futuro infatti è già nel «sorridente presente» (v. 37), che, essendo perpetuo, non può dunque in alcun modo essere “turbato” dal «domani oscuro» (v. 41). È qui che risiede la «forza» (v. 30) di Esterina, capace di abbattere le difficoltà e «i fortilizi» (v. 40) dell’avvenire con un semplice «crollar di spalle» (v. 39).

La metamorfosi di Esterina in «equorea creatura» (v. 33), preannunciata dall’immagine dell’Araba Fenice che conosce continue rinascite («Poi dal fiotto di cenere uscirai | adusta più che mai», vv. 8-9), dal «presagio nell’elisie sfere» (v. 16), e dalle metafore dell’«alga» (v. 32) e del «ciottolo» (v. 32) con cui l’io descriveva la ragazza, si realizza nella seconda parte della terza strofa:

T’alzi e t’avanzi sul ponticello  
esiguo, sopra il gorgo che stride:  
il tuo profilo s’incide  
contro uno sfondo di perla.  
Esiti a sommo del tremulo asse,  
poi ridi, e come spiccata da un vento  
t’abbatti fra le braccia  
del tuo divino amico che t’afferra.

(*Falsetto*, vv. 42-49)

L'evento tanto atteso, che prima poteva essere proiettato solo in un indistinto futuro, trova la sua attuazione. Esterina non è più passibile di minaccia, ma anzi è capace di ridere («poi ridi», v. 47) anche di fronte ad un ben più grave pericolo di quello paventato dall'io: ossia quello derivante dalla «legge rischiosa» e «severa» (*Mediterraneo*, IV, v. 17) del mare, rappresentato significativamente come un «gorgo che stride» (v. 43)<sup>20</sup>. Con una fermezza senza uguali, dunque, la giovane cammina velocemente sul percorso malsicuro («sul ponticello | esiguo», vv. 42-43), e si invola («spiccata», v. 47), per non tornare mai più, nel regno degli dei: il miracolo si compie. Anche in questi versi poi si riscontra una progressiva acquisizione di forza da parte di Esterina: se il suo procedere coraggioso e impavido verso il mare è accompagnato anche da una qualche esitazione, espressa peraltro esplicitamente («Esiti»<sup>21</sup>) ed evidenziata dalla vibrante associata a liquida, dentale e labiale («soPRa», «goRGo», «PRofilo», «conTRo», «PeRLa», «TRemulo») così da riprodurre un tremolio sia sonoro (quello dell'«asse» appunto) che esistenziale (il timore di aderire alla «legge rischiosa»), gli ultimi tre versi, deputati a mettere in scena la fusione della giovane con il «divino amico» – la sua metamorfosi in «equorea creatura» –, sono scanditi da suoni forti e robusti, che alludono alla potenza e all'energia della ragazza (oltre alla dentale sorda di cui si è già detto, si noti l'uso delle doppie: «spiCCata», «aBBaTTi», «aBBraCCia», «aFFeRRa»).

L'ultima breve strofa serve solo a tirare le somme di un distacco tra l'io e la fanciulla consumatosi già da molti versi:

Ti guardiamo noi, della razza  
di chi rimane a terra.

(*Falsetto*, vv. 50-51)

Nel distico finale non sembra rintracciabile una superiorità dell'io nei confronti della scelta operata da Esterina. Semmai c'è un senso di esclusione da una dimensione, quella del mare, a cui non si può aderire: o così indicherebbe il verbo «rimane», che sembra essere il risultato di una costrizione, piuttosto che di una reale preferenza (tanto più alla luce de *I limoni* e di *Corno inglese*, che come detto precedono il testo; ma su questo punto torneremo tra breve)<sup>22</sup>. Al contempo tutto ciò non conduce ad un com-

<sup>20</sup> Si ricordi anche il «torbato mare» di *Fine dell'infanzia* (v. 91).

<sup>21</sup> Come è stato già ricordato dai precedenti commentatori, l'edizione Ribet del 1928 al posto di «Esiti» riporta l'erronea lezione «Esisti». Ed è altrettanto noto che in un elzeviro del 1970 Montale ricordò che «molti lettori preferirono la forma errata giudicandola più ... esistenziale» (E. MONTALE, *Variazioni*, in «Corriere della Sera», 26 luglio 1970, ora in ID., *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1997 [1976], p. 155). Può essere interessante ritornare sull'aneddoto filologico-editoriale per sottolineare come una formula che eliminasse qualsiasi timore in Esterina non venisse affatto percepita stonata dal lettore, perché inserita all'interno di versi che affermano, non in maniera ironica, la forza della ragazza.

<sup>22</sup> Di avviso diverso è Scarpati, secondo cui «il mito di Esterina vive, in fondo della sua incoscienza. È una creatura sovrumana proprio perché sub-umana, perché si libera della contraddizione scrollandosela

plesso di inferiorità (di qui l'uso di «guardiamo», che non significa “ammiriamo”), ma piuttosto ad una denuncia di inalienabile differenza tra la natura dell'io, predestinato a restare «a terra», e la giovane, che, è detto apertamente, appartiene ad un'altra «razza» (v. 50)<sup>23</sup>: il pronome personale «noi» (v. 50)<sup>24</sup>, ribadito proprio in chiusa di componimento, istituisce la possibilità di un'identità diversa da quella della ragazza<sup>25</sup>.

6. L'evoluzione narrativa rintracciata in *Falsetto* conduce dunque alla definitiva metamorfosi di Esterina e alla consapevolezza da parte dell'io della propria irredimibile natura terrena. Il romanzo di formazione messo in scena nel componimento può pertanto dirsi compiuto: entrambi i personaggi conoscono una maturazione, e l'io, registrata la propria impossibilità di abitare il «divino amico» mare, anziché rifiutare i propri limiti, li fa propri rivendicando, sia pur all'interno di un sentimento di esclusione, un'incolmabile distanza da Esterina.

Una simile lettura ha delle ovvie ripercussioni sull'interpretazione del titolo. In genere i precedenti studiosi hanno individuato nella scelta di *Falsetto* una componente ironica volta per lo più a demistificare Esterina<sup>26</sup>. E tuttavia questa lettura non sembra

dalle spalle, anziché penetrandovi. [...] il poeta è della “razza di chi rimane a terra” non per pavidità, ma per consapevole autoesclusione del mitico, cioè dell'irrazionale: egli sceglie dunque di non seguire la facile liberazione di quel tuffo, per rimanere in possesso del suo razionale controllo del mondo» (C. SCARPATI, *Invito alla lettura di Montale*, Milano, Mursia, 1973, p. 46).

<sup>23</sup> Giustamente Luperini ravvede «nella battuta finale di *Falsetto* [...] una traccia d'orgoglio cardarelliano» (LUPERINI, *Storia di Montale*, cit., p. 30). Si noti anche la lettura di Cataldi e d'Amely, che nel commentare il distico finale sostengono: «È l'esplicitazione della distanza che separa il poeta da Esterina; ed è il primo segnale di una opzione a favore della terra che ha qui piuttosto il sapore di una inadeguatezza e di una privazione ma che diventerà, all'altezza soprattutto di *Mediterraneo*, anche una scelta investita di significati etici: aderire al mare, come Esterina, indica infatti una partecipazione felice ma aproblematica al ritmo della vita e della natura» (MONTALE, *Ossi di seppia*, cit., p. 22).

<sup>24</sup> Il pronome personale «noi» in *Movimenti*, ma non in tutti gli *Ossi di seppia*, è sempre usato in ottica oppositiva ad una «razza» in qualche modo superiore, o apparentemente tale, e a partire proprio da *Falsetto* in funzione disgiuntiva da chi può accedere al “miracolo”. Così se ancora ne *I limoni*, si legge «qui tocca anche a noi poveri la nostra parte di ricchezza» (v. 20, corsivo mio), alludendo però ad una possibile epifania che non segua le vie battute dai «poeti laureati» (v. 1), già in *Caffè a Rapallo* il «noi» segna, così come in *Falsetto*, l'esclusione da una dimensione epica, che può essere rappresentata dal mare, come dall'infanzia: «L'accoglie la pastura | che per noi più non verdeggia» (v. 35-36, corsivo mio; ma la comunanza tra il «noi» di *Falsetto* e quello nelle *Poesie per Camillo Sbarbaro* era già stato rilevato da Luperini: cfr. *Storia di Montale*, cit., p. 31). Per un'interpretazione del «noi» in *Falsetto*, non distante da quella che qui proponiamo cfr. anche quanto sostenuto da Forti: «quelli della “razza di chi rimane a terra”, per i quali [Montale] ha adoperato un plurale fra di maestà e di modestia» (M. FORTI, *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Milano, Mursia, 1973, p. 64).

<sup>25</sup> Il sentimento misto di esclusione e di orgoglio è colto anche da Luperini, che sostiene: «La leggerezza che permette a Esterina di abbandonarsi alle onde (quella stessa – è facile ipotizzare – della “adolescente” di *Accordi*) è ormai valutata da un'ottica complessa in cui convivono invidia e repulsione, frustrazione e orgoglio d'appartenere alla “razza di chi rimane a terra”» (LUPERINI, *Storia di Montale*, cit., p. 18).

<sup>26</sup> È questa la tesi ad esempio di Floriana d'Amely che nel suo commento agli *Ossi di seppia* sostiene: «Esterina è l'immagine di una confidenza con la natura e di una visione agonistica della vita che possono

essere realmente suffragata dal dettato del testo, in cui la ragazza al contrario sembra riuscire nel proprio intento panico. Il trionfo è oltretutto riconosciuto dallo stesso io lirico, che se nei primi 29 vv. tenta di allertare la giovane dall'azione corrosiva del tempo, dopo si arrende alla diversa natura di Esterina («Hai ben ragione tu!», v. 36), e ne dichiara l'insopprimibile alterità. E del resto anche uno sguardo al macrotesto, ossia alla collocazione di *Falsetto* all'interno degli *Ossi di seppia*, induce a ridimensionare qualsiasi ipotesi interpretativa in chiave ironica. Infatti apparirebbe assai poco giustificato un atteggiamento sarcastico nei confronti di Esterina a quest'altezza della raccolta. Si ricordi infatti che ne *I limoni* l'io lirico, sia pure per un attimo, sperimenta il miracolo (la dissoluzione del sé in un'entità superiore), e comunque una volta trascorso lo attende fiducioso, dichiarandone la realizzabilità<sup>27</sup>. E nel successivo *Corno inglese* quel miracolo viene sì negato, ma non per questo non è espressamente invocato dall'io lirico, a dimostrazione che la prospettiva di riscattare la propria finitudine e di accedere ad una dimensione altra non è affatto rimossa<sup>28</sup>. Per questo motivo un palese intento ironico già nel titolo del componimento appare tutto sommato stonato, e poco cogente con l'architettura generale degli *Ossi di seppia*. E anche chi, come Bonora, declina l'eventuale ironia del titolo contro l'io piuttosto che contro la ragazza<sup>29</sup>, giunge comunque ad una contraddizione: per quale motivo infatti deridere

---

ricordare il clima dannunziano, e che però le precedenti poesie degli *Ossi* (*I limoni* e *Corno inglese*) hanno già rifiutato. Per questa ragione la vitalità panica della fanciulla deve essere cantata attraverso un registro altro dal proprio, un "falsetto" appunto. Assumere quel punto di vista, che non appartiene al poeta, vuol dire assumere un linguaggio neoclassico (con echi soprattutto dalle odi di Foscolo e da Zanella) e dannunziano. Ma non vuol dire assumerlo seriamente: se seria è la benevola ammirazione per lo slancio vitale dell'ispiratrice, ironico è il velo che avvolge il ritratto e che annuncia il diverso punto di vista del poeta prima ancora che la conclusione, infine seria e "in voce" anziché in falsetto, la renda esplicita» (MONTALE, *Ossi di seppia*, cit., p. 18).

<sup>27</sup> Nella III strofa de *I limoni* sembra infatti prendere corpo quel «miracolo» (v. 19), veicolato appunto da «l'odore dei limoni» (v. 21), che era stato invocato nelle due precedenti. Si noti infatti la corrispondenza lessicale tra i primi versi della strofa e gli ultimi: «Vedi in questi silenzi in cui le cose | s'abbandonano e sembrano vicine | a tradire il loro ultimo segreto,» (vv. 22-24) e «Sono i silenzi in cui si vede | in ogni ombra umana che si allontana | qualche disturbata Divinità» (vv. 34-36). All'interno di una situazione lessicale contigua si nota però un decisivo scarto: se all'inizio infatti «le cose» «sembrano» rivelare la propria più intima natura, nel finale, invece, gli stessi «silenzi» del v. 22 permettono alla «Divinità», sia pure nell'atto di ritirarsi («che s'allontana») e in tono minore e compromesso («disturbata»), di rendersi realmente visibile. Sebbene istantaneo e fuggevole, tanto non poter neanche essere realmente descritto ma solo alluso nella III strofa, il miracolo si compie, e questo induce l'io a rinnovare la speranza e ad attenderne una nuova epifania: «Quando un giorno da un malchiuso portone | ci si mostrano i gialli dei limoni; | e il gelo del cuore si sfa» (vv. 43-46).

<sup>28</sup> Nel caso di *Corno inglese* l'invocazione del miracolo, declinato nella fusione panica con il vento, è esplicita nel testo. Il fatto che non si realizzi non sembra però riconducibile ad un'impossibilità in sé, ma ad una carenza del soggetto, dotato solo di uno «scordato strumento, | cuore» (vv. 16-17), che è insufficiente per poter partecipare al grande concerto della natura. Per una puntuale lettura del testo, cfr. R. LUPERINI, *Commentando Corno inglese: dissonanze e accordi nel primo Montale*, in Id., *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 149-160.

<sup>29</sup> «Falsetto si lega per il titolo stesso che allude vagamente e con una punta d'ironia non al personaggio di Esterina, bensì alla voce del poeta che tenta di adeguarsi alla felicità del suo personaggio, di questa

nel titolo un personaggio che poi nel finale viene descritto in una ferma accettazione della propria finitudine? Più proficua pertanto potrebbe apparire l'ipotesi di Scaffai, che legge nel termine *Falsetto* sia un intento parodico contro Esterina, che un «riferimento alla personalità del protagonista [...] figura dalle potenzialità ridotte»<sup>30</sup>: tuttavia anche in questo caso il titolo risulta carico di una causticità, che alla resa dei conti, il testo, e soprattutto il distico finale, non fa emergere.

Da un punto di vista tecnico-musicale, ben presente al cantante Eugenio Montale, il *falsetto* ha determinate caratteristiche: sintetizzando è una modalità canora con cui un uomo mima e riproduce una voce femminile, raggiungendo delle note più alte; in questo modo si rende irriconoscibile falsando la propria voce, ma non riuscendo però ad occultare il fatto che sta cantando in *falsetto*. Sicché chi ascolta percepisce una voce femminile e alta, ma anche, sia pure *in absentia*, la voce maschile che la riproduce e che non si rende udibile<sup>31</sup>. Lo stesso procedimento avviene nella poesia. L'io lirico, uomo e dalle prospettive basse, cioè terrene, canta le gesta di Esterina, in una tonalità appunto che non è la sua. Tuttavia chi legge non vede solo la femminilità marina della fanciulla, ma anche, sebbene nascosta, la mascolinità di chi non accede a quell'empireo. Le due contrapposte dimensioni pertanto convivono nel testo: i singoli versi riportano infatti sia la voce di Esterina, che quella irriconoscibile dell'io lirico; ovvero *Falsetto* comunica sia l'atemporalità dell'«equorea fanciulla», che la temporalità lineare e irreversibile «di chi rimane a terra». Questa coabitazione di significati si riscontra e si costruisce su due livelli: stilistico e contenutistico.

7. Un registro estremamente stilizzato, che poggia su forme classicheggianti (lessicali, sintattiche, concettuali) che sembrano sottrarsi al costante fluire del tempo, si incontra, fondendosi o cozzando, con elementi più legati al concreto e al quotidiano:

---

creatura tutta vitalità, che egli ammira sentendosi troppo lontano» (E. BONORA, *Interpretazione di Montale: I. Gli Ossi di seppia*, Torino, Tirrenia, 1977, p. 60).

<sup>30</sup> Si riporta l'intero passo in cui Scaffai discute del titolo: «Generalmente si ritiene che il titolo alluda all'intento parodico che Montale avrebbe nei confronti di d'Annunzio e dei protagonisti delle sue opere. Esterina può infatti ricordare le eroine dannunziane, pronta com'è a gettarsi nelle braccia dell'elemento marino quasi per raggiungere una fusione panica con esso, dalla quale il protagonista maschile rimane escluso per mancanza di energia esistenziale. | Tuttavia il termine *falsetto* può essere stato scelto non solo per intenti parodici (e dunque, ancora una volta, per arricchire il contenuto di echi letterari) ma anche in riferimento alla personalità del protagonista. Questi si porrebbe come una figura dalle potenzialità ridotte, così come è ridotta la capacità vocale dei falsettisti (e non c'è dubbio che Montale, esperto in campo musicale, conoscesse il significato tecnico del vocabolo). Il *falsetto* rappresenterebbe quindi una sorta di correlativo musicale del sentimento di autosvalutazione che caratterizza il primo Montale. A questa condizione esistenziale corrisponde anche una sordina artistica: l'inettitudine impedisce al poeta di aderire al modello dannunziano, di cui pure mostra di conoscere i moduli espressivi» (N. SCAFFAI, *Montale e il libro di poesia*, Pisa, Pacini, 2002, pp. 33-34).

<sup>31</sup> Cfr. V.E. NEGUS, O. JANDER, P. GILES, *Falsetto*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, by S. SADIE, vol. 8, Grove, 2001 (2<sup>nd</sup> edition), pp. 537-538.

«per il tono di *Falsetto* – sostiene Bonora – è sopra tutto notevole che il gusto neoclassico dia scintilla incontrandosi con immagini di schietto sapore realistico»<sup>32</sup>.

Ad innalzare il registro stilistico in direzione classicheggiante contribuisce innanzitutto il ricorso alla mitologia. Così, ad esempio, nei vv. 5-9 («Sommersa ti vedremo [...] adusta più che mai»), viene rievocato il mito egizio della Fenice che dopo cinquecento anni muore per risorgere dalla propria cenere, fatto proprio da Ovidio nel XV libro delle *Metamorfosi*<sup>33</sup>, e giunto a Montale attraverso la mediazione dantesca (il XXIV dell'*Inferno*<sup>34</sup>). E il mito della Fenice si riversa poi nell'«arciera Diana», la cui immagine, come hanno ricordato Bausi e Zollino, è ripresa dal primo libro delle *Stanze* di Poliziano<sup>35</sup> (autore peraltro citato da Montale anche nel giovanile *Quaderno genovese*<sup>36</sup>), oltre che dal Leopardi delle *Iscrizioni greche triopee* (in cui è attestata l'espres-

<sup>32</sup> BONORA, *Letture di Montale*, cit., p. 62. Dello stesso avviso è Forti: «è teatrale il gesto un po' esteriore con cui [Esterina] reagisce alla minaccia e, a suo modo, neoclassico il volto intento che le oppone, che a qualcuno ha fatto ricordare il nome di D'Annunzio [...]. Ma di fronte a tanta scena, nasce il già tutto montaliano ammonimento: il passaggio che porta regolarmente il discorso dall'accaduto al destinato [...]. E il passaggio si fa forte delle stupende rime "rintocca-brocca", che ci restituiscono, nel contrasto aulico-parlato, lo stile tutto inventivo di Montale» (FORTI, *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, cit., p. 64).

<sup>33</sup> Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, XV, 392-407. Tra l'altro si ricordi che la Fenice, secondo la descrizione di Ovidio, è assira, così come assiro-babilonese è l'origine del nome di Esterina: Ester infatti deriva da Ishtar, dea del sesso e della guerra, che significa "stella". Su altre reminescenze da Ovidio, in particolare ne *Il ventaglio*, cfr. ZOLLINO, *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell'opera di Montale*, Piombino, Il Foglio, 2009<sup>2</sup>, cit., pp. 89-90.

<sup>34</sup> Cfr. «Ed ecco a un ch'era da nostra proda, | s'avventò un serpente che 'l trafisse | là dove 'l collo a le spalle s'annoda. | Né O si tosto mai né I si scrisse, | com' el s'accese e arse, e cener tutto | convenne che cascando divenisse; | e poi che fu a terra sì distrutto, | la polver si raccolse per sé stessa | e 'n quel medesimo ritornò di butto. | Così per li gran savi si confessa | che la fenice more e poi rinasce, | quando al cinquecentesimo anno appressa; | erba né biado in sua vita non pasce, | ma sol d'incenso lagrime e d'amomo, | e nardo e mirra son l'ultime fasce» (D. ALIGHIERI, *Inferno* XXIV, vv. 97-111).

<sup>35</sup> Cfr. «O qual che tu ti sia, vergin sovrana | o ninfa o dea (ma dea m'assembri certo), | se dea, forse se' tu la mia Diana» (POLIZIANO, *Stanze* I, 49, vv. 1-3). Ma su questo aspetto cfr. F. BAUSI, *Una donna di Montale: Esterina*, in «Studi italiani», VI, 1994, p. 122, in cui peraltro sono segnalati altri calchi da Poliziano: «Parimenti i vv. 28-29 ("te insidia giovinezza, | quella il lacciolo d'erba del fanciullo") ricordano ancora *Stanze*, I, 76, v. 4: "Tendon lacciuoli a Gioventù tra' fiori". Quanto poi, in particolare, all'«arciera Diana» (v. 12), si rammenti *Stanze*, I 45, vv. 3-4 ("Se l'arco ha in mano, al fianco la faretra, | Giurar potrai che sia Diana casta"); né si dimentichi che, almeno in parte, proprio da Poliziano discende il "linguaggio aulico" impiegato da Montale in questa poesia, da "lito" (*Stanze* I 105, v. 4 e I 106, v. 7) a "intento", "attento" (*Stanze*, II, 1, v. 1: "Eran già tutti alla risposta intenti"), fino al verbo "paventare" (*Stanze*, I 31, v. 3; ma l'aggettivo "paventoso" compare ben cinque volte nel poemetto poliziano)» (*ibidem*). Oltre a quelli indicati da Bausi, altri calchi sono segnalati da A. ZOLLINO, *Poliziano nel Falsetto di Montale*, in ID., *I paradisi ambigui*, cit., pp. 9-25. Non convincono pienamente invece le ipotesi di Almansi, che riconduce la figura di Diana a quella di Proserpina (cfr. G. ALMANSI, *Montale. The private language of poetry*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1977, p. 26) e di Angiola Ferraris, che vede dietro l'immagine di Esterina la figura di Elena tratteggiata da Pound nei suoi primi *Cantos* (cfr. A. FERRARIS, *Montale e gli Ossi di seppia*, Roma, Donzelli, 1995, p. 12).

<sup>36</sup> Il 5 marzo 1917, rispondendo privatamente nel proprio quaderno alla domanda che il «Coenobium» di Lugano aveva rivolto ai suoi lettori («Quali sono i quaranta libri che preferiste dovendo ritirarvi a vita

sione «Diana arciera»<sup>37</sup>) e da un giovanissimo e classicheggiante Gozzano<sup>38</sup>. Infine, seppur ambiziosa, non è priva di fondamento l'ipotesi di Bonora, secondo cui la «figura del fanciullo col suo lacciolo traluce della figura dell'Apollone sauroctono (uccisore di lucertole) di Prassitele, ben noto attraverso la replica dei Musei Vaticani»<sup>39</sup>. Non è escluso inoltre che l'immagine della «lucertola» derivi anche da Carducci, che sia in *Fiesole (Rime nuove)*<sup>40</sup>, che in *Intermezzo*, la rappresenta nei pressi di un «sasso», specularmente al «masso brullo» di *Falsetto*. In *Intermezzo* poi il calco testuale si fa più pressante, perché interessa anche il «sole» e soprattutto il concetto di giovinezza:

Tra 'l sasso e l'urna una lucertoletta  
 esce s'affige al sole:  
 è la mia vecchia gioventù soletta  
 che sogna e non si duole.

Ma dietro, in fondo, un bel teschio di morto  
 ride il suo riso eterno:<sup>41</sup>

In modalità che non sono così dissimili da quelle a cui si abbandona Esterina in *Falsetto*, anche in Carducci la «lucertoletta» rappresenta il soggetto da giovane, quando

cenobitica?»), Montale appunta, degli autori italiani, «Dante – Leopardi. Tasso (*Aminta*), Poliziano» (E. MONTALE, *Quaderno genovese*, a c. di L. BARILE, Milano, Mondadori, 1983, p. 23). E il giorno seguente, lamentandosi della pochezza della critica italiana, sempre sullo stesso quaderno afferma: «Ma non accorgersi che in Petrarca, in Poliziano, in Tasso (a non parlar di Dante) ci sono dei versi (e però della poesia) di uno splendore e di una dolcezza incomparabile; è da imbecilli» (ivi, p. 24).

<sup>37</sup> Cfr. i seguenti versi: «che né Pallade a vile Erse tenea, | Palla occhi-orrenda né Diana arciera | la casta Ifianassa a schifo avea» (G. LEOPARDI, *Inscrizioni greche triopce (Inscrizione seconda)*, vv. 64-66).

<sup>38</sup> Il calco è stato notato da Mengaldo, secondo cui «nel contesto montaliano lo spunto s'innesta però su elementi elaborati da un motivo gozzaniano, cfr., *Il viale delle Statue*, 9-12: “Diane reggenti | e le braccia protese | e le pupille intese | verso le prede al varco”, secondo una fenomenologia propria di tutto *Falsetto*» (MENGALDO, *Da d'Annunzio a Montale*, cit., p. 34). L'indicazione è stata poi fatta propria da Tiziana Arvigo, che alla reminescenza gozzaniana aggiunge reminescenze dannunziane (anche queste segnalate da Mengaldo; cfr. *ibidem*, e più avanti nota 47) e dantesche: «Il più vistoso è certo quello dell'“intento viso che assembla | l'arciera Diana», con verbo di matrice dantesca (si veda la variante “assemblare” in *Inf.* XXIV, 4, “quando la brina in su la terra assempra | l'immagine di sua sorella bianca” [questi versi appartengono allo stesso canto in cui è raffigurata l'Araba Fenice]), che giunge a Montale dal d'Annunzio di *Maia* XIX, 270-271 (“E tu m'assempra l'iddia | parrasia”). Rimanda invece a Gozzano, *Poesie sparse, Il viale delle statue* 9-11 («Diane reggenti l'arco | e le braccia | protese | e le pupille intense”) il viso *intento*, che è variante di un sintagma diffuso in tutta la tradizione lirica italiana, quello degli “occhi intenti”) (ARVIGO, *Ossi di seppia*, cit., p. 42).

<sup>39</sup> BONORA, *Lettura di Montale*, cit., p. 62.

<sup>40</sup> «Su le mura, dal rotto estrusco sasso | la lucertola figge la pupilla, | e un bosco di cipressi a i venti lasso | ulula, e il vespro solitario brilla» (G. CARDUCCI, *Fiesole*, vv. 5-8, in *Id.*, *Rime nuove*, Bologna, Zanichelli, 1887).

<sup>41</sup> *Id.*, *Intermezzo*, X, vv. 33-38, in *Id.*, *Rime nuove*, cit., poi in *Id.*, *Opere*, vol. IX, Bologna, Zanichelli, 1894 (posizionato, com'è noto, tra *Rime nuove* e *Giambi ed epodi*).



ignaro della fugacità del tempo fantasticava senza preoccuparsi del futuro. Si allude soprattutto al verso «che sogna e non si duole», vicino per costruzione sintattica e per significato al «Ciò intendi e non paventi», con cui è raffigurata la giovane Esterina, incurante dell'avvenire.

Ma richiami intertestuali tra *Falsetto* e autori della tradizione, o autori più recenti legati ad un gusto neoclassico, non si concentrano solo nei versi legati a figure mitologiche. Anche nel resto del componimento infatti si rintracciano calchi e reminescenze da Foscolo (le *Odi* soprattutto<sup>42</sup>), da Leopardi (l'«equorea creatura» sembra risentire delle lezioni attestate in *Alla Primavera* e nell'*Inno ai Patriarchi*<sup>43</sup>), da Zanella (da *Sopra un anello portante incisi un cuore, un'ancora e una croce*, che rivela «significative affinità con *Falsetto*»<sup>44</sup>, e da *Sopra una conchiglia fossile*: «T'alzi e t'avanzi» può

<sup>42</sup> Una certa aria foscoliana si registra ad esempio nel tuffo di Esterina (vv. 42-49), che sembra risentire di alcuni passi di *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo*: «Già dal lito [cfr. *Falsetto*, v. 35] si slancia | sordo ai clamori e al fremito, | Già fino alla pancia | nuota... e ingorde [che richiama il «gorgo» del v. 43] si gonfiano | non più memori l'acque | che una Dea da lor nacque» (vv. 61-66): ancor più dei calchi testuali, tutto sommato marginali, è il contesto foscoliano a dare l'impressione di aver agito su *Falsetto*, con il tuffo in un mare agitato da cui prende forma una divinità, così come in Montale l'abbraccio al «gorgo che stride», al «divino amico», dà vita ad «un'equorea creatura». Lievi reminescenze si possono rintracciare anche da *Alla amica risanata*, in cui è citata Diana («Mortale guidatrice | d'oceanine vergini | la Parrasia pendice | tenea la casta Artemide | e fea terror di cervi | lungi fischiar d'arco cidonio i nervi», vv. 55-60) e l'«Elisio | soglio», che non sembra essere troppo lontano dal «presagio nell'elisie sfere» di *Falsetto*. Considerazioni simili sono espresse da Tiziana Arvigo, secondo cui nel testo si ravvisa «una più robusta matrice neoclassica, con particolare attenzione per il Foscolo delle *Odi*, di cui il poeta si ricorda soprattutto per la creazione di un ambiente connotato da una speciale aura di luce e compostezza di forme, con echi figurativi di semplice grazia: ma – aggiunge altresì e giustamente la Arvigo – si noti, d'altra parte, come l'elegante e perfetta *donna* foscoliana non abbia niente in comune con l'intrepida *ragazza* di Montale» (ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale*, cit., p. 42).

<sup>43</sup> Cfr. «se nell'aprica | terra s'alberga o nell'equoreo seno, | pietosa no, ma spettatrice almeno» (G. LEOPARDI, *Alla primavera o delle favole antiche*, vv. 93-95, corsivo mio); e «E tu da l'etra infesto e dal mugghian-te | su i nubiferi gioghi equoreo flutto | scampi l'iniquo germe» (G. LEOPARDI, *Inno ai patriarchi*, vv. 57-59): la fonte, sempre interpretata in funzione di un innalzamento del registro, è stata rintracciata da BONORA: «E si badi almeno, per la raffinatezza classicheggiante del linguaggio, all'espressione «equorea creatura» che ci ricorda in particolare l'«equoreo seno» e l'«equoreo flutto» di due passi dei *Canti* leopardiani» (BONORA, *Letture di Montale*, cit., p. 62).

<sup>44</sup> BAUSI, *Una donna di Montale: Esterina*, cit., p. 121. Nello specifico sostiene Bausi, in maniera convincente: «I contatti tra le due poesie sono strettissimi: e ciò non solo a livello testuale (basti osservare gli attacchi: «Esterina, i vent'anni ti minacciano», e «Elena! Il ruscelletto | de' tuoi verdi anni»), ma anche e ancor più nel generale impianto e significato dei componimenti, incentrati entrambi sul delicato momento in cui una giovane fanciulla si appresta, uscendo dall'adolescenza, ad aprirsi alla vita (si faccia attenzione, in particolare, alla presenza del mare, concreta – anche se simbolica – nell'una, metaforica nell'altra lirica). Degno di nota, inoltre, è il fatto che *Sopra un anello* faccia seguire, al titolo, una dedica («Ad E.A.», ossia Elena Aganoor) analoga a quella che *Falsetto* presenta – come già abbiamo detto – nella copia manoscritta datata 11 febbraio 1924 («a E.R.): dove l'analogia non si limita alla formula e all'uso delle sole iniziali, ma si estende all'iniziale del nome delle dedicatee («E.», in ambedue i casi)» (*ibidem*).

essere ripreso da «T'avanza, t'avanza»<sup>45</sup>), da Marradi (da *Diana*<sup>46</sup>), da Carducci (*Ad Alessandro D'Ancona, Saluto d'autunno* e *Alla memoria di D.C. Mortosi di ferro il IV novembre MDCCCLVII*<sup>47</sup>) e d'Annunzio (*Maia, Elettra, Alcyone*<sup>48</sup>).

Infine contribuisce ad una fissità delle forme, ossia ad una sorta di atemporale classicismo, anche la scelta di un registro aulico. Ha ragione Bonora quando afferma che «nemmeno nel momento in cui riflette e si confessa, il poeta rinuncia del tutto alle eleganze di tipo letterario, anzi neoclassico; bada ancora a sostituire la parola propria, realistica, con la perifrasi raffinata. Trampolino non è per sé prosaico, tutt'altro, ma "ponticello esiguo" e "tremulo asse" sono espressioni che rinnovano un oggetto che tutti abbiamo familiare»<sup>49</sup>: così troviamo «fumea», «adusta», «assembra»,

<sup>45</sup> Cfr. G. ZANELLA: «T'avanza, t'avanza, | divino straniero» (*Sopra una conchiglia fossile*, v. 71): ma tutto il testo descrive la fusione totale che la conchiglia ha avuto con il mare, fino a diventare una parte, e dunque a trasformarsi essa stessa in mare, con modalità che abbiamo già descritto per il «ciottolo» montaliano. Naturalmente tutto ciò non entra in conflitto con le puntuali considerazioni di Isella, che ritrova proprio in *Sopra una conchiglia fossile* una delle fonti dell'ultimo dei venti *Mottetti* delle *Occasioni* (cfr. E. MONTALE, *Le occasioni*, a c. di D. ISELLA, Torino, Einaudi, 1996, p. 124, nota al v. 3 sgg.).

<sup>46</sup> Cfr. BAUSI, *Una donna di Montale: Esterina*, cit., pp. 124-125.

<sup>47</sup> Oltre ai passi già segnalati, cfr. quanto sostenuto da Bausi in *Id.*, *Suggerzioni carducciane tra Pascoli e Montale*, in «Studi e problemi di critica testuale», 75, 2007, pp. 129-132.

<sup>48</sup> Le reminescenze dannunziane in *Falsetto* sono state esaustivamente segnalate da Mengaldo, che indica: «*Falsetto* 11-12: "proteso a un'avventura più lontana | l'intento viso che *assembra* | l'arciera Diana": cfr. *Maia* 354: "E tu m'asempri l'iddia | parrasia, Carmenta dai lunghi | riccioli", ma tutta la rappresentazione della Felicità, *ibid.* 353 sgg., ha certo interessato Montale, e vari altri esempi dannunziani di *assemblare* col medesimo significato e costruzioni sono raccolti dal Passerini» (MENGALDO, *Da d'Annunzio a Montale*, cit., p. 34); così come per «Ricordi la lucertola | ferma sul *maso brullo*" (: fanciullo): cfr. *Elettra, La notte di Caprera*, XX, +52: "il *sasso brullo* (: fanciullo)" (ivi, p. 35). Ma cfr. anche le considerazioni di Mengaldo sulla terza strofa di *Falsetto*, che risentirebbe ancora di *Maia*, mentre «nei vv. 43-45: "... sopra il gorgo che *stride*: | il tuo profilo s'incide | contro uno *sfondo di perla*" ai materiali crepuscolari pare essersi sovrapposto il ricordo di *Furit aestus* dell'*Alcyone*, 1-2: "Un falco che *stride* nel *color di perla*: | tutto il cielo si squarcia come un velo" (*improptu* fenomenico di cui non sfuggirà la profonda affinità con certi attacchi montaliani)" (ivi, p. 45). Estraneo alla composizione di *Falsetto* non deve essere stato neanche *Ditirambo II*, e soprattutto per quei versi che descrivono il divino tuffo di Glauco: «E un amore terribile | sorgeva in me, dell'infinito pelago, | dell'amara *salsedine*, [cfr. *Falsetto*, v. 34] | degli abissi, dei vortici e dei turbini. | La mia carne era libera | della gravazza terrestre [...] Precipite | caddi nel *gorgo*, mi *sommersi*, l'infima | toccai valle oceanica, | uomo non più, non anco dio, ma immemore | della terra e degli uomini.» (vv. 90-93, 104-108); e si ricordi che nello stesso testo è attestato «potenza equorea» (v. 5), «sommerso» (v. 130), «gorgo» (v. 152); non sarà inutile ricordare che *Ditirambo II* può aver fatto tramite, per Montale, con gli ultimi sessanta versi delle *Metamorfosi*, completamente dedicati all'equoreo e divino Glauco, peraltro anche lui raffigurato nei pressi di un masso mentre tenta di trattenere Galatea («Sensit et innitens, quae stabat proxima, molis | "non ego prodigium nec sum fera belua, virgo, se deus" inquit "aquae, nec maius in aequore Proteus | ius habet et Triton Athamantidesque Palaeon;» (OVIDIO, *Metamorfosi*, XIII, vv. 916-919). Altri calchi, limitatamente ad *Alcyone*, si trovano in *Versilia* («collo *adusto*», v. 24, cui segue «sguardo divino | Io sono divina», vv. 28-29, e «Diana», v. 94; ma la dea compare anche in molti altri luoghi di *Alcyone*), e ne *Il peplo rupestre* («sasso *brullo*», v. 8), per limitare l'elenco soltanto ad alcuni degli esempi più significativi. Sulla figura di Glauco in *Falsetto* cfr. anche R. GIGLIUCCI, *Io, Esterina*, in *Id.*, *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2005, pp. 133-148, in particolare 133-137.

<sup>49</sup> BONORA, *Letture di Montale*, cit., p. 63.

«elisie sfere», «dimane», «equorea creatura», «ubbie», «lito», «dirocca» «tremulo asse», «sfondo di perla», solo per citare gli esempi più lampanti.

Tuttavia ad una forza classicista, che rimanda alla fissità delle forme e ad un rapporto saldo con la tradizione, si associa un gusto di impronta evidentemente realistica, che riporta il testo ad una sorta di quotidianità, o comunque di concretezza, legata dunque al presente terreno. Si prendano ad esempio le immagini della «brocca» e delle «sonagliere» che, poste immediatamente a seguito dell'etereo «presagio nell'elisie sfere» (v. 16), «abbassano realisticamente il lessico e le immagini metaforiche»<sup>50</sup>; o quelle del «ciottolo» e dell'«alga», che prima ancora di farsi espressione concreta del «mare come divinità onniaccogliente»<sup>51</sup> sono oggetti comuni; o la stessa figura della «ducertola», che se da un lato chiama in causa l'Apollo sauroctono, dall'altro restituisce scene di vita comune: nello specifico i giochi dei «ragazzi», gli stessi che ne *I limoni* «in pozzanghere | mezzo seccate agguantano [...] | qualche sparuta anguilla» (*I limoni*, vv. 5-7)<sup>52</sup>. Per tacere poi dell'ambientazione generale della poesia, che riformula, secondo la convincente tesi di Sanguineti, quanto rappresentato da Gozzano in *Invernale*<sup>53</sup>, e forse, ma in maniera più distaccata, ne *La differenza*<sup>54</sup>.

<sup>50</sup> MONTALE, *Ossi di seppia*, cit., p. 20.

<sup>51</sup> MENGALDO, *Da d'Annunzio a Montale*, cit., p. 79.

<sup>52</sup> E una compenetrazione di registro alto e basso è tra l'altro presente anche nel «crollar di spalle» (v. 39), che descrive un atto semplice e banale, ma pur sempre fuggendo il termine più consumato: di qui «crollar» e non «scrollare». Tra l'altro il «crollar» sembra voler quasi già raffigurare nella persona di Esterina la rovinosa caduta dei «fortilizî» del «domani oscuro» che lei stessa (con il suo «crollar di spalle») provoca.

<sup>53</sup> Cfr. E. SANGUINETI, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961, pp. 33-35.

<sup>54</sup> Per certi aspetti *Falsetto* sembra riprendere *La differenza* di Gozzano (inclusa ne *La via del rifugio*), per innalzarne il registro, sia da un punto di vista contenutistico-speculativo, che formale. Nel testo gozzaniano si legge infatti: «Penso e ripenso: [«ti pensiamo noi», v. 32; ma cfr. anche la convergenza sintattica con il precedente v. 31: «ti ritrovi e ti rinnovi») – Che mai pensa l'oca | gradicante alla riva del canale? | Pare felice! Al vespero invernale [e come già detto proprio *Invernale* di Gozzano è una fonte montaliana per *Falsetto*] | protende il collo, [«proteso [...] | l'intento viso», vv. 10-11] giubilando roca. | Salta starnazza si rituffa gioca: | né certo sogna d'essere mortale | né certo sogna il prossimo Natale | né l'armi corruscanti [si ricordi per inciso che l'aggettivo, non estraneo neanche a d'Annunzio, è ricorrente in Gozzano ed è attestato anche in Montale (*Tempi di Bellosguardo*, I, 1: «Oh come là nella corusca | distesa che s'inarca verso i colli»)] della cuoca. | - O pàpera, mia candida sorella, | tu insegna che la Morte non esiste: solo si muore da che s'è pensato. | Ma tu non pensi. La tua sorte è bella! | Ché l'esser cucinato non è triste, | triste è il pensare d'esser cucinato» (G. GOZZANO, *La differenza*, in ID., *La via del rifugio*, Torino, Streglio, 1907, ora in ID., *Poesie*, a c. di E. SANGUINETI, Torino, Einaudi, 1973, p. 46). In Gozzano dunque si trova, espressa ad un livello più basso e con un registro comico, la medesima situazione rappresentata in *Falsetto*: anche la papera, come Esterina, vive una situazione di eterno presente, tanto che né il tempo, né la morte possono impensierirla; e anche la papera, tuffandosi e rituffandosi nell'acqua del canale, è colta in un rapporto armonico con la natura circostante. Questa possibilità simbiotica è invece negata all'io, che, condannato ad un principio di realtà (di qui l'ossessivo uso del verbo «pensare»), vorrebbe avvertire l'animale dei pericoli che lo minacciano, e cercarne una contiguità e comunanza («candida sorella»). In realtà l'oca, come Esterina, non accoglie la parola dell'io, rispondendovi con un'eloquente noncuranza, tanto da convincere lo stesso io lirico della fondatezza della sua serenità: «tu insegna che la Morte non esiste: | solo si muore da che s'è pensato».

Ma Montale in *Falsetto* saccheggia Gozzano in più di un'occasione: calchi testuali si riscontrano infatti anche da *La via del rifugio*<sup>55</sup>, da *La preraffaellita*<sup>56</sup>, da *Il Castello d'Agliè*<sup>57</sup>, e più blandamente da *Il frutteto*<sup>58</sup>, mentre alcune scelte lessicali trovano il loro precedente in molti luoghi del *corpus* gozzaniano (ad esempio il verbo "avanzare", tanto più nella forma riflessiva<sup>59</sup>).

Il rimando a Gozzano, così ostinatamente ripetuto, tradisce una dichiarazione di poetica, o almeno una scelta di campo a favore di una poesia delle «cose ben lineate»<sup>60</sup>, del quotidiano, del «balbo parlare» (*Mediterraneo*, VIII, v. 5): in una

<sup>55</sup> Cfr. il seguente passo: «Ma prima la Simona | *avanza* [«t'avanzì», v. 41] ed il cappello | toglie ed il braccio snello | *protende* [«proteso», v. 9; e nel testo di Gozzano troviamo anche il participio al v. 51: «dolce | Madama Colombina | *protesa* alla finestra] e la persona. | *Poi* [«Poi», v. 7, ad inizio verso] con *pupille intente* [«intento viso», v. 11] | il colpo che non falla» (G. GOZZANO, *La via del rifugio*, vv. 109-114, in Id., *La via del rifugio*, cit., ora in Id., *Poesie*, cit., pp. 5-12, corsivo mio). Non sarà superfluo ricordare che il componimento è indicato da Montale, nel '51, come un efficace *specimen* della poesia gozzaniana: «Rileggete la poesia *La Via del Rifugio* (che dà il titolo al libro ed è ripresa da una precedente lirica: *Il convalescente*) e vi renderete conto che dopo quella pagina non convincente ma tuttavia intersecata, ricca e promettente, Gozzano limitò sempre le sue ricerche» (E. MONTALE, *Gozzano dopo trent'anni*, in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a c. di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 2006<sup>2</sup> [1<sup>a</sup> ed. 1996], vol. I, p. 1276).

<sup>56</sup> Cfr. i versi seguenti: «Sopra lo *sfondo* scialbo e scolorito [«sfondo di perla», v. 45] | surge il *profilo* [«profilo», v. 44] della donna *intenta* [«intento viso», v. 11]» (Id., *La preraffaellita*, in «Il venerdì della Contessa», 1903, ora in Id., *Poesie*, cit., pp. 272-273, vv. 1-2); e si tenga presente che l'intero sonetto è dedicato ad una figura femminile, che nulla ha a che fare con il mondo dell'io lirico, e che infatti ostenta una certa aria di superiorità.

<sup>57</sup> Cfr.: «Sogna ancor forse Leda nelle *intente* | *pupille* [«intento viso», v. 11] nere lungo la *divina* [«divino amico», v. 49] | sponda d'Eurota? Ahimè, la Dea è assente. [...] *Avanza* [«t'avanzì», v. 41] il baio su la sponda | del bacino. Si specchia trepidante | la *signora dell'acqua* [può richiamare alla mente tutta la costruzione del personaggio di Esterina]. E il *sol*/la inonda [«al sole bruci le membra», v. 25] | E l'erme antiche memori di tante | Iddie pagane del bel mito assente | la rediviva *Diana* [«l'arciera Diana», v. 12] cavalcante» (Id., *Il castello d'Agliè*, in «Il Ventesimo», Genova, 20 marzo 1904, ora in Id., *Poesie*, cit., pp. 275-278, vv. 67-78).

<sup>58</sup> Anche ne *Il frutteto* compaiono le «pupille intente» (Id., *Il frutteto*, in «Il Piemonte», 20 agosto 1905, ora in Id., *Poesie*, cit., p. 300-303, v. 13), «M'avanzo» (v. 41), «Diana» (v. 49).

<sup>59</sup> Cfr. le seguenti citazioni: «Ma prima la Simona | *avanza*, ed il cappello toglie» (Id., *La via del rifugio*, cit., v. 110; e si ricordi che questo componimento lo abbiamo già citato come una delle possibili fonti gozzaniane, non solo da un punto di vista lessicale, per *Falsetto*); «Come più *m'avanzo* | all'altra meta.» (Id., *I colloqui*, in Id., *I colloqui*, Milano, Treves, 1911, ora in Id., *Poesie*, cit., v. 20); «S'*avanza* un Barnabita, lentamente... | stringe la mano alla Contessa amica» (Id., *Torino*, in Id., *I colloqui*, cit., p. 189-193, v. 19); «*Avanza* il baio fino su la sponda» (Id., *Il castello d'Agliè*, v. 73; anche questo testo fornisce più di uno spunto intertestuale per *Falsetto*); «Ecco nel folto delle verdi piante | un giovane bellissimo *avanzare*» (Id., *Il viale delle Statue*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», 23 ottobre 1903, ora in Id., *Poesie*, cit., pp. 294-299, v. 110; il componimento presenta altre concordanze testuali con *Falsetto*: «Diana», «pupille intente»); «M'avanzo pel sentiero ormai distrutto» (Id., *Il frutteto*, cit., v. 41; più avanti, come già ricordato, è citata «Diana», mentre nei versi iniziali sono menzionate le «pupille intente»); «... *l'evento s'avanza*, sarete Nonni ben presto.» (Id., *L'ipotesi*, in «Il Viandante», 1908, ora in Id., *Poesie*, cit., v. 31, corsivo nel testo); «in attesa del pianto che *s'avanza*.» (Id., *Il commesso farmacista*, in Id., *Poesie*, cit., pp. 341-344, v. 58); «Ma se il pilota *avanza*, | rapida si dilegua» (Id., *La più bella*, in «La Lettera», luglio 1913, ora in Id., *Poesie*, cit., pp. 355-356, v. 26); «Le carrozze *avanzavano* lente | per Torino infiorata» (Id., *Carolina di Savoia*, in Id., *Poesie*, cit., p. 398-400, v. 27).

<sup>60</sup> G. CONTINI, *Una lunga fedeltà*, Torino, Einaudi, 1974, p. 11.

parola antidannunziana. Per questo motivo non è inutile rimarcare come in *Falsetto* si registrino concordanze anche con i testi di Linati<sup>61</sup>, Michelstaedter<sup>62</sup>, Govoni<sup>63</sup>,

<sup>61</sup> È la tesi di Tiziana Arvigo, che dopo aver individuato alcune convergenze tra Esterina e le «fanciulle in fiore» ritratte da Marcel Proust nel secondo libro della *Recherche* - la falcata sicura, lo sguardo luminoso, la speciale impertinenza o non curanza degli atteggiamenti sono tratti che facilmente si ritrovano nella «piccola brigata» che passeggia sul molo di Balbec» (ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale*, cit., pp. 42-43; ma invero la concordanza non appare così stringente)-, afferma: «anche se un'altra possibile fonte, decisamente più familiare al poeta ligure (ma non è detto che i due testi non abbiano collaborato entrambi), si trova nel già citato libro di Carlo Linati, *Portovenere. Immagini e fantasie marittime*, pubblicato nel 1910 e importante modello di riferimento anche per altri testi degli *Ossi di seppia*» (ivi, p. 43); a sostegno di questo suggerimento, non sarà inutile segnalare che proprio nei due passi indicati dalla Arvigo si attesa una lieve, ma non insignificante, concordanza lessicale con *Falsetto*, specificamente con il v. 9 («adusta più che mai»): «Vergini aduste» (C. LINATI, *Portovenere*, Como, Omarini, 1910, p. 22) e «la adusta Armellina» (ivi, p. 58).

<sup>62</sup> «A me d'accanto, sullo stesso *scoglio* [«sullo *scoglio* lucente», v. 24] | sta la *fanciulla* [in similitudine con Esterina, descritta nella terza strofa] e vibra come *un'alga* [«noi ti pensiamo come *un'alga*», v. 31] all'onda varia e infida | *φύλοξοβρωεία*. - | S'avviva il sole il bronzo dei capelli [ad Esterina è detto: «al sole bruci le membra»] ed i suoi occhi di colombra *tremuli* [«*tremulo* asse»] | guardano il mare e guardano la costa | illuminata» (C. MICHELSTAEDTER, *Amico – mi circonda il vasto mare*, vv. 14-17, in ID., *Poesie*, a c. di S. CAMPALLA, Milano, Adelphi, 1987, p. 52). Ma cfr. anche le pagine michelstaedteriane sul rapporto tra io e mare, che Montale può aver avuto presenti nell'elaborazione di *Falsetto* e ancor più di *Mediterraneo*: «se mi tuffo nel mare, se sento l'onde sul mio corpo – ma dove sono io non è il mare; se voglio andare dove è l'acqua e averla – le onde si fendono davanti all'uomo che nuota; se bevo il salso, se esulto come un delfino – se m'annego – ma ancora il mare non lo posseggo: sono *solo e diverso* in mezzo al mare» (ID., *La persuasione e la retorica*, Milano, Adelphi, 2007, p. 40-41). Si ricordi che un tramite tra Montale e Michelstaedter può essere stato il saggio di G. DEBENEDETTI, *Michelstaedter*, in «Primo tempo», n. 6, 15 ottobre 1922, pp. 161-169.

<sup>63</sup> Cfr. «Verso sera ci fu un breve scroscio | di pioggia lungo la via maestra: | passò un tintinno di *sonagliere* | e un grido che incitava per la polvere.» (C. GOVONI, *Temporale primaverile*, vv. 1-4, in ID., *Armonia in grigio et in silenzio*, Milano, Scheiwiller, 1989, p. 26; ristampa anastatica, con postfazione di L. BARILE, dell'edizione, Firenze, Lumachi, 1903; e si ricordi che più avanti, nello stesso testo, sono menzionate le «odorate orchestre», v. 17, che si affiancano ad altri termini montaliani, quali «balestrucci», presente nei *Mottetti*, e «orti», ricorrente in Govoni come in Montale; ma sul rapporto tra i due è sufficiente rimandare all'acuto studio di L. BLASUCCI, *Montale, Govoni e l'oggetto povero*, in «La Rassegna della letteratura italiana», XCIV, 1990, pp. 43-63, e poi in ID., *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 15-47). Altre blande concordanze, che per lo più dimostrano come il campionario di oggetti ed immagini proposto da Govoni fosse ben presente al giovane Montale, si rintracciano in *Fiale* (Firenze, Lumachi, 1903): «io ti penso così: nuda sul letto | in una positura sapienta» (*Magdalena*, vv. 9-10, che, nel suo immaginare la donna, trova riecheggi in «noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo, | come un'equorea creatura», vv. 32-33); «e finito l'amplesso e tu l rinnova. | *Goditi senza cura del domani*» (*Crise*, vv. 8-9; cfr. *Falsetto*, vv. 21 e 36-37: «La dubbia dimane non t'impaura»; «Hai ben ragione tu! Non turbare | di ubbie il sorridente presente»; tralasciando il fatto che anche «rinnovare» è verbo presente in *Falsetto*); ne *Gli aborti* (Ferrara, Taddei, 1907): «solo i rospi seduti contro i muri | si riscaldano al sole» (*L'erba*, vv. 12-13, che sembrano riproporsi nella «ducertola | ferma sul masso brullo», metafora di Esterina distesa al sole, all'interno di un testo che fa registrare altri rimandi intertestuali con Montale: «Preferisce i cortili umidi e oscuri | e i marciapiedi interni dei conventi» (*L'erba*, vv. 9-10), vicino a «Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi | fossi» (*I limoni*, vv. 4-5); «Ma tu non credi! E il tuo riso assassino» (*Sonetto nero*, v. 12; ma sul ridere leggermente più stringente è «tu ferocemente ridi», *La suicida*, v. 5, testo poi riedito anche in C. GOVONI, *Poesie scelte*, Ferrara, Taddei, 1918); da rilevare inoltre nella raccolta le due occorrenze dell'aggettivo «tremulo», riutilizzato da Montale in *Falsetto*

Cardarelli<sup>64</sup> e in misura minore con quelli di Sbarbaro<sup>65</sup> e Boine<sup>66</sup>. Tutti questi autori irrobustiscono la matrice realistica del testo, che si fonde con quel classicismo prima descritto e realizzato attraverso altri richiami intertestuali, determinate immagini e specifiche soluzioni lessicali. In altre parole l'atemporalità della tradizione alta convive con la concretezza del presente fuggente e inarrestabile, senza che le due dimensioni si annullino l'una nell'altra: aulico e prosaico cozzano sì<sup>67</sup>, ma senza perdere la loro specifica identità.

8. La costruzione messa in piedi a livello stilistico-formale trova corrispondenza anche sul piano contenutistico. E questo avviene non tanto nei primi 29 versi, in cui

---

per definire l'«asse»: «miraggi tremuli» (*I profumi*, I, v. 3), e «tremuli miraggi» (*Il giallo*, v. 4); nelle *Poesie elettriche* (Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1911): «i sonagli [«sonagliere» in *Falsetto*] dei carrettieri» (*Dopo il temporale*, v. 24; questo è riedito anche nelle *Poesie scelte*); «l'acqua fresca nelle brocche» (*Nella casa dell'ospite*, v. 116; poi raccolto anche in *Poesie scelte*); «Oh quanti calici d'azzurro e d'ideale | in alcuni bevemmo! | In altri quanti calici di vernaccia pesante, | di feccia amara! | E che giocondi brindisi facemmo! | Si urtavano, tinnavano i nostri occhi | in un ebbro simposio di desiderio» (*Fascino*, vv. 258-264, che sembrano riproporre una situazione non lontana dal «suono» emesso dall'«incrinata brocca» di *Falsetto*); e ne *L'inaugurazione della primavera* (anche in questo caso, come per le *Poesie elettriche*, si cita dalla *princeps*, pubblicata a Firenze dalla Libreria della Voce nel 1915, e non dalla «nuova edizione riveduta e corretta», che, essendo stata pubblicata a Ferrara da Taddei, nel '20, poteva di essere di più difficile reperibilità per Montale): «ripone in una brocca rotta» (*Casa deserte*, v. 12; in *Falsetto* «incrinata brocca»).

<sup>64</sup> Come suggerito da Solmi (cfr. S. SOLMI, *La poesia di Montale*, in «Nuovi Argomenti», V, 26, 1957, poi in ID., *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Milano, il Saggiatore, 1963, pp. 278-314, in particolare p. 284), *L'adolescente* di Cardarelli può essere stato un testo tenuto presente da Montale nella stesura di *Falsetto*. Ma sull'influenza di Cardarelli in Montale, e specificamente in *Falsetto*, cfr. anche LUPERINI, *Storia di Montale*, cit., p. 30.

<sup>65</sup> I calchi da Sbarbaro più evidenti si rintracciano in *Testamento* 3 (poi confluita in *Rimanenze*), che Montale poté leggere su «Primo tempo», 6, ottobre 1922, pp. 145-146: «combattuta | dai venti che le recano dal largo | l'alge e le procellarie; | ara di pietra sei tra cielo e mare | levata, dove brucia la canicola | aromi di selvagge erbe» (vv. 5-10); «il cuore di Caboto | il di' che sul malcerto legno [che ricorda il «tremulo asse»] scorse | dal mare pieno di meraviglioso | nascere il Capo» (vv. 27-30); «e s'incresti s'incanutisca rompa | con rapina di ciottoli sul lido | o lo lambisca cucciolo che lappa» (vv. 66-67); «Io pagano al tuo nume sacrecci, | Liguria, se campassi della canna, | rosse triglie nell'alga boccheggianti; o la spalliera di limoni al sole, avessi l'orto» (vv. 74-78); «da collera del mare sugli scogli» (v. 85); «Fossi al tuo sole zolla che germoglia | il filuzzo dell'erba. [«il lacciolo d'erba» in *Falsetto*] Fossi pino | abbrancato al tuo tufo; cui nel crine | passa la mano ruvida aquilone. | Grappolo mi cuocessi sui tuoi sassi» (87-91). Altre suggestioni, ma mai evidenti, derivano da *Primizie* (da *Vo nella notte solo*: «in consueti passi | giovinezza trapassi – che non torni» (vv. 16-18); «Quand'ecco nel silenzio afoso balza | da un organo sgorgando | facile melodia» (vv. 45-47; questi versi sembrano influenzare il «presagio» offerto dall'improvviso «suono» che «rintocca») e da *Trucioli* («Avanza silenziosa, molleggiando», *Scampoli* I, 10).

<sup>66</sup> Cfr. i seguenti passi tratti da *Frantumi*: «Gracilità delle tue membra, trepida allodola nella carezzosa prigione della mia mano! Ed avverti innanzi rivo chiacchierino, tra scogli. | Tremulo diafano nella immobilità della notte» (G. BOINE, *Frantumi seguiti da Plausi e botte*, Firenze, La Voce, 1918, p. 8); «Avanza avanza... *Avanzab*» (ivi, p. 37)

<sup>67</sup> L'allusione ovviamente è alla nota definizione di Montale, secondo cui Gozzano è «il primo che abbia dato scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico» (MONTALE, *Gozzano, dopo trent'anni*, cit., p. 1274).

più che di vera e propria convivenza tra due antitetiche prospettive – atemporalità di Esterina vs. temporalità lineare dell'io – si deve parlare di opposizione dialettica, quanto nella seconda parte della lirica.

Come già detto i vv. 30-49 (accantonando dunque il distico finale) sono interamente dedicati ad Esterina: non trovano più spazio gli avvertimenti preoccupati dell'io lirico e la scena è dominata unicamente dalla ragazza. Tuttavia è proprio in questa parte del testo, che nel celebrare l'«equorea creatura», il «ciottolo», «l'alga» si asserisce al contempo la natura terrena del poeta, secondo una modalità che abbiamo già ravvisato nei falsettisti, i quali raggiungono sì tonalità più alte, ma senza poter occultare l'artificio tecnico del loro canto (di testa e non di petto): si rendono dunque riconoscibili, affermando così la propria identità.

Non deve stupire pertanto che in tutto il componimento, e in misura non minore nei versi più marcatamente dedicati ad Esterina, si registri un ossessionante e martellante ricorso ai pronomi personale «tu», «ti», «te» e all'aggettivo possessivo «tuo» (spesso pleonastico): «*ti* minacciano» «*ti* chiude» «*ti* vedremo», «*t'avviluppano*», «*per te* rintoCCA», «*ti* renda», «sia | per *te*», «*t'impaura*», «*ti* distendi», «*te* insidia giovinezza», «*ti* temprà», «*ti* rinnovi e *ti* ritrovi: | *ti* pensiamo», «Hai ben ragione *tu*», «la *tua* gaiezza» «*T'alzi* e *t'avanzi*», «il *tuo* profilo», «*t'abbatti*», «del *tuo* divino», «*t'afferra*», «*ti* guardiamo». Questa scelta ha la funzione di far prendere all'io le distanze da Esterina, e dunque dalle istanze di cui ella è portatrice. Tra i due pertanto si apre un solco, ai margini del quale si situano due identità differenti: una in primo piano, e l'altra che inaspettatamente riemerge tra le maglie del testo.

Non solo: l'uso ricorrente di tali pronomi ed aggettivi, associato agli altri termini con dentale sorda (che, ricordiamo, a partire dal v. 30, ossia da quando scompare l'io, diventa sistematica) e ai lemmi forti rintracciabili nelle quattro strofe (consonanti doppie<sup>68</sup> e una significativa sequela di gutturali<sup>69</sup>), finisce per scandire in maniera marcata e regolare tutto il testo. È come se ci fosse in sottofondo un rintoccare continuo, imperterrito e inarrestabile: si tratta del tempo lineare a cui aderisce il poeta, contrapposto al «sorridente presente» di Esterina.

9. La tecnica del “falsetto” dunque ha assolto il suo compito: quello di rappresentare le due prospettive, le quali sono sì inconciliabili, e anche antagoniste, ma non anco-

<sup>68</sup> A parte le gutturali, segnalate nella nota successiva, in *Falsetto* si registrano le seguenti consonanti doppie: «vent'aNNi», «minaCCiano», «SoMMersa», «neLLa», «aDDensa», «fio'TTo», «aVVentura», «aSSembra», «autuNNi», «t'aVViluPPano», «ineFFabile», «duBBia», «LeGGiadra», «sulLo», «maSSo», «brulLo», «giovineZZa», «quelLa», «daCCiolo», «fanciuLLo», «neLL'aCQua», «cioTTolo», «uBBie», «soRRidente», «gaieZZa», «croLLa», «spaLLe», «ponticeLLo», «soMMo», «aSSe», «aBBaTTi», «braCCia», «aFFeRRa», «raZZa», «teRRa».

<sup>69</sup> Le gutturali presenti nel testo sono le seguenti: «Che», «poCo a poCo», «Chiude», «Che», «Che», «Che», «eCCo», «rintoCCa», «Qual», «inCrinata», «broCCa», «perCossa», «Concerto», «sCoglio», «riCordi», «Quella», «l'aCQua», «Che», «l'aCQua» «nell'aCQua», «Come», «eQuorea», «Creatura», «Che», «intaCCa», «Crolla», «diroCCa», «Che», «Contro», «Come», «spiCCata», «amiCo», «Che», «Chi».

ra dominanti una sull'altra (di qui, a dimostrazione di quanto si sostiene, l'assenza di ironia nel distico finale). Sarà solo nelle *Poesie per Camillo Sbarbaro*, dopo l'ambiguo passaggio di *Minstrels*, che l'io degli *Ossi di seppia* accetterà l'impossibilità del «miracolo» (*I limoni*, v. 19<sup>70</sup>), di scovare la «maglia rotta nella rete» (*Godi se il vento ch'entra nel pomario*, v. 15), di oltrepassare l'«erto muro» (*Godi se il vento ch'entra nel pomario*, v. 10). Nel dittico sbarbariano infatti si prende congedo dall'infanzia, descritta come unica età dell'uomo deputata a vivere un eterno presente<sup>71</sup>, ovvero, per utilizzare un'immagine della poesia stessa, a suonare un'«indicibile musica» (*Caffè a Rapallo*, v. 14), che è chiaramente simmetrica al «concerto ineffabile» (v. 20) di *Falsetto*. Se ne deduce che sia in *Caffè a Rapallo* che in *Epigramma* (che preannuncia i successivi *Sarcofaghi*), il «miracolo» è negato non per motivi accidentali (così come ancora poteva darsi ne *I limoni* e in *Corno inglese*, in cui l'attesa di una fusione con il vento è sinonimo di speranza), ma per una condizione strutturale del soggetto, che oltretutto non è personale, ma generale: di qui l'accostamento a Sbarbaro, anche lui escluso dalla «zampante greggia» (*Caffè a Rapallo*, v. 34; ma si veda soprattutto l'uso del «noi», v. 36).

In *Falsetto* invece questa consapevolezza è ancora tutta da acquisire. Il soggetto infatti sembra essere impedito all'abbraccio al «divino amico» da una sua personale sorte, che lo ha relegato tra coloro che rimangono «a terra». Tuttavia, e in questo sta uno dei motivi della centralità del testo nella costruzione di *Ossi di seppia*, è la prima volta nella raccolta (fatta eccezione per *In limine*, s'intende) che l'io prende atto che il «miracolo» de *I limoni*, invocato ancora in *Corno inglese*, non si realizzerà mai. Ciononostante questo non significa che ad altri, Esterina ad esempio, sia negato il «varco» (*Casa sul mare*, v. 26) verso un mondo altro: vi sono infatti anche coloro a cui è concesso di abitare la «patria sognata» (*Mediterraneo*, V, v. 13), di assistere «a un evento impossibile» (*Mediterraneo*, IX, v. 10), di trasformarsi in «equorea creatura» (v. 30). Le due strade non possono essere scelte, ma esistono entrambe. Ed entrambe, per l'ultima volta, in *Falsetto* vengono rappresentate.

---

<sup>70</sup> Com'è noto, il termine ricorre anche in *Forse un mattino andando*, però con un'accezione tutta al negativo (il miracolo infatti svela solo «il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro | di me», vv. 3-4), e in *Crisalide*, in cui la sua inattuabilità è denunciata apertamente: «non vedremo sorgere per via | la libertà, il miracolo, | il fatto che non era necessario» (*Crisalide*, vv. 65-67).

<sup>71</sup> Cfr. *Fine dell'infanzia*, il componimento che forse meglio di altri evidenzia il rapporto tra infanzia e tempo immobile, privo di passato: «Ogni attimo bruciava | negl'istanti futuri senza tracce. | Vivere era ventura troppo nuova | ora per ora, e ne batteva il cuore. | Norma non v'era, solco fisso, confronto, | e sceverare gioia da tristezza» (vv. 55-61).