



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea in Filologia e letteratura
italiana

Elaborato finale

*Gli Ossi di seppia e la
Commedia.*

Un regesto dei dantismi “comici” nella
prima raccolta montaliana

Relatore

Prof. Tiziano Zanato

Correlatore

Prof.sse Michela Rusi e Monica Giachino

Laureanda

Elena Michielin

Matricola

988706

Anno Accademico

2019/2020

INDICE

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO PRIMO	15
DANTISMI LESSICALI	
CAPITOLO SECONDO	64
DANTISMI SITUAZIONALI	
CAPITOLO TERZO	72
DANTISMI TEMATICI	
CAPITOLO QUARTO	87
DANTISMI DI TIPO FONETICO E FONOSIMBOLICO	
CONCLUSIONI	102
BIBLIOGRAFIA	107

INTRODUZIONE

Breve cenno al concetto di intertestualità

Nel 1922 T. S. Eliot, nel suo celebre saggio *Tradizione e talento individuale*, offre al suo pubblico una preziosa riflessione:

Nessun poeta, nessun artista di nessun'arte, preso per sé solo, ha un significato compiuto. La sua importanza, il giudizio che si dà di lui, è il giudizio di lui in rapporto ai poeti e agli artisti del passato. Non è possibile valutarlo da solo; bisogna collocarlo, per procedere a confronti e contrapposizioni, tra i poeti del passato.¹

Queste parole ci permettono di introdurre una breve considerazione circa il concetto di “intertestualità”, concetto che sarà utile al fine di comprendere il rapporto che si stabilisce tra un autore e tutti coloro che, nella tradizione letteraria, l'hanno preceduto. Nel caso specifico ci interesserà, ovviamente, per esaminare in una specifica prospettiva la connessione che lega Montale a Dante.

Come è noto, il termine intertestualità venne introdotto dalla studiosa Julia Kristeva sul finire degli anni sessanta del secolo scorso, per indicare quel fatto specificamente letterario per il quale «ogni poeta scrivendo entra in dialogo con la schiera di altri poeti di cui è in qualche modo il successore»². Alla luce di questa definizione si comprende come il testo, l'opera letteraria compiuta non possa definirsi tale se non in connessione e relazione

¹ ELIOT, THOMAS STEARNS, *Tradizione e talento individuale in Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, a cura di Vittorio Di Giuro e Alfredo Obertello, Milano, Bompiani, 1985 (London 1919), pp. 69-70.

² BRUGNOLO, STEFANO, COLUSSI, DAVIDE, ZATTI, SERGIO, ZINATO, EMANUELE, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci Editore, 2016, p. 284.

con altri testi ai quali essa si intreccia e si mescola. Certamente la definizione di intertestualità racchiude varie tipologie di “riuso” di testi letterari come per esempio la citazione e il cosiddetto “uso delle fonti”. Quest’ultimo, in particolare, suggerisce un peculiare rapporto tra un testo e gli antecedenti a cui esso si rifà, un rapporto solitamente di rispetto – e talvolta si direbbe quasi reverenza – attraverso cui si riconosce un indiscusso prestigio culturale a ciò che è venuto in precedenza. In quest’ottica la fonte è dunque impiegata per conferire maggior peso all’opera, al fine di avvalorarne il contenuto. A questo proposito pertanto va messa in luce la sottile differenza tra “fonte” e “intertestualità”, per comprendere il motivo per cui in questa sede sia preferibile fare uso del secondo termine:

La parola fonte ricorda il positivismo e suggerisce un atteggiamento passivo e accumulativo, mentre intertestualità indica un processo e una genealogia attivata, una dialogicità con la parola altrui a orientamento multiplo, che si muove dal riuso empatico oppure – al polo opposto – dalla frizione tra semantica di partenza e valori di arrivo.³

Attraverso l’intertestualità il poeta o lo scrittore può confrontarsi con la tradizione in modo non necessariamente ossequioso e formale, ma al contrario può integrare il discorso poetico esibendo in modo più o meno esplicito la citazione e al tempo stesso prendendone le distanze, o riadattarla a seconda del contesto e del messaggio che vuole trasmettere al lettore. Ciò che risulta più interessante in questa sede è come l’autorità letteraria presa in causa – Dante – venga impiegata per arricchire il testo moderno di significati ulteriori, in un «rapporto teso e vitale con la tradizione».⁴ Come scrive Brugnolo: «la voce del poeta

³ GRIGNANI, MARIA ANTONIETTA, *Presenze della Divina Commedia nella poesia del Novecento* in *Metodi Testo Realtà. Atti del Convegno di Studi*, 7-8 maggio 2013, a cura di Margherita Quagliano e Raffella Scarpa, Torino, Casa editrice universitaria Edizioni dell’Orso, 2014, p. 73.

⁴ MENGALDO, PIER VINCENZO, *La tradizione del Novecento. Da D’Annunzio a Montale*, collana *Critica e Filologia* 8, Studi e Manuali, a cura di L. Caretti e C. Segre, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 87.

antico, invece di restare un dato inerte buono per le note a piè di pagina, arricchisce di sensi ulteriori il testo del suo erede moderno».⁵

Il dantismo nel Novecento

Queste ultime parole ci permettono di porre l'attenzione sulla figura che ci interessa indagare più da vicino, Dante. Com'è ben noto, il sommo poeta riveste il ruolo di autorità massima nella letteratura italiana, certamente seguito a brevissima distanza da Boccaccio e Petrarca ma pur sempre il punto primario di riferimento per tutti gli autori dei secoli successivi che aspirassero a entrare nel canone letterario.

La presenza di Dante risulta una costante in riferimento al linguaggio intertestuale, talmente vitale e presente da percorrere i secoli fino a giungere al Novecento, secolo ormai emblema del cambiamento, in quanto momento di rottura con la tradizione e tutto ciò che essa porta con sé. Ebbene, Dante sembra rimanere al di fuori di questo mutamento, sia perché i poeti continuano a citarlo con la reverenza di sempre, sia perché con esso gli autori moderni si raffrontano in modo diretto, talora riferendogli con ironia, talora rifiutandolo e prendendo le distanze dalla sua poetica, talora accettandolo e rielaborandolo per i propri scopi. Alcuni autori, ed è il caso di Montale per esempio, dialogano con questa indiscussa autorità in modo diretto e privo di filtri, facendo uso delle sue parole con rispetto senza mai dimenticare che esse sono utili a veicolare un messaggio nuovo. Di pari

⁵ BRUGNOLO, STEFANO, COLUSSI, DAVIDE, ZATTI, SERGIO, ZINATO, EMANUELE, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento* cit., p. 293. Coerentemente con questa riflessione vale la pena soffermarsi sulle seguenti parole, cariche di suggestione: «L'antico è un testimone: parla con la sua voce e scommette sulle proprie verità; ma nello stesso tempo è convocato dal nuovo per un suo discorso, del quale quest'ultimo conosce e rivendica intera la responsabilità» (CATALDI, PIETRO, *Dante in Ungaretti e Montale*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*. Atti del Convegno internazionale della MOD, 10-13 giugno 2014, Lumsa Roma, a cura di Patrizia Bertini Malgarini, Nicola Merola e Caterina Verbaro, Pisa, Edizioni ETS, 2015, p. 123).

passo a quanto appena affermato, va inoltre sottolineato l'interesse che in questo secolo Dante suscita in contesti non esclusivamente italiani, a dimostrazione del fatto che il poeta medioevale è un ipotesto vivo e che suscita continuamente interesse:

A differenza di quanto avviene con altri casi pure rilevanti (come quello per esempio di Leopardi), la fortuna di Dante nella poesia del Novecento ha un carattere internazionale, e va da Eliot e Pound a Mandel'stam.⁶

In generale è sempre stimolante prestare attenzione a quello che un poeta dice di un altro poeta poiché:

Egli compie per lo più una duplice operazione: da un lato fa un discorso su un testo specifico o su un complesso specifico di testi di uno scrittore, dall'altro è sempre portato a sovrainprimere a tale discorso un altro, un secondo di natura metapoetica, avente per oggetto l'operazione poetica in sé, nel suo dinamico processo.⁷

Alla definizione che fornisce Maria Corti nel saggio in cui analizza il rapporto di quattro poeti – tutti stranieri – con Dante, non si può non ricondurre il capolavoro del già citato T. S. Eliot, *The Waste Land*. Nell'opera, una sorta di poema epico moderno fitto di riferimenti intertestuali, non può mancare la presenza di Dante: l'autore stesso interviene nel testo specificando e sottolineando come il rimando dantesco sia voluto e quasi ostentato, il confronto con la *Divina Commedia* e il riuso dei luoghi infernali sono attualizzati e funzionali a comprendere il messaggio che l'opera porta con sé.⁸

⁶ CATALDI, PIETRO, *Dante in Ungaretti e Montale* cit., p. 121.

⁷ CORTI, MARIA, *La poesia di Dante letta da quattro poeti del Novecento*, in *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, p. 399. Il saggio in questione è particolarmente interessante in quanto i poeti studiati sono Osip Mandel'stam, Rudolf Borchardt, Olof Lagercrantz ed Ezra Pound. Quest'ultimo da porre in rilievo in quanto conosciuto direttamente da Montale.

⁸ Un breve, ma al tempo stesso efficace, accenno a questo aspetto si ha ancora una volta in BRUGNOLO, STEFANO, COLUSSI, DAVIDE, ZATTI, SERGIO, ZINATO, EMANUELE, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, cit., p. 294 e seguenti, nel capitolo dedicato per l'appunto all'intertestualità.

Montale e gli autori anglosassoni che si occupano di Dante

In questa sede, la più volte citata figura di Eliot è particolarmente rilevante poiché, oltre allo stretto legame con Dante, è uno dei poeti che più si lega a Montale, sia per quanto riguarda l'affinità tematica e stilistica di alcune composizioni,⁹ sia per quanto riguarda l'approccio che rivelano nei confronti della poetica dantesca. Non può essere trascurato il fatto più eclatante che rende evidente la strettissima correlazione tra l'autore anglosassone e Montale: ci si riferisce all'unica lirica degli *Ossi* composta nel 1927, *Arsenio*, che venne prontamente tradotta in inglese l'anno successivo da Mario Praz, facendo la sua comparsa su «Criterion», rivista letteraria diretta dallo stesso Eliot.¹⁰ Il fatto è fondamentale poiché la lirica in questione è una di quelle in cui la presenza del sommo poeta è più evidente: le immagini infernali che si riflettono nei versi del componimento ricordano immediatamente la *Commedia* ma al tempo stesso suscitano qualcosa di nuovo, poiché vengono impiegate per descrivere un sentimento estraneo a Dante, in quanto specificamente moderno, ovvero la fragilità esistenziale. Una fragilità a cui consegue la «definitiva rinuncia a tentare la compresenza simbolistica di referti naturali o autobiografici e del loro significato».¹¹ Sono proprio il senso di estraneità e l'incapacità di trovare un senso al reale che accomunano i due poeti.

Nel Novecento, nell'ambito della letteratura anglosassone non è solo Eliot a occuparsi di Dante: sulla stessa linea di pensiero si pongono il critico Charles Singleton e, successivamente, Irma Brandeis. Entrambi gli studiosi vengono a contatto diretto con Montale negli anni tra le due guerre, quando il poeta ligure si trova a Firenze –

⁹ Non va dimenticato che Montale venne ampiamente influenzato dal cosiddetto correlativo oggettivo eliotiano.

¹⁰ Per lo stretto legame tra Montale, Praz ed Eliot si veda SCARPATI, CLAUDIO, *Sulla cultura di Montale. Tre conversazioni*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, pp. 35-36.

¹¹ MONTALE, EUGENIO *Ossi di Seppia*, a cura di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely, Milano, Mondadori, 2018, p. 204.

inizialmente assunto dall'editore Bemporad¹² – luogo in cui inizia a frequentare il caffè delle “Giubbe Rosse”: è proprio qui, nel ritrovo prescelto da molti letterati dell'epoca, che avviene l'incontro con Singleton.¹³ Il rapporto personale tra i due individui si apre all'insegna dell'interesse e della stima reciproci: proprio in seguito a questo incontro si verificherà in Montale un preciso reindirizzamento di prospettiva per quanto riguarda il suo approccio nei confronti della lettura di Dante.¹⁴ Per quanto riguarda invece Irma Brandeis, il loro legame è ben noto a coloro che hanno familiarità con la produzione montaliana: la critica statunitense è infatti la celebre Clizia, musa ispiratrice nonché «grande quanto impossibile amore»¹⁵ del poeta.

Come accennato poco sopra, l'intreccio di queste personalità si rivela di sostanziale importanza per comprendere l'atteggiamento di Montale nei confronti di Dante e come esso si rifletta nei componimenti dell'autore:

Fra gli anni Venti e gli anni Trenta, Montale compie una scelta decisiva per la sua poesia: tra l'interpretazione crociana volta a svalutare l'allegoria, e quella eliotiana che la valorizza e ne sottolinea il realismo, opta per la seconda.¹⁶

¹² L'anno dell'arrivo di Montale a Firenze è il 1927: vale la pena ricordarlo in quanto è il medesimo a cui risale la lirica *Arsenio*, citata poc'anzi. Per quanto riguarda il soggiorno fiorentino di Montale, analizzato da un punto di vista principalmente biografico, si veda: NASCIMBENI, GIULIO, *Montale. Biografia di un poeta*, Milano, Longanesi, 1986, pp. 74-95.

¹³ Per quanto riguarda il legame tra i due letterati si veda IOLI, GIOVANNA, *Dante, Singleton, Montale e il “caso” in Dante a Verona 2015 – 2021*. Atti del Convegno Internazionale di Verona, 8-10 ottobre 2015, a cura di Edoardo Ferrini, Paolo Pellegrini, Simone Pregnolato, Ravenna, Longo Editore, 2018. Particolarmente rilevante il seguente passo: «Nella prima metà degli anni Trenta, infatti, Singleton era – come abbiamo già detto – a Firenze e la fama del poeta degli *Ossi di seppia* lo aveva incuriosito. Si fece così accompagnare alle Giubbe Rosse da Renato Poggioli, studioso cosmopolita»: p. 234.

¹⁴ Per quanto concerne l'influsso che Singleton ebbe su Montale (e coerentemente alla nota precedente) si confronti il seguente passo di CARRAI, STEFANO, *Montale e Dante in Montale*, a cura di Paolo Marini e Niccolò Scaffai, Roma, Carocci Editore, 2019: «In generale dovette contare il clima di crocevia fra letterati sia creativi sia accademici che si respirava nella Firenze di allora. Nel giro delle Giubbe Rosse, oltre a Contini, il poeta incontro il dantista americano Charles Singleton, di cui divenne amico e a cui dedicherà la tarda lirica *Sono passati trent'anni, forse quaranta*», p. 197.

¹⁵ Ivi, p. 198: nel saggio citato (così come in molti altri) Irma viene inevitabilmente associata a Beatrice. Questo fatto contribuisce a rendere ancora più stretto il legame tra Montale e Dante: oltre alla poesia, il sommo poeta sembra influenzare anche la vita privata e amorosa di Montale.

¹⁶ DE ROGATIS, TIZIANA, *Alle origini del dantismo in Montale in Montale e il canone del Novecento*, a cura di M. A. Grignani e R. Luperini, Roma-Bari, Laterza & Figli, 1998, p. 197.

Ciò che più interessa a Montale è utilizzare un linguaggio concreto per ricavarne la maggior espressività possibile, aspetto di rilievo soprattutto considerato «l'uso non neutrale che Montale fa dei riferimenti danteschi».¹⁷

Sarà lo stesso Montale, qualche decennio più tardi, a tirare le fila riguardo al suo rapporto con i letterati ai quali si è accennato: lo farà, non a caso, in occasione del settimo centenario della nascita di Dante tenutosi a Firenze nel 1965.¹⁸ Nel celebre discorso di chiusura del convegno, un «commento, per se stesso carico di suggestione, di un poeta a un poeta»,¹⁹ ribadirà un concetto chiave, di cui si avrà modo di parlare anche in seguito:

Una indiscutibile unità è data dalla concretezza delle immagini e delle similitudini dantesche e dalla capacità del poeta di rendere sensibile l'astratto, di rendere corporeo anche l'immateriale.²⁰

Oppure:

Chi ha il senso della poesia non tarda ad accorgersi che Dante non perde mai la sua concretezza neppure nei casi in cui la fabbrica si mostri meno rivestita dalla supposta efflorescenza. Anzi si direbbe che il suo virtuosismo di tecnico giunga al massimo delle sue possibilità allorché la rappresentazione plastica, visiva, non è più sufficiente.²¹

E infine, coerentemente ai precedenti passaggi, riferendosi a Eliot sostiene:

¹⁷ Ivi, p. 195.

¹⁸ Va ricordato che il Congresso di studi danteschi quell'anno venne inaugurato da Eliot. Per quanto riguarda il discorso di Montale e il risalto che in esso il poeta ligure diede al dantismo anglosassone si veda: MAZZONI, FRANCESCO, *Elaborazione nel discorso di E. Montale per il settimo centenario dantesco* in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura offerti da Domenico De Robertis*, a cura di Franco Gavazzeni e Guglielmo Gorni, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1993, particolarmente pp. 568-9.

¹⁹ CORTI, MARIA, *Esposizione sopra Dante di Eugenio Montale*, in *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 2003, p. 380.

²⁰ MONTALE, EUGENIO, *Dante ieri e oggi* in *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p. 27.

²¹ Ivi, p. 28.

A suo parere il procedimento allegorico crea la condizione necessaria all'accrescimento di quell'immaginazione sensibile, corposa, che è propria di Dante. In parole povere, i soprasensi hanno bisogno di un senso letterale estremamente concreto.²²

Queste ultime righe, in particolare, si accordano perfettamente con ciò di cui si avrà modo di parlare in seguito per quel che concerne lo stile predominante in Montale negli *Ossi*: la concretezza, la fisicità e la corposità (nonché, si direbbe, corporeità) di cui parla utilizzando come “mediatore” Eliot, sono le medesime caratteristiche che si tratteggiano nelle pagine della sua prima raccolta.²³

Fondamentale dunque, l'influsso che ebbero sul poeta ligure gli studiosi del mondo anglosassone, anche in prospettiva dantesca. Questo fatto va messo in luce per evidenziare come la figura di Montale sia del tutto peculiare all'interno del contesto italiano di inizio Novecento: si tratta di un letterato che si è “fatto da sé”²⁴ e che grazie alla sua innata curiosità attinge a diverse fonti per quanto riguarda la sua formazione letteraria; in particolare è un autore che viene a contatto diretto e ravvicinato con le altre tradizioni letterarie europee²⁵ per cui, considerato questo insieme di fattori, il rapporto che instaura

²² Ivi, p. 29.

²³ Questa caratteristica di Dante sembra affascinare notevolmente gli studiosi di Montale. Si vedano, a esempio, le seguenti citazioni: «al di là delle parole c'è una realtà che resterebbe anche togliendo le parole» (DE ROGATIS, TIZIANA, *Alle origini del dantismo in Montale in Montale e il canone del Novecento* cit., pp. 193-4, a proposito di quel che afferma Singleton su Dante); «Rappresentare le idee in forma di immagini: è questa, secondo la studiosa, la straordinaria caratteristica dell'immaginazione di Dante» (ivi, p. 190, in riferimento al pensiero di Irma Brandeis sul poeta); «Per Eliot allegoria significa avere chiare immagini visive» (ivi, p. 192). A conferma delle precedenti affermazioni, interviene lo stesso Montale sostenendo che «Dante crea gli oggetti nominandoli e le sue sintesi sono fulminee» (MONTALE, EUGENIO, *Dante ieri e oggi in Sulla poesia* cit., p. 30). A suggellare questa riflessione si aggiunga anche quanto affermato da Barański: «Montale particularly admires the concreteness and accessibility of Dante's poetry» (BARAŃSKI, ZYGMUNT, *Dante and Montale: the threads of influence in Dante Comparisons: comparative studies of Dante and Montale, Foscolo, Tasso, Chaucer, Petrarch, Propertius and Catullus*, edited by Eric Haywood and Barry Jones, Dublin, Irish Academic Press, 1985, p. 14).

²⁴ Si ricordi che Montale «si diplomò ragioniere nel giugno 1915» (NASCIMBENI, GIULIO, *Montale. Biografia di un poeta* cit., p. 21) e che il suo approccio agli studi umanistici fu favorito e incoraggiato dalla sorella Marianna che seguì, senza però concluderlo, il corso di laurea in filosofia (anche per questo particolare si veda Nascimbene).

²⁵ È nota, tra l'altro, l'attività di Montale come traduttore: «passò quegli anni genovesi frequentando

con la tradizione è un dialogo continuo e un'incessante messa in discussione.²⁶ L'originalità di Montale sta proprio nel fatto di non essere né poeta "classico", né d'avanguardia, ma di voler ricercare consapevolmente una strada nuova e del tutto personale: per far ciò deve non solo confrontarsi con la tradizione ma bensì attraversarla, con il fine di utilizzare ciò che della tradizione può tornare utile a descrivere temi universali e contemporanei.²⁷ Pertanto, in conclusione, il rapporto Montale-Dante può essere riassunto efficacemente tramite le seguenti parole:

... Montale intreccia, sin dall'avvio della relazione, il "suo" Dante con la visione del mondo e della storia che sorregge la sua prospettiva poetica e intellettuale.²⁸

In questa sede si avrà modo di mettere in luce la peculiarità del dantismo montaliano unitamente al fatto che il giovane poeta ligure si affidò fin dagli esordi all'autorità dantesca, prendendo il sommo poeta come guida esemplare di un percorso orientato alla ricerca di un'identità poetica autonoma. Per questo motivo, l'intertestualità dantesca sarà indagata nella prima raccolta di Montale, *Ossi di Seppia*, in relazione alla *Divina Commedia*. I dantismi individuati si troveranno suddivisi in dantismi lessicali, situazionali, tematici e fonetici/fonosimbolici.

soprattutto le biblioteche. [...] Si perfezionò nel francese e imparò l'inglese e lo spagnolo», si dedicò assiduamente alla lettura di autori stranieri tanto che «stava sui libri sei o sette ore ogni giorno» (ivi, pp. 50-51).

²⁶ «Per rimanere all'inizio dell'evoluzione della poesia montaliana, il dato più rilevante è forse quello della necessità di rendere *problematico* il rapporto con la tradizione» (CASA DEI, ALBERTO, *Montale*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 8).

²⁷ «Montale individua una linea adatta per sé quando entra in contatto con forme di rielaborazione della tradizione che lasciano spazio a temi sentiti come eminentemente attuali, personali e insieme tipici della condizione umana contemporanea» (*Ibidem*).

²⁸ SACCONE, ANTONIO, *Non è un poeta moderno. Dante "esposto" da Montale*, in «*Secolo che ci squarti... secolo che ci incanti*». *Studi sulla tradizione del moderno*, collana *Studi e saggi*, diretta da Paolo Orvieto, Roma, Salerno Editrice, 2019, p. 177.

**Indice completo degli *Ossi di seppia* come appare ne *L'opera in versi*
(Torino, Einaudi, 1980)**

	IN LIMINE
I	<i>Godi se il vento ch'entra nel pomario</i>
	MOVIMENTI
II	I limoni
III	Corno inglese
IV	Falsetto
V	Minstrels
	«Poesie per Camillo Sbarbaro»
VI	I. Caffè a Rapallo
VII	II. Epigramma
VIII	Quasi una fantasia
	«Sarcofaghi»
IX	<i>Dove se ne vanno le ricciute donzelle</i>
X	<i>Ora sia il tuo passo</i>
XI	<i>Il fuoco che scoppietta</i>
XII	<i>Ma dove cercare la tomba</i>
	«Altri versi»
XIII	Vento e bandiere
XIV	<i>Fuscello teso dal muro</i>
	OSSI DI SEPPIA
XV	<i>Non chiederci la parola che squadri da ogni lato</i>
XVI	<i>Merigiare pallido e assorto</i>
XVII	<i>Non rifugiarti nell'ombra</i>
XVIII	<i>Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida</i>
XIX	<i>Mia vita, a te non chiedo lineamenti</i>
XX	<i>Portami il girasole ch'io lo trapianti</i>
XXI	<i>Spesso il male di vivere ho incontrato</i>
XXII	<i>Ciò che di me sapeste</i>
XXIII	<i>Là fuoriesce il Tritone</i>
XXIV	<i>So l'ora in cui la faccia più impassibile</i>
XXV	<i>Gloria del disteso mezzogiorno</i>
XXVI	<i>Felicità raggiunta, si cammina</i>
XXVII	<i>Il canneto rispunta i suoi cimelli</i>
XXVIII	<i>Forse un mattino andando in un'aria di vetro</i>
XXIX	<i>Valmorbia, scorrevano il tuo fondo</i>
XXX	<i>Tentava la vostra mano la tastiera</i>
XXXI	<i>La farandola dei fanciulli sul greto</i>

XXXII	<i>Debole sistro al vento</i>
XXXIII	<i>Cigola la carrucola del pozzo</i>
XXXIV	<i>Arremba su la strinata proda</i>
XXXV	<i>Upupa, ilare uccello calunniato</i>
XXXVI	<i>Sul muro grafito</i>
	MEDITERRANEO
XXXVII	<i>A vortice s'abbatte</i>
XXXVIII	<i>Antico, sono ubriacato dalla voce</i>
XXXIX	<i>Scendendo qualche volta</i>
XL	<i>Ho sostato talvolta nelle grotte</i>
XLI	<i>Giunge a volte, repente</i>
XLII	<i>Noi non sappiamo quale sortiremo</i>
XLIII	<i>Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale</i>
XLIV	<i>Potessi almeno costringere</i>
XLV	<i>Dissipa tu se lo vuoi</i>
	MERIGGI E OMBRE
	I.
XLVI	Fine dell'infanzia «L'agave su lo scoglio»
XLVII	[1] Scirocco
XLVIII	[2] Tramontana
XLIX	[3] Maestrale
L	Vasca
LI	Egloga
LII	Flussi
LIII	Clivo
	II.
LIV	Arsenio
	III.
LV	Crisalide
LVI	Marezzo
LVII	Casa sul mare
LVIII	I morti
LIX	Delta
LX	Incontro
	RIVIERE
LXI	<i>Riviere</i>

Nota

Tutte le acquisizioni altrui sono segnalate da specifici rinvii bibliografici, quelle che non hanno rinvio sono proposte personali.

CAPITOLO PRIMO

DANTISMI LESSICALI

La prima sezione è la più corposa e quella che presta maggiori spunti di riflessione. Si è pertanto voluto suddividerla a seconda che il dantismo si presenti come ripresa di un singolo lemma, di parole in rima, di sintagmi o intere espressioni.

1.1 Vocaboli singoli

In limine

- *Godi* l'imperativo che apre il componimento, sebbene qui sia un invito e non un sarcastico rimprovero, ricorda l'invettiva dantesca di *If* XXVI ("Godi, Fiorenza, poi che sè sì grande, / che per mare e per terra batti l'ali, / e per lo 'nferno tuo nome si spande") poiché anche in questo caso il verbo si trova in posizione iniziale in apertura del canto. Vi sono solo altre due occorrenze del termine in *If* XXIV (qui si trova in posizione di rima) e *Pg* XV. È significativo che Montale scelga un termine così semanticamente intenso per introdurre l'intera raccolta.

- *Erto* (*muro*) al v. 10 è aggettivo che, nelle sue varie declinazioni, ha 11 occorrenze nella *Commedia*: interessante perché indica asperità e difficoltà, il suono stesso rimanda ad

altri vocaboli “petrosi”, altamente ricorrenti negli *Ossi* e soprattutto associati al muro, altra immagine fondamentale.

Muro infatti fa la sua comparsa anche in *Fuscello teso dal muro* nel primo verso e in *Non chiederci la parola* al v. 8 (in questo caso è “scalcinato”, aggettivo che rientra perfettamente nell’immaginario paesaggistico desolato e brullo suggerito dagli *Ossi*). In *Merigiare pallido e assorto*, *muro* è al v. 2 e *muraglia* (decisamente più espressivo) al v. 15: l’immagine del muro come simbolo di esclusione è usato da Dante più volte nella *Commedia*, particolarmente in *Inferno*. Le occorrenze in tutto sono dieci: *If* IX-X-XXIV-XXXII, *Pg* VI-IX-XX, *Pd* XX-XXVII-XXXII. Di queste, esattamente la metà sono in rima: *If* IX 26, XXIV 73 e XXXII 18 (in tutti i casi la rima è con “scuro/oscuo”), *Pg* XXVII 36, *Pd* XXXII 20. *Muraglia* non trova invece riscontri in Dante (al contrario *mura* ne ha quattro in *If* IV, VIII, XVIII e *Pd* XXII) ma ha il medesimo significato di muro e, collocandosi in posizione successiva rispetto ad esso, lo riprende rafforzandolo con un tratto connotativo in più: il nesso *-gli* rende il senso di ostilità e difficoltà espressiva, entrambe caratteristiche centrali nella lirica in questione. In *Gloria del disteso mezzogiorno* si rintraccia invece il diminutivo *muretto* al v 7. *Sul muro grafito* tornano, in successione, *muro* al v. 1 e *muraglia* al v. 10: per questa lirica dunque può valere lo stesso ragionamento fatto per *Merigiare*. Infine, in *Marezzo* al v. 8 troviamo *roccioso muro*, sintagma che ancora una volta riporta a un contesto duro e ostile.

I limoni

- *Ascoltami*, l’imperativo di apertura, ricorda vari passi della *Commedia* in cui si chiede attenzione per parlare. Tuttavia, al contrario dell’uso montaliano, perentorio nonché

ironico nei confronti della tradizione poetica dannunziana – ma non solo – in Dante solitamente si tratta di una richiesta, come per esempio in *Pg XV* “O dolce padre mio, se tu m’ascolte, / io ti dirò”.²⁹

- I *fossi* del v. 5 in cui guizzano le anguille (immagine povera tipica del paesaggio montaliano così come della sua poetica) ricordano un tratto paesaggistico dell’inferno (il termine “fosso” ha ben 13 occorrenze in *If* in diversi canti, *fossi* al plurale compare in *If XVIII 11*, preceduto di poco da *mura*, termine citato poco sopra). Il vocabolo compare anche in *Flussi*, al v. 40 troviamo infatti *fosso*.

Corno inglese

- In al v. 6 è presente *rimbomba*: lo stesso verbo è in *If VI 99* ma è interessante notare l’intero passaggio del canto in quanto compare la medesima rima *rimbomba* : *tromba* che si trova in Montale (*tromba* è infatti al v. 12): “E ’l duca disse a me: «Più non si desta / di qua dal suon de l’angelica *tromba*, / quando verrà la nimica podesta: / ciascun rivederà la trista tomba, / ripiglierà sua carne e sua figura / udirà quel ch’in eterno *rimbomba*”. Altra occorrenza si trova in *If XVI 100*, non in rima ma interessante poiché riferita al rumore provocato dall’acqua di un fiume, un tratto che dunque si ricolleggerebbe al movimento agitato e rumoroso del mare dei versi successivi di *Corno inglese*.

Termini affini hanno i seguenti riscontri: *rombante* al v. 21 di *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale*, lo stesso aggettivo è anche al v. 8 di *Ho sostato talvolta nelle grotte*.

²⁹ L’uso dell’imperativo ricorda inoltre un celeberrimo componimento dannunziano: *La pioggia nel pineto* si apre infatti con “Taci”. L’allusione ai “poeti laureati” suoi predecessori è segnalata da Cataldi in MONTALE, EUGENIO, *Ossi di Seppia*, a cura di Pietro Cataldi e Floriana d’Amely, Milano, Mondadori, 2018, pp. 12-13. L’uso di verbi di percezione è comunque un tratto distintivo dello stile dannunziano: come nota Beccaria, solitamente essi si trovano in apertura di periodo (BECCARIA, GIAN LUIGI, *L’autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D’Annunzio*, Torino, Einaudi, 1989, p. 304).

In quest'ultimo appare anche *rombo* al v. 12, vocabolo che si ritrova al v. 21 di *Dissipa tu se lo vuoi* e al v. 19 di *Egloga*, così come al v. 33 di *Arsenio*. In quest'ultima lirica la ripresa del termine va sottolineata, considerato che Montale intende evocare il suono del tuono mentre Dante descrive il frastuono della cascata formata dal fiume infernale Flegetonte. Infine, *rombo* è al v. 48 di *Crisalide*. Da notare poi *rombando* al primo verso di *Fine dell'infanzia* e *bombo* al v. 11 di *A vortice s'abbatte*, che ricorda fonicamente il termine.

- *tromba* al v. 12, oltre al legame con *rimbomba* appena citato, pur essendo riferita al mare, ricorda la tromba di *If* XIX 5, che risuona nella terza bolgia: in entrambe le circostanze si riferisce a una situazione negativa, di sofferenza; inoltre, altro dato da sottolineare: *tromba* ricorda foneticamente i termini *rombare*, *rombante*, *rombo* e via dicendo, presenti più volte negli *Ossi* come appena notato. Va poi evidenziato che anche in questo caso la parola è in posizione di rima. Nel componimento è riferita alle “schiume intorte” del v. 13 (*schiuma* ha due occorrenze in *If* IX e XXIV e *schiume* ne ha una in *Pg* XIII).³⁰ Un'ultima considerazione da fare è segnalare il sintagma *tromba di piombo* al v. 14 in *Arsenio*: anche qui il riferimento è al mare vorticoso e agitato.

- al v. 11, invece, l'aggettivo *livido* ha due occorrenze alquanto significative in *Pg* XIII 9 – “livido color de la petraia” – e *If* XXV 84 – “livido e nero come gran di pepe”. Emblematico è sicuramente l'uso del termine per indicare cupezza ma rilevante è anche la scansione sdrucchiola del termine e la posizione che a esso è affidata: nei due versi danteschi, e così in Montale, l'aggettivo è collocato a inizio verso.

³⁰ Cfr vv. 12-13 di *A vortice s'abbatte*: “o è un bombo talvolta ed un ripiovere di *schiume* sulle rocce”.

- altro elemento che conferisce cupezza è il verbo riflessivo *s'annerà* al v. 15: di esso vi sono due occorrenze in *Pg VIII 49* – “Temp’era già che l’aere s’annerava” – e *XXVII 61-3* – “«Lo sol sen va», soggiunse, «e vien la *sera*; / non v’arrestate, ma studiate il passo, / mentre che l’occidente non *si annera*»”. Particolarmente significativo quest’ultimo rimando poiché la rima *sera : annera* è la medesima del componimento montaliano ma con inversione dei termini: “nell’ora che lenta *s’annerà* / suonasse te pure *stasera*” (vv. 15-16).³¹

Falsetto

- *paventi* al v. 4 è verbo con due occorrenze in *If IV* e *XXI* (in quest’ultimo la forma è negativa), significative entrambe in quanto il termine è esposto, in rima, esattamente come in Montale.

- *fiotto* al v. 8 ha un’occorrenza, *If XV 5* “temendo ’l fiotto che ’nver lor s’avventa”. Il termine si trova anche al v. 13 di *Ho sostato talvolta nelle grotte* e anche in questo caso l’intento è comunicare l’impeto e la forza distruttrice del mare.

In *Flussi* al v. 40 leggiamo “fiotta il fosso impetuoso”, dove il sostantivo è diventato verbo (il raro *fiottare*) e sottolinea in maniera ancora più forte del nome il moto violento e travolgente dell’acqua. Infine, in *Crisalide* compare *flutto* al v. 42, con lo stesso significato di “mare”.

³¹ Il dantismo è rilevato in BONFIGLIOLI, PIETRO, *Dante, Pascoli, Montale*, in *Nuovi studi pascoliani di L. Anceschi, P. Bonfiglioli, A. Domeniconi, E. M. Fusco, B. Geiger, C. F. Goffis, H. Rüdiger, A. Traina, E. Várady, C. Varese, R. Weiss*. Atti del Convegno Internazionale di Studi pascoliani, Bolzano, 8-10 settembre 1962, Bolzano-Cesena, Centro di cultura dell’Alto Adige-Società di Studi romagnoli, 1963, p. 60. L’autore sottolinea però che il rimando si avvicina di più a «un’intonazione pascoliano-crepuscolare»: Pascoli è non di rado figura mediatrice tra Dante e Montale. Analogamente Orelli sottolinea come l’intero componimento sia punteggiato da reminiscenze pascoliane attive però solo a livello formale, dato che «solo il significante continua in Montale» (ORELLI, GIORGIO, *Accertamenti verbali*, Milano, Bompiani, 1978, p. 180).

- al v. 11 *assembra* trova un'occorrenza in *If* XXIV con "assempra" (in entrambi i casi viene espresso lo stesso significato di "assomigliare").³²

- *scoglio* al v. 24 merita un'analisi a parte, congiuntamente alla poesia *L'agave su lo scoglio*.

In *O rabido ventare di Scirocco*, primo componimento del trittico dell'agave, *scoglio* si trova al v. 17. In Dante vi sono ben 16 occorrenze per il vocabolo di cui solo una in *Pg* II (da evidenziare poiché in posizione di rima), le restanti in *If* XVI, XVIII, XIX, XX, XXI, XXIV, XXVI (qui a fine verso, in rima), XXVII, XXVIII, XXIX. Nell'*Inferno* è termine tecnico per indicare i ponti sulle bolge e dunque la connessione con lo scoglio in questione sembrerebbe debole: tuttavia, a un solo verso di distanza, fanno la loro comparsa termini come *ampie gole* (in riferimento al mare, quasi fosse umanizzato) e *rocce* che contribuiscono a ricreare un contesto paesaggistico assimilabile a quello delle bolge.

- unitamente a quanto appena sostenuto si consideri, al v. 42 di *Falsetto, ponticello* che presenta un'occorrenza (al plurale) in *If* XVIII. Il termine, pur presentandosi come variante formale, si rileva per almeno due ragioni: sia in Montale che in Dante si trova a fine verso, il diminutivo fa la sua comparsa in un passo dantesco nel quale si ritrovano parole come *mura* ma soprattutto *scoglio* (di cui si è detto poc'anzi) e *roccia*. Considerato che Esterina, protagonista della lirica, si trova sospesa sopra il mare quasi in bilico sulle rocce, si può confrontare la sua condizione con quella descritta da Dante che si trova in posizione elevata rispetto alle bolge, sopra ponti di roccia.

³² Secondo Orelli, Montale «si riallaccia al dantesco *assembra* attraverso D'Annunzio, che li usa tutt'e due, "assemprare" e "assemblare", quando non *rassembra*» (ORELLI, GIORGIO, *Accertamenti verbali* cit., p. 188). Qui però – per quanto concerne l'aspetto tematico – va rintracciato anche un antecedente più diretto in Poliziano, per il quale si veda l'annotazione di Cataldi in MONTALE, EUGENIO, *Ossi di seppia* cit., p. 19.

- (masso) *brullo*, al v. 27, è termine petroso. Lo stesso vale per “vita *brulla*” in *Debole sistro* (*brolo* è in *If* XVI 30, *brulla* in *If* XXXIV 60 e *brullo* in *Pg* XIV 91).³³

- *gorgo* al v. 43 ha un’occorrenza, in *If* XVII 118 che permette di creare un parallelo tra il montaliano “gorgo che stride” e il passo dantesco “Io sentia già da la man destra il gorgo / far sotto di noi un orribile scroscio”: analogo tentativo di descrivere rumori dissonanti e sgradevoli legati al contesto naturalistico attraverso parole che presentano vibrante *r*. In ambedue i casi, dunque, il sostantivo assume significato negativo. In *Vento e bandiere*, *sgorgo* al v. 17 ricorda *gorgo* che si può ritrovare anche al v. 15 di *Non rifugiarti nell’ombra* e al v. 6 de *I morti*. *Gorghi*, infine, è al v. 43 di *Flussi*.³⁴

Minstrels

- *gropo* al v. 3 trova tre riscontri in *If*, particolarmente in *If* XIII 123 in posizione di rima (da porre in evidenza in quanto canto di Pier delle Vigne, plurirammemorato da Montale): “di sé e d’un cespuglio fece un gropo”. Vi sono poi rimandi a *If* XI e XXXIII: anche in quest’ultimo canto in rima.

Caffè a Rapallo

³³ Qui va sottolineata anche la presenza di D’Annunzio nonché Pascoli: si veda MENGALDO, PIER VINCENZO, *La tradizione del Novecento. Da D’Annunzio a Montale*, collana *Critica e Filologia* 8, Studi e Manuali, a cura di L. Caretti e C. Segre, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 35. Bonfiglioli invece insiste sul carattere marcatamente dantesco affermando che i due esempi citati «sembrano recuperare qualche cosa della violenza squallida e della densità morale che è propria dei modelli danteschi» (BONFIGLIOLI, PIETRO, *Dante, Pascoli, Montale* cit., p. 60).

³⁴ Il dantismo è rilevato anche in questo caso da Bonfiglioli (*ibidem*).

- *rivo* al v. 30 ha un'unica occorrenza in *Pd I*. Si trova anche al v. 2 di *Spesso il male di vivere, rivi* invece è al v. 5 di *Egloga*.

Il similare *riviera* invece, al v. 15 di *Delta*, ha tre occorrenze – *If III* e *XII* e *Pg XIV* – su due delle quali vale la pena soffermarsi per compiere qualche riflessione. Il sostantivo è usato in *If III* per riferirsi al fiume Acheronte, mentre in *If XII* si parla di “riviera di sangue”, sintagma che crea un'immagine fortemente espressiva. Nel componimento montaliano *riviera* è immediatamente seguita dal climax ascendente di tre termini che, in modo efficace, caratterizzano perfettamente un fiume infernale: “infebbra, torba, scroscia”, che in sovrappiù forniscono allitterazione di *r*. Per quanto riguarda l'ultimo verbo del terzetto, va notato che vi è un'occorrenza per *scroscio* in *If XVII* 119, la quale, oltre a essere hapax, trovarsi in rima e riferirsi a un altro fiume infernale – il Flegentonte – è anche preceduta di poco da *gorgo*.³⁵ L'immagine dipinta da Montale è pressoché identica a quella dantesca. Per quanto riguarda il verbo *torba*, esso presenta lo stesso etimo di *torbido*, aggettivo usato in *If IX* 64 in riferimento alle onde fangose dello Stige che rumoreggiano in modo spaventoso.³⁶ Alla luce di quanto appena affermato si può chiaramente notare il collegamento tra i tre fiumi infernali – Acheronte, Flegentonte e Stige – che Montale sembra aver ben presenti. Va inoltre aggiunto che *torbido* si trova anche in *If XXIV* 146 in riferimento ai *nuvoli* (“Tragge Marte vapor di Val di Magra / ch'è di torbidi nuvoli involuto; / e con tempesta impetuosa e agra / sovra Campo Picen fia combattuto”). Anche in questo secondo caso l'aggettivo si inserisce in un contesto naturalistico violento: che si tratti di onde o nubi, ambedue provocano un effetto di oscuramento e turbamento della quiete. Si noti, infine, l'uso *torbi* verbo che vale come

³⁵ Di questo lemma e del relativo canto di *If* si è parlato ampiamente in precedenza.

³⁶ Si tratta della terzina 64-66: “E già venia su per le torbide onde / un fracasso d'un suon, pien di spavento, / per cui tremavano amendue le sponde”.

intorbidi, al verso 20 di *Marezzo* (“che torbi questi meriggi calmi” – il soggetto è il *ricordo*).

Riviere è infine titolo della poesia finale degli *Ossi* e viene ripetuto cinque volte nella lirica. Nello stesso componimento abbiamo *rive* al v. 19.

- *greggia* al v. 34 ha 5 occorrenze in *If* XV e XXVIII, *Pg* VI e XXIV, *Pd* X.

Notevole che sia un termine usato in tutte le cantiche con accezione ora negativa ora positiva.

Epigramma

- *navicelle* al v. 2, oltre a collegarsi metaforicamente al tema del viaggio e del cammino,³⁷ ricorda “la navicella del mio ingegno” di *Pg* I 2. Altre due occorrenze si trovano in *If* XVII 100 (poco rilevante perché si tratta di un paragone: “Come la navicella esce di loco / in dietro in dietro, sì quindi si tolse”) e *Pg* XXXII 129. In quest’ultimo caso la situazione è analoga dal punto di vista traslato in quanto la *navicella* (termine utilizzato per “carro”) è protagonista di una processione allegorica e dunque portatrice di un messaggio che va oltre al significato letterale.³⁸ Il vezzeggiativo in Dante è dovuto al cambio di registro che si verifica col passaggio da *Inferno* a *Purgatorio*, luogo in cui lo stile si ammorbidisce e diviene più dolce, in Montale invece esprime semplicemente, quasi in modo dimesso, la sobrietà e l’essenzialità della poetica di Sbarbaro, nonché la

³⁷ Per cui si veda l’approfondimento inerente nella sezione tematica.

³⁸ Nello specifico i canti che vanno dal XXIX al XXXII sono quelli in cui Dante descrive la processione del carro sul quale farà la sua prima comparsa Beatrice.

delicatezza e fragilità dei suoi versi che richiedono cura e protezione da parte del lettore (il quale deve infatti portarli al sicuro in un “porticello di sassi”).³⁹

- *rigagno* al v. 3, come variante antica di *rigagnolo*, ha un’occorrenza in *If* XIV 121: l’immagine di un fiumiciattolo misero e povero d’acqua rientra nella consueta rappresentazione del paesaggio degli *Ossi*. In aggiunta, il suono duro offerto dal nesso *-gn* contribuisce a creare un effetto di durezza e desolazione. Il richiamo a Dante in questa lirica sembra corroborato dal fatto che Montale faccia uso anche di *rigagnoli* al v. 15 di *Giunge a volte, repente*, dimostrando di servirsi di un lessico più ricercato laddove sia necessario.

Quasi una fantasia

- *raggiorna* in apertura di componimento è termine isolato con un’occorrenza sola in *Pg* XII 84 dove si trova in rima. In Montale assume il significato di ‘fare giorno nuovamente’ e quindi ‘ritornare’, in Dante è utilizzato al negativo (“Pensa che questo di mai non raggiorna!”) per indicare che il giorno non tornerà più, non si ripeterà, quindi ‘non ritornerà un giorno uguale a questo’, sorta di esortazione a non perder il tempo che si ha a disposizione. È termine raro e di uso toscano per cui è significativo che Montale lo utilizzi.

- *traboccherà* al v. 10 ha un unico rimando in *If* VI 50 (“La tua città, ch’è piena / d’invidia sì che già trabocca il sacco”) con il significato analogo e figurato di raggiungere

³⁹ L’immagine della barca in riferimento all’attività poetica (e all’amicizia tra poeti) ricorda inoltre il celeberrimo sonetto *Guido, i’ vorrei che tu e Lapo ed io* nel quale Dante immagina se stesso in compagnia dei compagni in un *vasel*, una piccola imbarcazione che finisce per escludere i poeti, tra loro affini, dal resto del mondo.

il limite e oltrepassarlo (proprio come quando un liquido sta per fuoriuscire da un recipiente).⁴⁰

- *turgeva* al v. 11, a breve distanza da *traboccherà*, ha due occorrenze in *Pd* X 144 (“che ’l ben disposto spirto d’amor turge”) e XXX 72 (“tanto mi piace più quanto più turge”), entrambe a fine verso e dunque in rima. Il verbo è impiegato in entrambi i canti col significato di ‘riempire, gonfiare’, con connotazione positiva poiché è l’animo – o lo spirito – a riempirsi di sentimenti positivi, e così accade in Montale.⁴¹ È interessante perché termine raro e di uso specificamente letterario, oltre al fatto che il poeta lo inserisce in un componimento in cui si è già servito di altri due vocaboli ricercati (vedi sopra).

SARCOFAGHI

Dove se ne vanno le ricciute donzelle

- Il v. 23, “seguita il giro delle tue *stelle*”, ricorda *If* XV 55, passo in cui Brunetto Latini pronuncia le seguenti parole: “Se tu segui tua *stella*”, in cui *stella* è a fine verso proprio come le *stelle* di Montale.

Ma dove cercare la tomba

- *trastullo* al v. 7 ha un’occorrenza unica in *Pg* XIV: da notare che, oltre a essere hapax, sia in Montale che in Dante il termine è in rima – una particolarità considerato che è

⁴⁰ Per Montale il soggetto del verbo è la *forza*, una forza interiore che riempie dall’interno il soggetto, quasi, si direbbe, fino a farlo scoppiare: forse, il poeta si serve del verbo aggiungendo una lieve connotazione ironica.

⁴¹ Ma cfr. nota precedente: anche qui l’uso del verbo potrebbe essere velatamente ironico.

rima difficile – e in Dante rima con *brullo*,⁴² termine usato da Montale in *Falsetto* e *Debole sistro* (con uguale significato di arido, secco, sterile). In Dante il termine fa riferimento alle virtù cavalleresche che devono dedicarsi ai piaceri cortesi e dunque il significato è diverso rispetto a Montale, in cui *trastullo* è utilizzato con la semplice accezione di ‘gioco’, ‘occupazione leggera’.

Non chiederci la parola

- Al primo verso il verbo *squadri* ha un’unica occorrenza in *If* XXV 3 (*squadro*): il significato è diverso ma vale la pena citarlo in quanto hapax.

- Al v. 7, *ombra* conta occorrenze assai frequenti in Dante: sono 60 per il singolare e 31 per il plurale. Montale usa la parola per indicare l’interiorità dell’uomo, lo sdoppiamento tra l’individuo e l’altro che è in sé; in Dante il termine è usato per lo più in senso tecnico per indicare le anime dei dannati. Il vocabolo è piuttosto generico e quindi poco probante, tuttavia permette un collegamento con un’altra lirica degli ‘ossi brevi’, *Ciò che di me sapeste*. I vv. 17-18 di quest’ultima, “Se un’ombra scorgete, non è / un’ombra - ma quella io sono”, ricordano *If* I 66-7 “«qual che tu sii, od ombra od omo certo!» / Rispuosemi: «Non omo, omo già fui»”: sono i famosi versi con cui viene introdotto Virgilio nel primo canto.⁴³ Dante pone continuamente in evidenza il contrasto tra la corporeità del suo essere (ancora in vita) e l’evanescenza delle anime che incontra nel corso del suo viaggio nella *Commedia*: come detto poc’anzi, per identificare i defunti fa uso del sostantivo “ombra” che è, in effetti, una sorta di proiezione dell’identità

⁴² Si tratta della terzina 91-93: “E non pur lo suo sangue è fatto *brullo*, / tra ‘l Po e ‘l monte e la marina e ‘l Reno, / del ben richesto al vero e al *trastullo*”.

⁴³ Uno dei versi più suggestivi della *Commedia* del quale si è detto che «traduce in un’emozione fonica un’emozione visiva» (ORELLI, GIORGIO, *Accertamenti verbali* cit., p. 15).

parzialmente tangibile (per lo meno tramite la vista). Analoga è la situazione delineata dai poeti, dal momento che in entrambi i casi si genera confusione tra apparizione fittizia e realtà: ciò che ne consegue è però ben diverso perché in Dante si tratta infine solo di un'ombra, una reminiscenza di vita passata, in Montale invece è esattamente il contrario, ciò che si intuisce esser ombra è in realtà la vera essenza, l'identità. In relazione a quanto appena affermato, non va per altro dimenticato il verso conclusivo di *Pg XII*: "trattando l'ombre come cosa salda". Le parole pronunciate da Stazio, dopo la sua comparsa dinanzi a Dante e Virgilio, mettono nuovamente in luce l'ambiguo rapporto tra apparizione e realtà: in questo caso è l'ombra stessa a cadere in errore e dimenticarsi per un momento di non poter abbracciare Virgilio in quanto entrambi sono ormai solo rappresentazioni evanescenti. Più volte Montale gioca su questo concetto soffermandosi sull'importanza dell'ombra in quanto reale manifestazione dell'identità; forse è l'unica forma possibile che l'io poetico può assumere. Il concetto di "vita come morte" o non vita, dunque di ombre in quanto presenze vive più dei vivi stessi, è ribadito in molteplici occasioni. Appare in tutta la sua evidenza nel trittico aggiunto alla III parte della sezione *Meriggi e Ombre* (e non a caso il titolo della sezione riporta il termine "ombre"!)) con la seconda edizione del '28: *I morti*, *Delta* e *Incontro* sono le poesie dedicate ad Annetta, fanciulla morta ma solo nella finzione poetica ricreata da Montale. Essa è dunque un'ombra esclusivamente per il poeta, una figura a metà tra vita e morte.

Meriggiare pallido e assorto

- *rovente* a definizione del muro (v. 2) trova due riscontri. Il primo in *If IX 36*: la "cima *rovente*" potrebbe fornire anche un'analogia situazionale poiché in Montale a esser

rovente è il muro, simbolo di esclusione e lontananza del poeta nei confronti della realtà circostante. In Dante il sintagma è riferito alla torre della città di Dite, un luogo analogamente delimitato da un muro e dunque pressoché inaccessibile: il muro è di per sé elemento che indica un ostacolo, in più è arroventato, bollente e dunque entrambi gli autori gli conferiscono un'ulteriore connotazione di difficoltà. Il secondo riscontro si trova invece in *Pg* XXVI 7 “io faceva con l'ombra *rovente* parer più la fiamma”.

- *pruni* al v. 3 ha due occorrenze (per *pruno*) in *If* XIII e *Pd* XXIV, ma di rilievo è sicuramente il rimando al canto dei suicidi (come vedremo).

- *suolo* al v. 5 conosce 4 ricorsi, tutti in *If* (XIV, XVII, XXVI, XXXIX). È un termine concreto usato per descrivere il paesaggio tipico degli *Ossi*, un paesaggio riarso e seccato dal sole cocente, carattere che viene posto in evidenza dal fatto che Montale parla di “crepe del suolo”. In relazione a questo aspetto risultano pertanto specificamente rilevanti i canti XIV e XVII nei quali il suolo è secco e bruciato tanto da apparire sabbioso e i dannati (i violenti contro Dio – bestemmiatori e usurari nella fattispecie) tentano invano di ripararsi dall'arsura e dalla pioggia infuocata.

- *spiar* al v. 6 ha un'occorrenza in *Pg* XXVI 36 ed è da sottolineare perché, oltre a comparire una sola volta nella *Commedia*, è accompagnata – come in Montale – dalla parola *formica*.⁴⁴ In Dante, tuttavia, il verbo assume il significato di “domandare” e non “vedere”, “osservare” come in Montale.⁴⁵

⁴⁴ La terzina in questione è la seguente: “così per entro loro schiera bruna / s'ammusa l'una con l'altra formica, / forse a spiar lor via e lor fortuna” (vv. 34-36).

⁴⁵ Il verbo qui proposto è analizzato da Barański (che si interroga sull'effettiva ripresa dantesca da parte di Montale) in BARAŃSKI, ZYGMUNT, *A note on Montale's presumed dantism in Merigiare pallido e assorto* in «Italice, Dante», 56/4 (Winter, 1979), pp. 394-402.

- *abbaglia* al v. 13 è verbo espressivo con suono duro che ricorre tre volte in *If* XXIII, *Pg* XV e XXXIII. Particolarmente rilevante è il riferimento a *If* XXIII 64 poiché, come in Montale, il termine è a fine verso e in rima. Lo stesso vale per *Pg* XXXIII 28: “Non ti maravigliar se ancor t’abbaglia”, ancor più degno di nota in quanto ritroviamo la parola con cui *abbaglia* rima in Montale, ovvero *meraviglia*. Inoltre, si può notare anche che il canto XXIII dell’*Inferno* riguarda gli ipocriti, i quali indossano delle cappe dorate che “abbagliano”, e vedremo come l’interesse di Montale nei confronti di questo canto per quanto riguarda la pena dei dannati sia di particolare rilievo.

Non rifugiarti nell’ombra

- *Folto* al v. 2 è aggettivo che presenta poche occorrenze nella *Commedia*: va sottolineato però l’uso di *folti* in *If* XIII 7 dal momento che si riferisce alla vegetazione della selva dei suicidi (“Non han sì aspri sterpi né sì folti”).

Il medesimo lemma è presente anche al v. 36 di *Egloga*. In più, nel verso conclusivo di *Marezzo* si trova il denominale *s’infolta*, verbo con prefisso *in-* che è uno dei tratti più frequenti in Montale, di probabile derivazione dannunziana.⁴⁶

- *vibra* al v. 10 ha un’occorrenza in *Pg* XXVII 1 – “Sì come quando i primi raggi vibra” – sempre in riferimento al sole che fa “vibrare” i suoi raggi creando dei riverberi di luce: anche qui il termine è in rima. In Montale è rilevante perché al verso successivo si

⁴⁶ A tal proposito si veda MENGALDO, PIER VINCENZO, *La tradizione del Novecento. Da D’Annunzio a Montale* cit.: «Si sa che il settore di formazione delle parole, specie per quanto attiene al verbo, è uno dei più interessanti del vocabolario montaliano: e non solo per quanto riguarda la forza semantica innovativa delle singole invenzioni – entro le categorie espressive fondamentali dell’energia sintetica e della violenza “espressionistica” – ma sul piano globale del sistema lessicale [...] i procedimenti di derivazione prefissale e suffissale consentono in massimo grado lo stacco risentito dall’uso comune, il suo arricchimento funzionale ... » (p. 58).

trova un altro verbo spiccatamente dantesco, *invischia*, usato con lo scopo di creare un effetto sinestetico in quanto alla vista si accosta l'udito (sembra quasi di poter sentire i raggi luminosi vibrare nell'aria). Troviamo lo stesso termine anche al v. 3 di *Crisalide*.

- *invischia* al v. 11, verbo ora ricordato, rammenta “inviscate l'ali” di *If* XXII 144.

- *disagio* al v. 14 ha un'occorrenza in *If* XXXIV, diversa nel significato ma anch'essa in rima.

- *chiostra* al v. 17 vede 3 ricorsi in *If* XXIX, riferita alle Malebolge, in *Pg* VII sempre in riferimento all'*Inferno* e ai suoi cerchi, e in *Pd* III, questa volta in senso proprio, cioè riferita al convento (si tratta del passo in cui Piccarda Donati descrive il suo rapimento che la portò, contro la sua volontà, a infrangere i voti: “Uomini poi, a mal più ch'a bene usi, / fuor mi rapiron de la dolce chiostra: / Iddio si sa qual poi mia vita fusi”). È termine significativo poiché compare a fine verso, in rima in tutte e tre le cantiche (e in tutti i casi con *mostra*). Nei casi citati il sostantivo indica uno spazio di forma circolare (o una cavità), in generale si riferisce a un luogo delimitato e chiuso, tratto che rimanda dunque alla condizione esistenziale del poeta, evidenziata soprattutto in *Merigiare* tramite l'*orto*, luogo anch'esso delimitato e recintato.

- *Arsi* al v. 20, participio passato con valore aggettivale, è termine che compare nella *Commedia* in *If* XXX 75 (“il corpo su arso lasciai”) e *Pd* XVIII 100 (“nel percuoter d'i ciocchi arsi”); si aggiungano la variante *arsiccio* (*If* XIV 74 e *Pg* IX 98) e il sostantivo *arsura* (*If* XIV 42 e XXX 27, *Pg* XXVI 81).

Riarsa si trova al v. 4 di *Spesso il male di vivere*, *arsura* al v. 9 di *Gloria del disteso mezzogiorno*, “Fuoco ch'arse” al v. 5 di *Sul muro grafito*. *Arsiccio* è invece al v. 2 di *O rabido ventare di scirocco*, da mettere in relazione soprattutto con *Pg* IX 98 (“d'una

petrina ruvida e arsiccia”), poiché la pietra ruvida e riarsa di Dante permette ancora una volta di affiancare, paragonandoli, il paesaggio infernale e quello ligure montaliano: nel componimento dedicato all’agave ad essere bruciato è il terreno. Per concludere, il titolo stesso di *Arsenio* rimanda ai vocaboli danteschi già notati, fortemente presenti in *If XIV*: *arida* al v. 13, *ardore* al v. 37, *arsura* al v. 42, *arsiccia* al v. 74, *arsi* al v. 141.⁴⁷

Ripenso il tuo sorriso

- *ellera* al v. 3 è termine dotto riferito a una pianta ad alto fusto con un’occorrenza in *If XXV* 58. Montale vi attinge probabilmente per la mediazione di D’Annunzio (uno dei “poeti laureati” che si muove “fra le piante dai nomi poco usati” a cui Montale fa maggior riferimento per le riprese lessicali).⁴⁸

- *crucci* al v. 10 ha un’occorrenza in *If XXIV*.

- *schietto* al v. 12 è presente in *Pg I* con connotazione positiva – è il giunco con cui Dante si purifica – ma *schietti* è presente anche in *If XIII* in riferimento ai rami degli alberi dei suicidi: di essi si dice che *non* sono schietti, dunque dritti, privi di nodi; l’aggettivo mantiene pertanto accezione positiva.

Portami il girasole

⁴⁷ Gli esempi riportati sono tratti da IOLI, GIOVANNA, *Eugenio Montale. Le laurier e il girasole*, introduzione di Marziano Guglielminetti, Paris-Gèneve, Edition Slatkine, 1987, p. 101.

⁴⁸ Il verso montaliano è posto a confronto con D’Annunzio in MENGALDO, PIER VINCENZO, *La tradizione del Novecento. Da D’Annunzio a Montale* cit., p. 35: «“esiguo specchio in cui guardi un’ellera i suoi corimbi”»: cfr. *Primo Vere, Suavia [Fantasia]*, 69: “portano un pendulo corimbo d’ellera / misto di candide rose di maggio”».

- *chiarità* al v. 5 ha un'occorrenza sola in *Pd XXI 90* (“Quinci vien l'allegrezza ond'io fiammeggio; / per ch'a la vista mia, quant'ella è chiara, / la chiarità de la fiamma pareggio”).

Spesso il male di vivere

- il verbo *gorgoglia*, al v. 2, oltre a contenere il termine “gorgo”, crea analogia con *If VII 125* in cui si legge “Quest'inno si gorgoglian ne la strozza”. Montale utilizza l'aggettivo “strozzato” in riferimento al rivo: “il rivo strozzato che gorgoglia” (inoltre, in *Arsenio* al v. 58 si parla di “vita strozzata”).⁴⁹ Altri verbi analoghi sono *s'ingorga* al v. 5 di *Delta* e *sgorga* al v. 28 di *Arsenio*.

Ciò che di me sapeste

- *ignita* al v. 11, cioè ‘bruciata’, è un hapax dantesco (*Pd XXV 27* “ignito sì che vincëa 'l mio volto”), dove però il senso riconduce a ‘infuocato’. Montale dunque, nel riprendere l'aulicismo, ne vira il significato al negativo.⁵⁰

Gloria del disteso mezzogiorno

⁴⁹ L'analogia tra i due versi – così come il rimando rintracciato in *Falsetto* – è segnalata in PIPA, ARSHI, *Montale and Dante*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1968, pp. 17-18.

⁵⁰ Parallelo ricostruito sulla base degli appunti del corso sugli *Ossi* del prof. Zanato.

- *parvenze* al v. 4 ha 7 occorrenze (tra plurale e singolare), tutte in *Pd*, e sono analogamente usate per indicare qualcosa di etereo e inconsistente. *Parvenze* si rileva anche al v. 8 di *Vasca*.

- *ocaso*, al v. 8 è termine alto con tre occorrenze in *Pg XV e XXX e Pd IX*.

Felicità raggiunta

- *schiarì* al v. 7, con il significato di ‘illumini’, trova riscontro in “schiarà” di *If XXVI 26*: va notato che in Montale il verbo assume significato metaforico (il soggetto a cui si lega è la felicità citata in apertura di componimento che “rischiara” la tristezza – proprio come il sole illumina l’oscurità), invece in Dante “colui che ’l mondo schiara” è perifrasi per il sole.

Il canneto rispunta i suoi cimelli

- *plaga* al v. 9 ha 2 occorrenze in *Pd XXVI e XXXI*, ed è termine alto, elevato.

Valmorbia, scorrevano il tuo fondo

- al v. 6 *roco* ha riscontro in *Pg V 27*: si tratta di un hapax in posizione di rima. In Dante l’aggettivo si riferisce al canto umano, in Montale al Leno e dunque si tratta di un tentativo di personificare il fiume.

Cigola la carrucola del pozzo

- *Cigola* è usato in *If* XIII 42 (“e cigola per vento che va via”). È fatto degno di nota poiché ancora una volta si ripresenta un rimando al canto dei suicidi, e in più il verso è preceduto dal sintagma *stizzo verde* (al v. 40, nella stessa terzina), a cui si accennerà più avanti.

- al v. 5 Montale ricorre a *labbri*, termine espressivo e sensuale (Dante usa *labbra* sei volte di cui quattro in *If* e due in *Pg*, proprio per indicare corporeità, fisicità).

Arremba su la strinata proda

- *proda* al v. 1 ha 9 occorrenze di cui 8 in *If* IV, VIII, XII, XVII, XXI, XXII, XXIV, XXXI e solo una in *Pd* XIX.⁵¹ È significativo che il termine sia preceduto dall’aggettivo “strinata”, ligurismo che sta per “bruciata”, “riarsa”,⁵² dunque motivo frequente negli *Ossi*. Inoltre, si ha *prode* al v. 12 del IX movimento di *Mediterraneo* e anche al v. 39 di *Clivo*. Altri rimandi sono al v. 69 di *Crisalide* e al v. 35 di *Incontro*.

- *stormi* al v. 4, in posizione esposta, presenta un’occorrenza (*stormo*) in *If* XXII.

Sul muro grafito

⁵¹ L’uso del dantismo *proda* è segnalato in IOLI, GIOVANNA, *Eugenio Montale. Le laurier e il girasole* cit., p. 116 e seguenti. L’autrice insiste in particolare su “la proda del bollor vermiglio” di *If* XII 101.

⁵² Che si tratti di un ligurismo lo annota d’Amely in MONTALE, EUGENIO, *Ossi di Seppia* cit., p. 111; così come Mengaldo ne *L’opera in versi*.

- *impetuoso* (riferito al fuoco) al v. 6 è aggettivo che ha un'occorrenza in *If IX* (e si riferisce al vento).⁵³ In entrambi i casi il termine si trova in posizione cruciale, a inizio verso (in Montale è persino isolato a formare un verso a sé) e in *enjambement*. Si confrontino i due passi: “Chi si ricorda più del fuoco ch'arse / impetuoso” (vv. 5-6) e “non altrimenti fatto che d'un vento / impetuoso per li avversi ardori” (*If IX* 67-8).

Impetuoso si trova anche al v. 40 di *Flussi* (qui in riferimento al fosso) mentre *impetuose* sono le *onde* al v. 12 di *Crisalide*.

A vortice s'abbatte

- *abbatte* al primo verso ha un'occorrenza – riferita al vento rovinoso e violento – in *If IX* 70 particolarmente emblematica ed espressiva: “li rami schianta abbatte e porta fori”.⁵⁴

- *agri* al v. 3 presenta un ricorso in *If XXIV* 147 (*agra*), riferito alla tempesta – “impetuosa e agra” per l'appunto; ma vi è anche un'occorrenza di *agro* in *Pg XXV* 22-24, nel senso di “difficile” (“«Se t'ammentassi come Meleagro / si consumò al consumar d'un stizzo, / non fora», disse, «a te questo sì agro»”). In Montale l'aggettivo è applicato al verso delle gazze che è in effetti ‘aspro’ nel senso di ‘stridulo’. Il termine, inoltre, è in sintagma con *lazzi*, voce con un'occorrenza in *If XV* 65-6, ove Dante ne fa un uso metaforico: “lazzi sorbi”, ovvero frutti dal sapore aspro, per riferirsi a qualcosa di corrotto (“ed è ragion, ché tra li lazzi sorbi / si disconvien fruttare al dolce fico”). La differenza

⁵³ Per quanto riguarda il rilievo di questo elemento nella raccolta degli *Ossi* si veda più avanti.

⁵⁴ Si veda il lemma poco prima analizzato così come la nota precedente.

rispetto a Montale sta nel fatto che nel canto dell'*Inferno* il senso coinvolto è il gusto, invece nella lirica in questione è l'udito.⁵⁵

- *ribollio* al v. 9, seguito da *s'ingorgano* (v. 10) e *bombo* (v. 11), crea un parallelo con la terzina introduttiva di *If XVI*, in cui si ripresentano, nello stesso ordine, i medesimi termini. Si confrontino i due passi: "Quando più sordo o meno *il ribollio dell'acque / che s'ingorgano / accanto a lunghe secche mi raggiunge: / o è un bombo*" (vv. 9-12), "Già era in loco onde s'udia *l rimbombo / de l'acqua che cadea ne l'altro giro, / simile a quel che l'arnie fanno rombo*" (*If XVI* 1-3).

bollore si trova al v. 7 del VII movimento di *Mediterraneo* ("bollor" ha 4 occorrenze in Dante, significativa quella di *If XII* poiché preceduta dal termine "proda", già citato precedentemente). *Ribollio* è anche al v. 19 de *I morti*.

Antico, sono ubriacato dalla voce

- *impietro* al v. 9 ("Come allora oggi in tua presenza impietro") risente quasi di sicuro dell'impiego dantesco di *If XXXIII* 49: "io non piangea, sì dentro impetra", sia per il ricorso alla prima persona, sia per la posizione rilevata, di fine verso, del termine. Altre occorrenze per *impetrare* in *Pg XXX* e per *impetrato* in *Pg XXXIII*.

⁵⁵ Il sintagma *agri lazzi* è ampiamente analizzato da Ioli in IOLI, GIOVANNA, *Eugenio Montale. Le laurier e il girasole* cit. Si veda in particolare il passo in cui l'autrice mette in luce l'ambiguità della scelta montaliana in questo componimento: «Bisognerà, per completezza, aggiungere che la scelta del termine "lazzi" sia stato intenzionalmente scelto per essere letto in più modi [...] sta al lettore, dunque, decidere come leggere la parola senza, però, trascurare la possibilità che nella memoria montaliana vorticasse [...] la frase udita da Dante nell'incontro col 'maestro' e 'padre' Brunetto Latini in *If XV*» (p. 86). Anche Barański riporta l'eco da *If XV* in BARAŃSKI, ZYGMUNT, *Dante and Montale: the threads of influence* cit., p. 28.

In riferimento all'ambito della "petrosità" fisica (non metaforica come nei passi citati) segnaliamo le seguenti voci: *petraie* al v. 25 del III movimento di *Mediterraneo*, *pietrisco* al v. 8 del V, *petraie* al v. 3 di *Fine dell'infanzia*, *pietre* al v. 44 di *Flussi* e al v. 11 di *Incontro*, *pietrame* al v. 38 di *Clivo*, *pietra* al v. 13 del III movimento (e al verso precedente si legge *rocce*) e al v. 30 di *Riviere*.⁵⁶

- *lordura* al v. 18 – "e svuotarmi così d'ogni lordura / come tu fai che satti sulle sponde / tra sugheri alghe asterie / le inutili macerie del tuo abisso" – era in *If XI 60*: "ipocresia, lusinghe e chi affattura, / falsità, ladroneccio e simonia, / ruffian, baratti e simile lordura". È considerevole poiché, oltre a trovarsi a fine verso in ambedue i casi, il vocabolo crea analogia tra la sporcizia e il peccato; anche in Montale infatti, oltre a indicare semplicemente ciò che è superfluo e che viene lavato via dal mare, ha propriamente connotazione morale.⁵⁷

Scendendo qualche volta

- *gocciare* al v. 6 è verbo usato in *If XXXII 47* (*gocciar*) e in *If XXXIV 54* (*gocciava*), altamente espressivo in Dante, che non a caso lo usa solo negli ultimi canti, nel bassissimo *Inferno*. In questo caso va però messo in evidenza il diverso uso che ne fanno i due poeti: in Dante è letterale mentre in Montale metaforico.

⁵⁶ L'importanza di questo campo semantico è evidenziata in BLASUCCI, LUIGI, *Dantismo e presenze dantesche nella poesia di Montale* in *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 74. Per quanto riguarda ciò, può risultare interessante questa riflessione: l'"etra vetrino" in *Egloga* – che riecheggia il "tremulo vetro" di *Vasca* e l'"aria di vetro" di *Forse un mattino andando* – è termine poetico per "aria" ed è contenuto in tutte quelle parole che si rifanno alla petrosità, per esempio e banalmente, piETRA.

⁵⁷ Per questo termine si tenga anche in considerazione la derivazione dei sostantivi mediante suffissi. Si veda MENGALDO, PIER VINCENZO, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale* cit., p. 61.

- *greppi* al v. 2 riporta all'unica occorrenza di *If* XXX 95: “«Qui li trovai - e poi volta non dierno -», / rispuose, «quando piovvi in questo greppo, / e non credo che dieno in sempiterno” *greppo* (vv. 94-96); essendo preceduto dall'aggettivo *aridi* il sostantivo crea un'analogia con l'ambiente infernale, caratterizzato da durezza e asperità. Va rimarcato che il sostantivo in Dante, oltre a essere hapax, si trova a fine verso in posizione di rima.

Greppo al v. 2 di *Clivo*.

- *anella* al v. 28 ha due occorrenze in *If* XXVIII e *Pg* XXIII, è latinismo morfologico, dunque termine alto, sebbene si tratti comunque di un arcaismo generico.

Ho sostato talvolta nelle grotte

- *strame* al v. 24 presenta un ricorso in *If* XV 73 e ambedue le voci sono in posizione di rima. Si confrontino i due versi: “del vivere in un fitto di ramure e di strame” e “Faccian le bestie fiesolane strame”.

Giunge a volte, repente

- *repente* al v. 1 ha un'occorrenza in *If* XXIV 149, considerevole poiché si tratta di un hapax in Dante.

Si trova anche al v. 14 del VI e successivo movimento, *Noi non sappiamo quale sortiremo*.

- *digrada* al v. 9 ricorre 3 volte in *If* VI, *Pg* XXII, *Pd* XXX: particolarmente rilevanti la prima e la seconda in quanto il verbo si trova a fine verso, così come in Montale.

Digradando è al v. 45 di *Marezzo*.

- *rancura* al v. 27 trova un'occorrenza in *Pg X 133*, è termine raro che indica 'ostilità'⁵⁸ nonché hapax e in posizione di rima in entrambi gli autori: "E questa che in me cresce / è forse la rancura / che ogni figliuolo, mare, ha per il padre" e "Come per sostentar solaio o tetto, / per mensola talvolta una figura / si vede giugner le ginocchia al petto, / la qual fa del non ver vera rancura / nascere 'n chi la vede; così fatti / vid'io color, quando puosi ben cura" (sono i vv. 130-135). Troviamo, in più, il verbo derivato "mi rancuro" in *If XXVII* – anche qui in posizione finale di verso.

- *ripa* al v. 10 ha ben 28 occorrenze di cui 18 in *Inferno*, particolarmente rilevanti quelle di *If VII 17 e 128 (dolente ripa – in rima – e ripa secca)* così come quelle di *If XVI 103 (ripa discoscusa)* e *If XVIII (ripa dura)*.⁵⁹

Troviamo il termine anche al v. 2 di *Fine dell'infanzia*.

Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale

- *ordigno (universale)* al v. 13 trova corrispondenza, in posizione di rima, in *If XVIII 6 (ordigno)*, qui con grafia aulica proprio per tratteggiarne il carattere eccezionale. Si tratta di un altro hapax, sia in Montale che in Dante.⁶⁰

Potessi almeno costringere

⁵⁸ Per quanto riguarda il significato del termine e il conseguente rinvio a Dante si veda l'annotazione di Floriana d'Amely in MONTALE, EUGENIO, *Ossi di Seppia* cit., p. 141.

⁵⁹ Gli esempi riportati hanno ovviamente lo scopo di mettere in luce l'aspetto ostile e brullo del paesaggio ligure in raffronto a quello infernale, tratto che peraltro si avrà modo di approfondire in seguito.

⁶⁰ Parallelo ricostruito sulla base degli appunti del corso sugli *Ossi* del prof. Zanato.

- *balbo* al v. 5 ha solo una presenza (*balba*) in *Pg XIX*, con lo stesso significato di ‘balbuziente’.

Dissipa tu se lo vuoi

- *si lagna* al v. 2 ha due occorrenze, ambedue in rima analogamente al componimento montaliano, in *If III 128* e *If XXIV 10*, e offre, ancora una volta, un suono duro grazie al nesso *-gn*.

Fine dell’infanzia

- la *conca ospitale* del v. 10 ricorda per contrasto la *trista conca* di *If IX*, unica occorrenza – in rima – per il termine: è possibile rintracciare analogia tra i due sostantivi in quanto assumono il senso di “cavità circolare”, sia che si tratti della spiaggia per Montale sia che si parli dell’inferno in quanto luogo “fisico” in Dante.

- *diroccia* al v. 49 ha un’occorrenza – in rima – in *If XIV 115* (“Lor corso in questa valle si diroccia”) con la sottile differenza che qui il verbo è riflessivo.⁶¹ Il termine rimanda ancora una volta al tema della durezza e asprezza del paesaggio roccioso.

⁶¹ Che si tratti di un dantismo è chiaramente evidenziato dalla nota di Pietro Cataldi in MONTALE, EUGENIO, *Ossi di Seppia* cit., p. 165. Così come in BONFIGLIOLI, PIETRO, *Dante, Pascoli, Montale* cit., pp. 55-56. Bonfiglioli, inoltre, evidenzia come il verbo sia un rimando pascoliano e dantesco al tempo stesso, tuttavia la presenza di Dante prevale perché «Montale trova in Pascoli l’autorizzazione sincronica di un elemento linguistico dantesco; ma Dante, a sua volta, autorizza il pascolismo liberandolo dalla sua tendenza alla desemantizzazione» (*ibidem*).

L'AGAVE SU LO SCOGLIO

O rabido ventare di Scirocco

- *ventare* al v. 1 del primo testo del tritico *L'agave su lo scoglio*, registra un'occorrenza – in rima – in *If* XVII 117 (*venta*) e un'altra in *Pg* XVII 68 (*ventarmi*), la ricerca espressionistica è accentuata dal latinismo “rabido” che precede il termine dantesco.⁶²

Ed ora sono spariti i circoli d'ansia

- il verbo *discorrevano* al v. 2 (“i circoli d'ansia / che discorrevano il lago del cuore”) ricorda quello impiegato in *Pd* XXIX 21, “lo discorrer di Dio sovra quest'acque”; ma esso prende luce dantesca soprattutto in riferimento a ciò che segue (“il lago del cuore”) di cui si discuterà nella sezione dedicata ai sintagmi.⁶³

- *bava* al v. 8 rammenta la “sanguinosa *bava*” di *If* XXXIV 54 (accompagnata dal verbo *gocciare*, già riscontrato in precedenza): va rilevato che in ambedue le circostanze il sostantivo si trova a fine verso, in rima ed è l'unica occorrenza sia in Dante che in Montale. Il verso dantesco si inserisce nell'ampia descrizione dedicata a Lucifero, creatura dai tratti ferini: gli stessi tratti, espressivi e animaleschi, sembrano echeggiare nel componimento in questione, riferendosi questa volta al mare, tanto rabbioso e inquieto da far sembrare la schiuma delle sue onde la bava di un feroce animale.⁶⁴

⁶² Anche in questo caso si confronti la nota di Cataldi: Ivi, p. 171.

⁶³ Per quanto riguarda i composti verbali a prefisso *dis-* vale lo stesso discorso fatto per il prefisso *in-*. Inoltre, si noti che il verbo *discorrere* era stato usato anche in *Valmorbia*, *discorrevano il tuo fondo*.

⁶⁴ La suggestione dell'immagine è da tener presente anche in riferimento al componimento precedente: al v. 19 di *Scirocco* le *ampie gole* del mare potrebbero ricordare un'altra creatura infernale, Cerbero, che “con tre

- il toscanismo *muglio* al v. 10, invece, potrebbe essere ripresa del termine “muggia” in *If* V 28-9 (“Io venni in loco d'ogne luce muto, / che *muggia* come fa mar per tempesta”): entrambi esprimono un lamento che proviene dalla natura ma che assume tratti animaleschi (ricordando un muggito). In più, *muglio* è preceduto da *urlo* e *subbuglio*: vi è pertanto ricerca fonosimbolica della U come suono cupo.

Vasca

- *spera* al v. 10 rileva 21 occorrenze, principalmente nel *Paradiso*. Si tratta di un aulicismo, che non sembra presentare agganci diretti con la *Commedia*.

Anche al v. 44 di *Marezzo* troviamo *spera* (*ardente*).

Egloga

- *Si squarcia* al v. 17, riferito a *un ragnatelo*, ha un'occorrenza in *If* XXX 124, ed è verbo fortemente espressivo, crudo, concreto e fisico (Dante lo usa – in rima – in riferimento alla bocca).

- *Vepri*, al v. 46, può essere considerato dantismo ‘d’atmosfera’: è interessante perché, pur non avendo riscontri nella *Commedia*, è sinonimo di “pruni” (in *Meriggiare*) e offre la stessa ricercata asprezza espressiva. È come se Montale avesse interiorizzato

gole caninamente latra” (*If* VI 13-4).

particolari dettagli tratti dall'*Inferno*, e li riportasse di volta in volta adattandoli al suo lessico.⁶⁵

Flussi

- *Accidia* al v. 4 ha un'occorrenza in *Pg* XVIII 132, ove si parla del peccato, mentre in Montale si tratta di uno stato d'animo di pigrizia e dunque il termine si riconnette al tema dell'inerzia, dell'incapacità di agire, una condizione di vita con cui il poeta stesso si identifica (compare solo in questa lirica all'interno degli *Ossi*).

- *Malvivi*, alla fine del v. 5, ricorda i "mal nati" di *If* XVIII e XXX (in entrambi i canti in posizione di rima) e crea un'analogia col concetto di accidia citato poc'anzi: i *malvivi* sono, come il poeta stesso dice di sé, coloro che non sono in grado di vivere a pieno ma che invece vivono a malapena, a metà, una vita incompleta. Un'altra espressione affine si può rintracciare in *If* III 115, quando Dante parla di "mal seme d'Adamo". Per il sommo poeta i "mal nati" sono gli uomini nati per il male (o per finire male), dunque tutti i peccatori che incontra nel percorso attraverso l'*Inferno*.⁶⁶

- *bulicame* al v. 35 ha tre occorrenze, due in *If* XII e una in XIV. Significativo principalmente il passaggio che precede il termine nel canto XII, "Or ci movemmo con la scorta fida / lungo la proda del bollor vermiglio, / dove i bolliti facieno alte strida" (vv. 100-102), poiché compare nuovamente il termine *proda* già utilizzato in *Arremba su la strinata proda e bollor* impiegato in *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale*. In *If* XIV *Bulicame* è usato come nome proprio di una fonte presso Viterbo, nota per essere

⁶⁵ Sebbene quindi il riscontro non sia immediato, nella mente del lettore si crea un'immagine già incontrata precedentemente, che trova la sua fonte nell'inconfondibile paesaggio di *If* XIII.

⁶⁶ La coniazione montaliana su base dantesca è analizzata in PIPA, ARSHI, *Montale and Dante* cit., p. 31.

frequentata da prostitute (questa è di fatto l'origine: da nome proprio passa poi, per estensione, a nome comune).⁶⁷

- *fossato*, di nuovo al v. 35, ha un'occorrenza in *If* VII e il passo è significativo: “Noi ricidemmo il cerchio a l'altra riva / sovr'una fonte che bolle e riversa / per un fossato che da lei deriva” (vv. 100-102) poiché contiene altri termini chiave usati da Montale (*riva* e *bolle* visti con *bulicame*).⁶⁸

- Infine, *acquiccia* al v. 43 ricorda, per similitudine fonica, “arsiccia”: in questo caso, però, il collegamento con Dante risulta indiretto, ed è più probabile che Montale abbia risentito dell'influsso poetico di D'Annunzio, facendo ricorso a un suffisso alterativo.⁶⁹

Clivo

- *Cruna* al v. 16 ha tre occorrenze in *If* XV, *Pg* X e *Pg* XXI, ma è di speciale interesse quella di *Pg* X poiché metafora per indicare uno stretto passaggio, così come avviene in Montale. Altra osservazione, non meno importante, è che tutti e tre i sostantivi della *Commedia* sono a fine verso, in rima, come nella lirica montaliana.

⁶⁷ MONTALE, EUGENIO, *Ossi di Seppia* cit., p. 193.

⁶⁸ Il rimando è segnalato in PIPA, ARSHI, *Montale and Dante* cit., p. 30. Inoltre, la commistione tra i canti VII e XII di *If* – per cui *bulicame* e *fossato* vengono ripresi e posti in successione nella stessa lirica – è segnalata in BARAŃSKI, ZYGMUNT, *Dante and Montale: the threads of influence* cit., p. 25.

⁶⁹ Come affermato da Mengaldo che rintraccia in *arsiccio* un dannunzianesimo: si veda MENGALDO, PIER VINCENZO, *L'opera in versi di Eugenio Montale*, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, Vol. IV.I, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1995, p. 31.

Arsenio

- Al v. 8 il verbo *piovorno* si trova nella sua forma arcaica *piorno* in *Pg* XXV 91 e Dante se ne serve per indicare un'aria che minaccia pioggia o che comunque è ricca di umidità ("E come l'aere, quand'è ben piorno").⁷⁰

- *sovrasta* al v. 13 ha un solo riscontro in *If* XVIII 111, in rima come in Montale: "lo scoglio più *sovrasta*" (lo scoglio rimanda tra l'altro al trittico dell'*Agave*).

- *dirama* al v. 31 è verbo con un'occorrenza in *Pd* X 13: trattasi di hapax per tutt'e due i poeti. I passi in questione sono i seguenti: "... se il fulmine la incide / *dirama* come un albero prezioso / entro la luce che s'arrosa ..." (vv. 30-32), "Vedi come da indi si *dirama* / l'oblico cerchio che i pianeti porta" (vv. 13-14).

- *giunco* al v. 46 è vocabolo che ravvisa un'occorrenza in *Pg* I ma con accezione positiva: qui invece Montale riprende la metafora vegetale che assimila l'uomo incapace di agire alla pianta radicata al suolo, metafora già trovata in precedenza e che si ricollega anche alla figura di Pier delle Vigne.⁷¹

- al v. 47 si rintraccia il verbo *trascina*: vi è un'occorrenza per *strascineremo* in *If* XIII, rilevante poiché canto di Pier delle Vigne.

Crisalide

⁷⁰ Da notare, in aggiunta, che nel verso montaliano si legge "or piovorno ora acceso", in *If* XXIV 101-2 "com'el s'accese e arse, e cener tutto / convenne che cascando divenisse", in cui si ritrova il verbo *accendere*, il verbo *arse* legato alla radice di Arsenio e *cenere*, termine che conclude il componimento ("il vento la porta con la cenere agli astri").

⁷¹ Per quanto riguarda questo aspetto, si veda più approfonditamente in seguito.

- *s'ingromma* al v. 2 appare interessante perché si rilevano due incidenze: *gromma* – in riferimento alla muffa che si forma sulle piante – in *Pd* XII 114, e *grommate* – in riferimento alle *ripe* ricoperte di muffa – in *If* XVIII 106. Il termine è un dantismo che molto probabilmente deriva a Montale da Piero Jahier (anche se non va dimenticato il consueto processo di formazione dei verbi con prefisso *in-*).⁷²

Casa sul mare

- la *Capraia* al v. 15 è la stessa di cui parla il conte Ugolino in *If* XXXIII 82 (la ripresa dantesca però s'interseca anche con un'eco risalente a D'Annunzio che, a sua volta, cita Dante).⁷³

- *s'infinita* al v. 22 sembra un verbo rifatto sul modello del dantesco “eternarsi” in *If* XV 85, dove troviamo “come l'uom s'eterna”, con il medesimo significato di oltrepassare i confini del tempo, rendersi eterno.⁷⁴

Imorti

- *pelago* al v. 5, riferito al mare e alla sua vastità, ha tre occorrenze in *If* I e *Pd* II e XIX. Sebbene sia un riferimento piuttosto generico, va messo in risalto il riscontro di *Pd*

⁷² Per quanto riguarda l'influenza del poeta su Montale si veda ZANATO, TIZIANO, *Affioramenti jahieriani negli “Ossi di seppia”* in *La passione impressa. Studi offerti a Anco Marzio Mutterle*, a cura di M. Giachino, M. Rusi, S. Tamiozzo Goldmann, Venezia, Cafoscarina ed., 2008. Nel saggio viene proposto un collegamento con la poesia *Canto di marcia*, da cui Montale avrebbe derivato anche il verso iniziale di *Crisalide*: di questo particolare fatto si avrà modo di parlare più approfonditamente in seguito. Inoltre, ancora una volta, intermedio fra Dante e Montale risulta essere Pascoli, il quale aveva utilizzato il verbo in *Germoglio*, componimento di *Myrica*: si veda BONFIGLIOLI, PIETRO, *Dante, Pascoli, Montale* cit., p. 59.

⁷³ Il riferimento è a *Meriggio* in *Alcyone*, come specificato da Cataldi in MONTALE, EUGENIO, *Ossi di Seppia* cit., p. 232: «e più lontane, / forme d'aria nell'aria, / l'isole del tuo sdegno, / o padre Dante, / la Capraia e la Gorgona».

⁷⁴ Parallelo ricostruito sulla base degli appunti del corso sugli *Ossi* del prof. Zanato.

XIX 61-62 (“che, benché da la proda veggia il fondo, / in pelago nol vede”) giacché il termine è di poco preceduto da *proda*, che, come è stato detto, è ripresa dantesca che Montale sfrutta in più occasioni.

- *ferrigna* al v. 4 trova un parallelo, assai rilevante, in *If* XVIII 2, dove si riferisce alla pietra che caratterizza le Malebolge, mentre in Montale è invece la costa ad esser ferrigna.⁷⁵ *Ferrigno* è hapax ed è aggettivo usato da Montale coerentemente al consueto intento di associare il paesaggio ligure a quello dantesco.

Riviere

- *spicciare* al v 33 trova riscontri in *If* XIV e XXII e in *Pg* IX (*spiccia*).

1.2 Parole in rima

- *orto* al v. 5 di *In Limine* conosce 8 occorrenze di cui due in *If* XXIX e XXXIII. Quest’ultimo in particolare è da tenere in considerazione per la medesima rima inclusiva *morto* : *orto* (“qui dove affonda un *morto* / viluppo di memorie, / *orto* non era ma reliquiario”⁷⁶ e “«i’ son quel da le frutta del mal orto / che qui riprendo dattero per figo». / «Oh!», diss’io lui, «or sè tu ancor morto?»” (*If* XXXIII 119-121). Inoltre: in *Pg* XXX 2 *orto* è in posizione di rima, lo stesso dicasi per *Pd* IX 91, XI 55 e XXVI 64.

⁷⁵ Il dantismo è segnalato in nota al componimento stesso in MONTALE, EUGENIO, *Ossi di Seppia* cit., p. 236, nonché in appendice a BARAŃSKI, ZYGMUNT, *Dante and Montale: the threads of influence* cit.

⁷⁶ Si noti che Orelli ricollega il verso a Dante con questa chiosa: «come nei primi versi della *Commedia* una cerniera di vita e di morte» (ORELLI, GIORGIO, *Accertamenti verbali* cit., Milano, Bompiani, 1978, p. 171).

In *Dove se ne vanno le ricciute donzelle* al v. 18 torna *orto* nuovamente in rima con *morto* al v. 22.

- (*eterno*) *grembo* al v. 7 di *In limine* ha 7 occorrenze (di cui una in *If* XXII in riferimento a Dio e una in *Pg* VIII in riferimento a Maria – generatrice e madre come la natura montaliana del componimento) e si trova in rima con *lembo*, al verso successivo, il quale presenta invece 3 occorrenze (*If* XV, *Pg* VII e XXVII). I due termini sono in rima in *Pg* VII 68-72, unico caso in cui entrambi appaiono a fine verso: “«dove la costa face di sé grembo; / e là il novo giorno attenderemo». / Tra erto e piano era un sentiero schembo, / che ne condusse in fianco de la lacca, / là dove più ch’a mezzo muore il lembo”.

Anche in *Crisalide* ai vv. 70-1 è presente la rima *grembo* : *lembo*. Il rimando a *Pg* VII 68-72 è interessante perché si riferisce anche in Dante a una descrizione paesaggistica marina. Emerge, soprattutto, un’analogia che collega i due componimenti al passo dantesco: in tutti i casi, infatti, si tratta di una descrizione volta a sottolineare l’aspetto positivo dell’ambiente naturale, in grado di fornire rifugio, riparo e protezione (si veda in particolare il verso di *Crisalide*: “dianzi raccolta come un dolce grembo”).

- Ancora di *In limine* è la rima *rete* : *sete* ai vv. 15-17 che si ritrova anche in *Pg* XXI e XXVI e in ambedue i casi i termini sono invertiti rispetto a Montale.

- In *Caffè a Rapallo*, *pastura* al v. 36 conosce 4 occorrenze in *Pg* II e XIV, *Pd* V e XXI. Particolarmente rilevante quella di *Pg* II 125 in quanto rima con *paura* (“li colombi adunati a la *pastura*, / quieti, senza mostrar l’usato orgoglio, / se cosa appare ond’elli

abbian *paura*”), che rimanda ai versi montaliani in cui la rima è simile ma invertita: “che il tuono recente *impaura*. / L’accolse la *pastura*”.

- In *Dove se ne vanno le ricciute donzelle*, la rima dei vv. 2-4 *spalle : valle* è la stessa, con inversione dei termini, di *If* I 14-16 (“là dove terminava quella valle / che m’avea di paura il cor compunto, / guardai in alto e vidi le sue spalle”). Da notare che ai vv. 19 e 25 del componimento montaliano ritornano, rispettivamente, i termini “valle” e “spalle”.⁷⁷

- ai vv. 20-21 della stessa lirica la rima *luce : conduce* si trova anche in *If* VII 74-6 ma con i vocaboli invertiti (“fece li cieli e diè lor chi conduce / sì ch’ogne parte ad ogne parte splende, / distribuendo igualmente la luce”). Anche in *Pg* IV 59-63 troviamo, in rima, *luce : conduce*.

- In *Ora sia il tuo passo*, *passo* e *sasso* in rima baciata ai vv. 1-2 sono parole usate frequentemente nella *Commedia* in posizione finale di verso in quanto rima facile. *Passo* è in rima 16 volte su un totale di ben 37 occorrenze, *sasso* invece 7 volte su un totale di 13. Di seguito alcuni esempi: *If* XXXIV 85-87, “Poi uscì fuor per lo fóro d’un sasso, / e puose me in su l’orlo a sedere; / appresso porse a me l’accorto passo”; *Pg* III 53-57: “disse ’l maestro mio fermando ’l passo, / «sì che possa salir chi va sanz’ala?». / E mentre ch’e’

⁷⁷ Questa rima, così come i successivi rimandi danteschi rintracciati nella sottosezione *Sarcofaghi*, sono segnalati in appendice al saggio di Barański: BARAŃSKI, ZYGMUNT, *Dante and Montale: the threads of influence* cit.

tenendo 'l viso basso / essaminava del cammin la mente, / e io mirava suso intorno al sasso"; *Pg XI* 50-52: "con noi venite, e troverete il passo / possibile a salir persona viva. / E s'io non fossi impedito dal sasso"; *Pg XIV* 139-141: "Io sono Aglauro che divenni sasso; / e allor, per ristignermi al poeta, / in destro feci e non innanzi il passo"; *Pg XXVII* 62-64: "Non v'arrestate, ma studiate il passo, / mentre che l'occidente non si annera». / Dritta salia la via per entro 'l sasso". Nel contesto del componimento il passo è *cauto* e dunque lento (nella lirica precedente era invece *fermo*, v. 3),⁷⁸ elemento che può spingere a un confronto con l'atteggiamento di Dante in *Inferno*: spesso infatti l'andatura del sommo poeta – o delle anime che egli incontra – è *lento* (per esempio in *If XXV* 78: "tal sen gio con lento passo"). L'*Inferno* è in effetti il luogo della staticità: i dannati non hanno possibilità di muoversi poiché sono destinati a rimanere in eterno in balia delle terribili pene che li affliggono. Simile è la condizione delle figure dei bassorilievi descritti da Montale, immobilizzate per sempre nel movimento. In *Purgatorio* invece, canto del movimento, il passo indica quasi sempre il procedere verso l'alto di Dante e Virgilio che, di volta in volta, si fermano a osservare i bassorilievi delle balze che illustrano esempi di vizi puniti e virtù premiate. In questo senso si potrebbe rintracciare una certa affinità poiché il *viator* di Montale cammina tra un bassorilievo e l'altro: in entrambi i casi l'osservazione dei bassorilievi va congiuntamente all'incedere di chi guarda.

- Ai vv. 8-10 del medesimo, la rima *soglia : doglia* si ritrova anche in *If IX* 92-96, "cominciò elli in su l'orribil soglia, / «ond'esta oltracotanza in voi s'alletta? / Perché recalcitrate a quella voglia / a cui non puote il fin mai esser mozzo, / e che più volte v'ha

⁷⁸ A proposito del sintagma *fermo passo*, l'espressione potrebbe ricordare *If I* 25-27: "così l'animo mio ch'ancor fuggiva, / si volse a retro a rimirar lo passo / che non lasciò già mai persona viva". Sebbene qui *passo* abbia accezione diversa, in entrambi i casi la situazione è di staticità, l'ambiente rimanda alla morte e dunque a un'azione bloccata per sempre.

cresciuta doglia?”, così come in *Pg* XXI 67-69: “E io, che son giaciuto a questa doglia / cinquecent’anni e più, pur mo sentii / libera volontà di miglior soglia”, e in *Pd* XXXII 11-12: “Sarra e Rebecca, Iudit e colei / che fu bisava al cantor che per doglia / del fallo disse ‘Miserere mei’, / puoi tu veder così di soglia in soglia”. *Soglia* ha in tutto 10 riscontri di cui 7 in posizione di rima, *doglia* nel complesso ne ha 10, di cui 8 in rima. In Montale la scena descritta non prevede alcuna presenza umana: la soglia del tempio è chiusa e il luogo sacro inaccessibile, in esso non c’è spazio per la sofferenza dell’uomo (“E qui dove peste umane / non suoneranno, o fittizia doglia”). Così in *If* la soglia non può che essere dolorosa mentre in *Pg* il protagonista del canto, Stazio, avendo finito di espiare le sue colpe, può finalmente abbandonare il dolore e avviarsi verso una più lieta soglia (il Paradiso).

- *scampo* al v. 14 di *Vento e bandiere* è hapax in Dante: l’unica occorrenza si rileva in *If* XXII 3. Da notare che in entrambi i casi il termine è a fine verso e dunque in rima.⁷⁹

- *declivo* al v. 19 dello stesso componimento, ha un’occorrenza in *Pd* XX particolarmente rilevante in quanto si ritrova la medesima rima montaliana *vivo: declivo* ma invertita: “E quel che vedi ne l’arco declivo, / Guiglielmo fu, cui quella terra plora / che piagne Carlo e Federigo vivo”. Vocaboli simili sono *acclive* al v. 10 di *Giunge a volte, repente e clivo* al v. 29 dell’omonimo componimento.

- *sterpi*, al v. 3 di *Merigiare pallido e assorto*, conosce 4 occorrenze di cui due in *If* XIII, una in *Pg* XIV e una in *Pd* XII; è in rima con *serpi* al v. 4, che ricorre 3 volte in *If*

⁷⁹ Anche questo dantismo è registrato in BARAŃSKI, ZYGMUNT *Dante and Montale: the threads of influence* cit.

XIII, XXIV, XXV. Anche in Dante *sterpi* e *serpi* sono in rima in *If* XIII 37-39: “Uomini fummo, e or siam fatti sterpi: / ben dovebb’esser la tua man più pia, / se state fossimo anime di serpi”.⁸⁰ Il canto a cui si rifà Montale è fondamentale nella sua poetica come si avrà modo di ribadire più avanti. Questa rima permette inoltre di porre a confronto le due situazioni descritte: in *If* gli sterpi (e i pruni) parlano tramite lamenti in quanto si tratta dei suicidi tramutati in piante – piante che Dante ascolta meravigliato; allo stesso modo l’io-soggetto di Montale si ferma ad ascoltare, in mezzo alle stesse piante, i rumori provocati dalle serpi che strisciano al suolo, quasi come se esse volessero comunicargli qualcosa. I due sostantivi sono poi strettamente legati da analogia fonica nonché grafica e la forma stessa degli arbusti, i cui rami intricati si attorcigliano tra loro, può ricordare la tipica posizione del rettile che si avvolge su se stesso o attorno a qualcosa.

In *La farandola dei fanciulli sul greto* lo *sterpeto* al v. 3 ricorda gli *sterpi* di *If* XIII.

- *formiche* al v. 6 di *Merigiare* è in rima con *biche* al v. 8 esattamente come in Dante, *If* XXIX 64-66: “si ristorar di seme di formiche; / ch’era a veder per quella oscura valle / languir li spirti per diverse biche”. Fondamentale notare che entrambi i termini trovano un unico riscontro in questo canto (*formica* è invece in *Pg* XXVI come detto poco sopra).⁸¹

⁸⁰ La rima di *If* XIII è stata segnalata e rimarcata in più occasioni: si veda per esempio ZANATO, TIZIANO, *Montale all’infrarosso. Lettura di Merigiare pallido e assorto* in *Per leggere i classici del Novecento*, a cura di Francesca Latini e Simone Giusti, Torino, Loescher Editore, 2017, p. 163 e CARRAI, STEFANO, *Montale e Dante* cit., p. 193.

⁸¹ La rima *formiche* : *biche* è nota e più volte studiata: come per “sterpi-serpi” si veda CARRAI, STEFANO, *Montale e Dante* cit., p. 193 e ZANATO, TIZIANO, *Montale all’infrarosso. Lettura di Merigiare Pallido e assorto* cit., p. 163. In TOMAZZOLI, GAIA, *Montale e Dante: la questione Critica in Linguistica e Letteratura XXXVIII*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013, viene invece proposto l’apporto di Almansi e Merry e la relativa replica di Baranski il quale «propone un’eco dantesca che agisca piuttosto a livello inconscio» (p. 277 e cfr. nota precedente).

- Anche la rima *scricchi* : *picchi*, ai vv. 11-12, parrebbe ispirata a Dante: la rima rara in *-icchi* è utilizzata in *If* XXXII 30 con *cricchi*, termine quasi identico a quello montaliano.⁸²

- La rima *telo* : *cielo* ai vv. 5-7 di *Ciò che di me sapeste* è la medesima, con inversione dei due termini, di *Pg* XII 26-28 (“più ch’altra creatura, giù dal cielo / folgoreggiando scender, da l’un lato. / Vedeo Briareo, fitto dal telo”). Bisogna però sottolineare che *telo* è cosa ben diversa nei due poeti: in Dante indica il fulmine con cui Giove colpisce il gigante Briareo, in Montale indica invece, semplicemente, la stoffa della *tonaca* citata nella strofa precedente (v. 3).

- In *Là fuoresce il Tritone* la rima *stolto* : *volto* ai vv. 11-3 è la medesima di *Pd* V 68-70: “che, servando, far peggio; e così stolto / ritrovar puoi il gran duca de’ Greci, / onde pianse Efigènia il suo bel volto”.⁸³

- La rima *radici* : *felici* ai vv. 6-7 de *La farandola dei fanciulli sul greto* è analoga a quella di *Pg* XXVIII “l’età de l’oro e suo stato felice, / forse in Parnaso esto loco sognaro. / Qui fu innocente l’umana radice”, con variazione al plurale e posizione invertita dei termini (cosa che, come è già stato notato, accade non di rado con le rime riprese da Dante). Inoltre, fatto ancor più notevole, nei versi montaliani appena citati – “... il suo

⁸² Anche qui si vedano Carrai (ivi, p. 194) e Zanato (*ibidem*).

⁸³ *Stolto* ha quest’unica occorrenza al singolare. La rima è indicata anche in BARAŃSKI, ZYGMUNT, *Dante and Montale: the threads of influence* cit.

distacco dalle antiche radici. / Nell'età d'oro florida sulle sponde felici" – il sintagma *antiche radici* ribalta le *nove radici* di Pier delle Vigne in *If XIII* 73. Da collegare a quanto appena detto è infine il termine *vizio*, parola conclusiva dello stesso componimento, in quanto presenta 4 occorrenze di cui una, alquanto significativa in *If XIII* 66, si trova in rima come in Montale e poco lontano dal citato v. 73.

- Ai vv. 14-15 di *Debole sistro al vento* la rima *voce : foce* si trova anche in *If XIII* 92-96: "si convertì quel vento in cotal voce: / «Brevemente sarà risposto a voi. / Quando si parte l'anima feroce / dal corpo ond'ella stessa s'è disvelta, / Minòs la manda a la settima foce".

- In *Vasca* la rima *striscia : liscia* ai vv. 9-10 si rileva, identica, in *Pg VIII* 100-102: "Tra l'erba e ' fior venìa la mala striscia, / volgendo ad ora ad or la testa, e 'l dosso / leccando come bestia che si liscia". Per di più, entrambi i vocaboli hanno quest'unica occorrenza nella *Commedia*.

- In *Marezzo*, *sbilancia* al v. 1 rima con *rancia* al v. 3 ed è rima ripresa da *If XXIII* 100-102: "e l'un rispuose a me: «Le cappe rance / son di piombo sì grosse, che li pesi / fan così cigolar le lor bilance".⁸⁴ Anche in questo caso vi è una leggera variazione nella ripresa dantesca nonché la posizione invertita dei due vocaboli. L'aggettivo *rance* ha poi

⁸⁴ Il dantismo è analizzato anche in IOLI, GIOVANNA, *Eugenio Montale. Le laurier e il girasole* cit., che mette inoltre in evidenza come «la rima d'origine dantesca "sbilancia-rancia" è stata intenzionalmente inclusa come variante nelle edizioni posteriori alla Carabba del '41» (p. 95).

un'occorrenza anche in *Pg* II 9, nuovamente in posizione di rima con *balance*: “e la notte, che opposta a lui cerchia, / uscia di Gange fuor con le Balance, / che le caggion di man quando soverchia; / sì che le bianche e le vermiglie guance, / là dov’i’ era, de la bella Aurora / per troppa etate divenivan rance” (vv. 4-9).

- Sempre in *Marezzo* la rima *onda : affonda* (vv. 38-39) sembra riprendere quella di *Pd* XXVII 121-123 “affonde-onde”; entrambe sono, tra l’altro, rime inclusive. Da notare, inoltre, ancora una volta la posizione invertita dei termini.⁸⁵

1.3 Sintagmi ed espressioni

- Analizzando *I limoni*, si può ravvisare come l’espressione “il gelo del cuore si sfa” al v. 46 ricordi “il lago del cuore”, ripresa dantesca di *If* I che si trova, tra l’altro, nel secondo componimento de *L’agave su lo scoglio*: la situazione è analoga in quanto in entrambi i casi il cuore dell’io poetico si libera dall’ansia che lo attanagliava. Ma ancor più significativa è l’eco da *Pg* XXX 97-8 “lo gel che m’era intorno al cor ristretto / spirito e acqua fessi”: l’immagine suggerisce scioglimento letterale e figurato al tempo stesso.

Come si è detto, in *Ed ora sono spariti i circoli d’ansia* (componimento centrale del trittico *L’agave su lo scoglio*) al v. 2 si legge “il lago del cuore”, un’esplicita eco di *If* I 20 “lago del cor”: la situazione è la medesima in quanto in entrambi i casi il profondo dell’animo si libera dalla paura e dall’angoscia. In questo caso alla ripresa lessicale si

⁸⁵ La rima è riportata da Ioli, *ivi*, p. 97.

unisce quella tematica poiché anche in Montale l'espressione è utilizzata per indicare l'interiorità dell'io.⁸⁶

- In *Corno inglese* al v. 10 leggiamo “il mare che scaglia a scaglia”, espressione che ricorda le “scaglie di mare” di *Merigiare*: vi è un'occorrenza per “scaglie” in *If* XXIX 83 in posizione di rima. Essendo termine vivido ed espressivo, caratterizzato da un suono duro e difficile (il nesso *-gli* è usato in componimenti di imprescindibile importanza come *Merigiare* e *Spesso il male di vivere*), Montale potrebbe esserne rimasto influenzato, tanto più che si trova nello stesso canto della celebre rima *formiche : biche* utilizzata – di nuovo – in *Merigiare*.

- in *Falsetto* il “divino amico” al v. 49 ricorda il “dolce amico” di *Pg* IX 3. I due sintagmi sono in qualche modo affini poiché in Dante l'espressione si riferisce a Titone, amante della divina Aurora, mentre in Montale il “divino amico” è il mare, in un certo senso l'amante della protagonista Esterina. In entrambe le occasioni, insomma, si vuole comunicare il senso di intima intesa tra due elementi.

- In *Ora sia il tuo passo* è da sottolineare, al v. 11, il sintagma *magro cane*: in *If* XXXIII 31 troviamo un analogo *cagne magre* ma si consideri anche Cerbero, il guardiano infernale, che è un cane perennemente affamato e conseguentemente magro e scarno.

⁸⁶ L'eco dantesca è messa in evidenza anche da Cataldi in MONTALE, EUGENIO, *Ossi di Seppia* cit., p. 175.

- In *Il fuoco che scoppietta*, al v. 3 viene descritta “un’aria oscura” così come in *If* XVI 130 si parlava di “quell’aere grosso e scuro”. L’atmosfera buia che tratteggia Dante in questo canto è resa tale dalla pioggia infuocata che provoca un pesante fumo. In Montale l’aria è oscura poiché si riferisce al colore del bronzo ossidato (materiale di cui è fatto il sarcofago descritto) ma al tempo stesso sembra indicare la pesantezza e la cupezza di questo metallo: si può pertanto supporre che i due contesti siano affini in quanto entrambi i poeti vogliono conferire al testo un senso di gravità, pesantezza e oppressione. Il significato appena descritto è confermato dalle parole che seguono il sintagma, si legge infatti: “un’aria oscura grava / sopra un mondo indeciso”. L’atmosfera incombe su una realtà incerta e quindi indefinita, ed essa è tale proprio perché l’aria cupa non permette di vedere e distinguere le cose con chiarezza. È esattamente ciò che accade in *If* XVI a Dante, il quale non riesce a scorgere con precisione chi si sta avvicinando poiché impedito nella vista.

- In *Ma dove cercare la tomba*, “l’urna effigiata” del v. 8 ricorda *Pg* X “effigiata ad una vista / d’un gran palazzo, Micòl”, passaggio in cui si descrive un bassorilievo con episodi biblici di umiltà premiata. Nei versi danteschi l’aggettivo si riferisce a Micòl, moglie del re David, “affacciata” alla finestra di un palazzo ma, al tempo stesso, *effigiata* in quanto raffigurata nel bassorilievo.

- I vv. 13-14, della stessa lirica, “poiché il pianto e il riso parimenti ne sgorgano gemelli” rammenta *Pg* XXI 106-7: “ché riso e pianto son tanto seguaci / a la passion di che ciascun si spicca”. In entrambi i contesti vengono associati due sentimenti contrastanti: sono quelli che più caratterizzano l’animo umano, in grado di provare sinceramente sia

gioia che dolore e perennemente in bilico tra questi due poli opposti (in Montale gioia e dolore sono connessi al simbolo cristiano della croce che, in effetti, è ambivalente in quanto emblema della sofferenza di Cristo ma al tempo stesso speranza per la sua resurrezione). Dal punto di vista formale è interessante notare che Montale inverte l'ordine dei due termini, cosa che di frequente accade per le parole in rima che compaiono anche in Dante. "Sgorgare" inoltre si trova in *Pg* XXXI 20 sempre in riferimento al pianto: "fuori sgorgando lagrime e sospiri". Come se si trattasse di acqua che fuoriesce dalla fonte, così i due autori utilizzano il verbo per indicare le lacrime che cadono copiosamente dagli occhi di colui che soffre. Nel canto dantesco è lo stesso poeta a non riuscire a trattenere l'angoscia che lo fa scoppiare a piangere. Si noti inoltre che il verbo, in Dante, ha due sole occorrenze (la seconda si trova in *Pd* VIII 63 e indica l'azione dei fiumi che sfociano nel mare).

- al v. 16 dello stesso componimento "gli batte ai polsi una volontà cieca" può ricordare il celeberrimo verso "mi fa tremar le vene e i polsi" di *If* I.

- In *Vento e bandiere* i "voli senz'ali" al v. 12 ricordano il celebre v. 125 di *If* XXVI "de' remi facemmo ali al folle volo", sebbene il contesto sia completamente diverso e il tono di Montale lievemente ironico (*voli* e *volo* hanno in tutto 11 occorrenze ma per lo più in *Pg* e *Pd*).

- *frondi* al v. 9 di *Merigiare* è da considerare innanzitutto come singolo vocabolo: ci sono 14 occorrenze per *fronde* in *If* XIII e XIV, *Pg* XVIII, XXII, XXIV, XXVIII, XXX, *Pd* VIII, XII, XXIII, XXIV, XXVI, XXVII). Il termine è anche al v. 14 di *Clivo*. Va poi notato

che “(tra le) *fronde*” è anche al v. 44 di *Flussi*. Il sintagma “tra le fronde” è analogo a quello di *Merigiare* “tra frondi” e potrebbe risentire del modello dantesco di *Pg XXII 140* “entro le fronde”, così come *Pd XXIII 1* “intra l’amate fronde” con lo scopo di creare un’allitterazione che evochi il fruscio delle foglie.

Fronda è, infine, al v. 39 di *Incontro*.

- Il sintagma *cielo quieto* al v. 4 di *Ripenso il tuo sorriso* ricorda *Pd I 122* “‘l ciel sempre quieto”.

- Il v. 7 dello stesso, “che il male del mondo estenua”, ricorda *Pg XX 8*, “il mal che tutto ‘l mondo occupa” per analogia dell’espressione nel suo complesso.

- In *Mia vita, a te non chiedo* “il cuore che ogni moto tiene a vile” al v. 4 rimanda a *If II 122*: “perché tanta viltà nel core allette?”. Il significato non è il medesimo poiché in Montale il passaggio sta a indicare che l’io rifugge e disprezza ogni emozione: tuttavia il poeta potrebbe essere rimasto influenzato dalle parole di Dante e averle dunque riportate con cambiamento di significato.

- *Vera (mia) sostanza* al v. 14 di *Ciò che di me sapeste* si ricollega al sintagma “vere sustanze” in *Pd III 29*. Il canto in questione è quello in cui Dante incontra Piccarda Donati che in vita non portò a compimento i suoi voti: per questo gode del più basso grado di felicità eterna e, insieme alle altre anime che la affiancano, è l’unica tra i beati che si

mostra a Dante con un'immagine vagamente umana. In Montale *vera sostanza* indica invece la vera identità del soggetto, la sua natura profonda, quindi il poeta riprende il linguaggio filosofico di Dante, reinterpretandolo ai suoi fini.

- In *Gloria del disteso mezzogiorno*, al v. 4, il sintagma *per troppa luce* è il medesimo di *Pd V 134* e anche qui si trova a inizio verso (“per troppa luce, come ‘l caldo ha róse / le temperanze d’i vapori spessi”).⁸⁷

- In *Valmorbia, scorrevano il tuo fondo* al v. 2 il sintagma “fioriti nuvoli di piante” rimanda approssimativamente a *Pg XXX 31-2* “una nuvola di fiori”. In Montale risulta comunque assai più connotato, dato anche l’uso al maschile di *nuvoli*.⁸⁸

- In *La farandola dei fanciulli sul greto* al v. 4 *l’aria pura* rimanda all’*aere puro* di *Pg XV 145*: è interessante perché entrambe le espressioni si trovano a fine verso e in Dante si tratta del verso che conclude il canto.

- I vv. 9-10 di *Debole sistro al vento* permettono una serie di considerazioni: l’*enjambent* “all’aria / bigia” contiene un aggettivo usato da Dante in *If VII 104* (“l’onde bige”), in *Pg XX 54* (“panni bigi”) e in *Pg XXVI 108* (riferito al ricordo che il fiume Lete

⁸⁷ Il rimando è segnalato da Orelli che sostiene: «anche qui Montale gareggia con Dante» (ORELLI, GIORGIO, *Accertamenti verbali* cit., pp. 186-7).

⁸⁸ Per il lemma *nuvoli* cfr. anche *If XXIV*, precedentemente citato nell’approfondimento relativo al dantismo *riviera*.

“nol può tòrre né far bigio”, ovvero cancellarlo, sbiadirlo). In tutti i casi citati l’aggettivo si presenta in rima. Inoltre, la combinazione di *aria* (sebbene qui il sostantivo non sia usato in funzione di oggetto o soggetto come in Dante) con il verbo *tremare*, rimanda a *If* IV 27 e 150: “che l’aura eterna facevan tremare”, “l’aura che trema”.

Lo stesso aggettivo (*bigio*) è al primo verso di *Egloga*: particolarmente significativo poiché Montale scrive “bigio ondosso” e Dante in *If* VII “onde bige”, come detto poc’anzi. Per finire, in *Delta* al v. 18 si trova *bige*.

- *i malevoli spiriti* del v. 4 di *Arremba su la strinata proda* potrebbero essere un riferimento indiretto alle anime dannate. *Spiriti* (così come il singolare *spirito*) è sostantivo utilizzato in tutte e tre le cantiche e presenta svariate occorrenze, ma si veda per esempio *If* V 42: gli *spiriti mali* sembrano i medesimi citati da Montale (soprattutto se si considera che la prima redazione era *gli spiriti malvagi* e dunque l’ordine nome-aggettivo risulterebbe lo stesso).

- al v. 18 di *Scendendo qualche volta*, le *avide canne* potrebbero tenere presenti le *bramoso canne* di *If* VI 27. In Dante il sintagma si riferisce alle fauci di Cerbero mentre in Montale le canne si riferiscono propriamente al noto arbusto. Nonostante ciò, le due situazioni sono in parte analoghe: l’avidità – o la brama – delle canne è da intendersi come desiderio e ricerca disperata di nutrimento.

- Al v. 8 di *Noi non sappiamo quale sortiremo*, “buio, perso”, pur non essendo un sintagma (si tratta infatti di due termini appartenenti a proposizioni diverse: “nel buio, perso il ricordo del mattino”), potrebbe essere un calco mnemonico, automatico di *If* VII 103, “l’acqua buia assai più che persa”.⁸⁹

Tale riscontro trova indiretta conferma nel ricorso al sintagma *aria persa* al v. 52 di *Incontro*, poiché – oltre a ricordare il sopra citato *If* VII – si tratta di una ripresa letterale da *If* V 89, *l’aere perso*.⁹⁰

- Al v. 2 di *Vasca* si legge *belladonna fiorita*: il sintagma stilnovistico non può che ricordare, indirettamente⁹¹, l’apparizione di Matelda in *Pg* XXVIII 40-44, “una donna soletta che si gia / e cantando e scegliendo fior da fiore / ond’era pinta tutta la sua via. «Deh, *bella donna*, che a’ raggi d’amore / ti scaldi»”.⁹²

- In *Clivo* al v. 2 il “greppo che *scoscende*” rimanda a un’espressione analoga di *If* XXIV 42, dove si legge “onde l’ultima pietra si *scoscende*” (si tratta della descrizione delle Malebolge). Le altre occorrenze di *scoscende* sono in *Pg* XIV e *Pd* XXI: in tutti i casi è a fine verso, in rima, così come in Montale.

⁸⁹ Il rimando è segnalato in BARAŃSKI, ZYGMUNT, *Dante and Montale: the threads of influence* cit., p. 27.

⁹⁰ La ripresa infernale è sottolineata anche dalla nota di Cataldi in MONTALE, EUGENIO, *Ossi di seppia* cit., p. 251, e prima da PIPA, ARSHI, *Montale and Dante* cit., dove viene evidenziato che «“aria persa” is the expression used by Francesca to describe the atmosphere of the place to which she is condemned» (p. 40).

⁹¹ Indirettamente perché nella lirica montaliana si tratta del nome di una pianta; tuttavia «anche attraverso la metafora del riso sembra essere qui evocata una misteriosa figura femminile» (MONTALE, EUGENIO, *Ossi di seppia* cit., p. 182)

⁹² Parallelo ricostruito sulla base degli appunti del corso sugli *Ossi* del prof. Zanato.

- Sempre in *Clivo*, “il mare / che tremola” ai vv. 3-4 costeggia la celeberrima espressione di *Pg I 117* “il tremolar de la marina” che, oltre a indicare il tipico movimento delle onde marine la cui oscillazione provoca un movimento della luce che fa apparire il mare luccicante, crea efficace effetto fonosimbolico.

Marina è usato anche al v. 11 di *Casa sul mare*: qui è interessante il contrasto tra i *pigri fumi della marina* e il *tremolar de la marina* in *Pg I*: in Montale il mare è sovrastato da una nebbia quasi immobile mentre in Dante si vedono i riflessi di luce che si muovono in superficie.⁹³

- In *Arsenio* al v. 1 “i turbini sollevano la polvere”, immagine simile a quella di *If III* 30 “come la rena quando turbo spira”, per cui il vento è tanto forte da sollevare la polvere – o la sabbia – da terra.

- Nella stessa poesia, “l’onda *antica*” del v. 51 ricorda la “schiuma *antica*” di *If IX* 74.⁹⁴

- Ne *I morti*, ai vv. 1-2 “*il mare che si frange sull’opposta riva*” si ricollega a *If VII* 22-3 “Come fa *l’onda* là sovra Cariddi, / che *si frange* con quella in cui s’intoppa”: è l’unica occorrenza in cui il verbo riflessivo assume questo significato nella *Commedia*.

⁹³ Il vocabolo si trova anche al v. 8 di *Tentava la vostra mano la tastiera*, al v. 24 di *Fine dell’infanzia* e al v. 4 di *Marezzo*, ma sono riscontri poco significativi se riferiti a Dante.

⁹⁴ Nello stesso verso Montale impiega il verbo *volgere* che ricorda *Pg V 128* (“voltommi per le ripe e per lo fondo”): la ripresa simultanea di due diversi canti danteschi dai quali Montale ricava un sintagma lessicale e un verbo, unendoli, è analizzata e approfondita da Pipa in PIPA, ARSHI, *Montale and Dante* cit., p. 36. Ma si veda anche JACOMUZZI, ANGELO, *Alcune premesse per uno studio sul tema «Montale e Dante»* in *Dante nella letteratura italiana del Novecento*. Atti del convegno di studi Casa di Dante (Roma, 6-7 maggio 1977), Roma, Bonacci Editore, 1979, p. 225

CAPITOLO SECONDO

DANTISMI SITUAZIONALI

In questa sezione si è cercato di rintracciare possibili similitudini di situazioni che Montale potrebbe aver ripreso da Dante, sia dal punto di vista linguistico che tematico. Non essendo un materiale corposo così come lo è invece quello lessicale, si è proceduto in modo sequenziale, a seconda dell'ordine in cui appaiono i componimenti nella raccolta.

In *I limoni* al v. 40 l'espressione "la pioggia stanca la terra" ha lo stesso significato di *If* VI 54 "a la pioggia mi fiacco": la pioggia, quasi umanizzata, compie la medesima azione di indebolire e fiaccare qualcosa – la terra nel caso di Montale – o qualcuno – il soggetto dell'enunciato, Ciacco, in Dante.

In *Falsetto* la "grigiorosea nube" del v. 2 potrebbe risultare dall'incrocio tra la "parte oriental tutta rosata" e la "nuvola di fiori" di *Pg* XXX (rispettivamente vv. 23 e 31). Non

va comunque dimenticato che Montale subisce l'influenza dello sperimentalismo dannunziano per quanto concerne i composti giustappositivi.⁹⁵

In *Caffè a Rapallo*, i vv. 7-8 “son giunte / a queste native tue spiagge” tratteggiano un'immagine che ricorda l'arrivo delle anime sulle spiagge del *Purgatorio*. Ma in questo caso quelle che arrivano sono “femmine”, “nuove sirene”, una definizione ironica per le frequentatrici dei postriboli.⁹⁶

Ne *Il fuoco che scoppietta, vecchio stanco* al v. 4 ricorda l'attributo usato per Caronte in *If* III 84 (“un vecchio, bianco per antico pelo”)⁹⁷: la funzione dei due personaggi è simile, entrambi stanno a guardia di qualcosa, ma mentre Caronte è attivo ed esprime vigore, il vecchio di Montale è addormentato e abbandonato alla staticità.

Nella seconda strofa di *Non chiederci la parola* l'immagine dell'uomo sicuro e incurante (“Ah l'uomo che se ne va sicuro, / agli altri e a se stesso amico, / e l'ombra sua non cura che la canicola / stampa sopra uno scalcinato muro”) potrebbe rimandare a *If* IX 100-3: “Poi si rivolse per la strada lorda, / e non fé motto a noi, ma fé sembante / d'omo cui altra cura stringa e morda / che quella di colui che li è davante”. La rima montaliana *sicuro : muro* si trova proprio in *If* IX, ma in un altro passo (vv. 26-30), e in *Pg* XXVII 32-

⁹⁵ A proposito si veda MENGALDO, PIER VINCENZO, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale* cit., p. 63.

⁹⁶ Si veda la nota di Cataldi in MONTALE, EUGENIO, *Ossi di Seppia* cit., p. 29: l'interpretazione del passo farebbe pensare dunque a figure in qualche modo “dannate” che, in quanto peccatrici, sono bisognose di redenzione proprio come le anime che giungono al lido del *Purgatorio*.

⁹⁷ Molteplici le occorrenze per *vecchio* anche in *If* XV, XVIII, XXVI, XVII, XXVIII, poche altre in *Pg* e *Pd*.

36. In questo caso la situazione è diversa ma il modo in cui Montale esprime il concetto è simile a quello impiegato da Dante.

In *Giunge a volte, repente* i vv. 8-12 “M'affisso nel pietrisco / che verso te digrada / fino alla ripa acclive che ti sovrasta, / franosa, gialla, solcata / da strosce d'acqua piovana” sembrano rimodulare e ampliare i vv 8-9 di *Pg XIII*: “parsi la ripa e parsi la via schietta / col livido color de la petraia”. In questo caso ad essere ripresa non è solo la situazione ma anche la scelta dei vocaboli: *ripa* e *petraia* (*pietrisco* in Montale) sono termini chiave per la poetica montaliana in quanto presentano suoni forti, aspri e duri, volti a descrivere un paesaggio scarno e infernale, specchio della condizione esistenziale del poeta.

In *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale* il verso finale recita: “il tuo delirio sale agli astri ormai” e potrebbe echeggiare il verso conclusivo di *Pg XXXIII*, “puro e disposto a salire a le stelle” (entrambi sono collocati in posizione di chiusura). Nel caso di Montale si tratta, più che di un innalzamento spirituale, di un breve istante in cui l'io poetico percepisce la grandezza del mare, capace di creare armonia tra tutti gli elementi fino a raggiungere il cielo.⁹⁸ Qui l'influsso dantesco potrebbe essere una pura reminiscenza – considerato soprattutto che si tratta del verso conclusivo di un'intera cantica e dunque in posizione esposta – riutilizzata in un contesto molto diverso.

⁹⁸ «È il momentaneo trionfo della legge del mare: legge senza rigore razionale [...] ma forte per la capacità di armonizzare la realtà fino al cielo, coinvolgendo il soggetto nella sua felice pienezza» (MONTALE, EUGENIO, *Ossi di seppia* cit., p. 148).

In *Potessi almeno costringere* ai vv. 12-13 si legge “l’oscura / voce che amore detta”: analogamente Dante aveva scritto in *Pg* XXIV 52-4 “I’ mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch’e’ ditta dentro vo significando”, celeberrima definizione dello Stil novo. È significativo che Montale riprenda la citazione poiché in entrambi i casi si tratta di una riflessione metapoetica situata in posizione centrale rispetto all’intera opera (il *Purgatorio* è cantica intermedia, così come la sezione *Mediterraneo* in *Ossi di seppia*). In Montale, tuttavia, l’ispirazione amorosa necessaria alla composizione poetica non sembra sufficiente e rimane una spinta debole che *s’affioca* (v. 13).⁹⁹

In *Dissipa tu se lo vuoi* ai vv. 16-21 si legge:

Presa la mia lezione
più che dalla tua gloria
aperta, dall'ansare
che quasi non dà suono
di qualche tuo meriggio desolato,
a te mi rendo in umiltà.

Il passo ricorda le parole di *If* I 83-87:

O de li altri poeti onore e lume
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
che m'ha fatto cercar lo tuo volume.

⁹⁹ Di questa analogia si occupa anche Ioli che sottolinea il passaggio in negativo effettuato da Montale nel riprendere Dante: IOLI, GIOVANNA, *Eugenio Montale. Le laurier e il girasole* cit., p. 92.

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore.

In ambedue i casi il poeta-soggetto si rivolge a un Tu con funzione di maestro e guida: nel caso di Dante si tratta di Virgilio, in quello di Montale il riferimento è al mare – come chiusa dell'intera sezione a esso dedicata – ma potrebbe forse implicitamente riferirsi a Dante, «il suo modello e la sua guida».¹⁰⁰ In merito a questi due brani a confronto scrive Ioli:

Montale tenta negli Ossi di attraversare Dante per approdare a un territorio suo e il maestro che si delinea in trasparenza nelle immagini marine è chiave per leggere oltre la lettera perché il poeta medioevale, oltre a fornire al moderno ingredienti per il suo lessico [...], è anche il più alto esempio di quell'“ansare che quasi non dà suono” di un messaggio allegorico.¹⁰¹

Nello stesso componimento può essere rintracciata un'ulteriore analogia. Nei versi finali (21-23), “Non sono / che favilla d'un tirso. Bene lo so: bruciare, / questo, non altro, è il mio significato”, il *tirso* [che in effetti sarebbe il ‘tizzo’]¹⁰² rimanda a due situazioni della *Commedia*: una in *If* XIII 40 – “Come d'un stizzo verde ch'arso sia” – e una in *Pg* XXV 22-3 – “come Meleagro si consumò al consumar d'un stizzo”. Particolarmente degna

¹⁰⁰ Ivi, p. 93.

¹⁰¹ Ivi, p. 94. L'autrice parla inoltre di «mare-padre-maestro-dante» (ivi, p. 83) in riferimento alla sezione *Mediterraneo*, lasciando intendere come Dante sia stato guida per Montale: la sezione di cui ci si sta occupando è in effetti ricca di dantismi, come si è già avuto modo di notare. In più, *Giunge a volte repente* si conclude coi seguenti versi: “e questa che cresce in me / è forse la rancura / che ogni figliuolo, mare, ha per il padre” i quali sembrano avvalorare quanto affermato da Ioli, secondo cui Montale ha bisogno soprattutto di oltrepassare il maestro-padre per affermare la propria personalità e autonomia poetica.

¹⁰² Per l'uso improprio che Montale fa del termine si veda l'annotazione di d'Amely in MONTALE, EUGENIO, *Ossi di seppia* cit., p. 155.

d'attenzione la prima citazione poiché il poeta insiste assai di frequente con riprese dal canto dei suicidi.

Gli “incappati di corteo” al v. 21 di *Incontro*, oltre a creare un parallelismo con *Arsenio* e i “cavalli incappucciati” del v. 3, richiamano alla mente in modo inevitabile l'immagine della processione degli ipocriti in *If XXIII* 58-63 e 100-102:

Là giù trovammo una gente dipinta
che giva intorno assai con lenti passi,
piangendo e nel sembante stanca e vinta.

Elli avean cappe con cappucci bassi
dinanzi a li occhi, fatte de la taglia
che in Clugnì per li monaci fassi.

[...]

E l'un rispuose a me: «Le cappe rance
son di piombo sì grosse, che li pesi
fan così cigolar le lor bilance.

Prima di procedere con il commento, vale la pena ricordare come l'ultima terzina citata (vv. 100-102) fosse stata ripresa per la rima *rance : bilance* in *Marezzo* (vv. 1-3): si tratta di un canto infernale a cui Montale attinge profusamente.

Tornando alla processione delle anime dannate, si può constatare come l'immagine altamente evocativa venga sfruttata da Montale come mezzo per criticare l'ipocrisia della società a lui contemporanea. In questo caso dunque, il medesimo concetto viene riutilizzato e reso attuale, contestualizzato in ambito moderno.

Infine, è da mettere in luce un altro aspetto: sempre in *Incontro*, al v. 16, si ripresenta l'immagine de "i cavalli in fila" che ricordano, al contempo, sia i cavalli di *Arsenio*, sia la processione degli incappati. Tra le due liriche si crea così un intreccio di immagini il cui collante è il canto XXIII di *If*.¹⁰³

In *Casa sul mare*, alla fine della terza strofa si ricrea una situazione che parrebbe dantesca: il v. 26, "passi il varco, qual volle si *ritrovi*", soprattutto per l'uso del verbo *ritrovare*, crea analogia con *If* I 2 "mi *ritrovai* per una selva oscura". Così i versi successivi (27-28) "Vorrei prima di cedere segnarti / codesta via di fuga" si possono collegare alla "diritta via [...] smarrita" di *If* I 3 e anche a *If* I 25-6 "così l'animo mio ch'ancor fuggiva, / si volse a retro a rimirar lo passo". Per concludere si può ricordare anche il v. 34, "il cammino finisce a queste prode" che evoca "il cammin di nostra vita" di *If* I 1 invertendone il senso poiché Dante è "nel mezzo" di esso (ed è appena giunto all'ingresso dell'*Inferno*) e non alla fine.¹⁰⁴

La nona strofa di *Marezzo* (vv. 33-36) "è come un falò senza *fuoco* / che si preparava per chiari segni: / in questo *lume* il nostro si fa *fioco*, / in questa vampa ardono volti e impegni" ricorda il passaggio dei vv. 115-121 di *Pd* XXXIII "Ne la profonda e chiara sussistenza / de l'alto *lume* parvermi tre giri / di tre colori e d'una contenenza; / e l'un da l'altro come iri da iri / pareo riflesso, e 'l terzo pareo *foco* / che quinci e quindi igualmente

¹⁰³ La corrispondenza tra le due immagini è sottolineata in PIPA, ARSHI, *Montale and Dante* cit., p. 39: «horses and men are being interchanged here».

¹⁰⁴ Tutti i versi danteschi riportati sono segnalati in appendice al saggio di Barański in BARAŃSKI, ZYGMUNT, *Dante and Montale: the threads of influence* cit. Per quanto riguarda quest'ultimo parallelismo, inoltre, si veda anche l'approfondimento riguardante il tema della discesa e del cammino.

si spiri. / Oh quanto è corto il dire e come *fioco*”. Confrontando i versi si può notare come compaiano gli stessi termini: *fuoco*, *lume* e *fioco*.¹⁰⁵ Inoltre *disciogli* in apertura di strofa trova un riscontro nel canto precedente a quello appena citato (*Pd XXXII*): il verbo è usato, come qui, in senso figurato con la connotazione di togliere dubbi e liberarsi da essi.

¹⁰⁵ Il parallelo è esaminato approfonditamente in IOLI, GIOVANNA, *Eugenio Montale. Le laurier e il girasole* cit. p. 96: qui l'autrice sottolinea come il rimando «oltre ad avere analogie lessicali e prosodiche, ha anche analogie tematiche. In questa lirica Montale prospetta al lettore la futura apparizione della figura salvifica [...] Ma, per rivestire la sua divinità dei connotati che le competono, delega la parola al maestro che qui ha perentoriamente chiamato in causa con precisi rimandi».

CAPITOLO TERZO

DANTISMI TEMATICI

3.1 Il tema del vento

Il termine compare innanzi tutto in *In limine*, componimento che apre l'intera raccolta: "Godi se il vento che entra nel pomario". È un verso introduttivo alquanto positivo poiché il vento risulta essere emblema della vitalità e della forza rigeneratrice della natura (prosegue infatti: "vi rimena l'ondata della vita").

In *So l'ora in cui la faccia più impassibile* il v. 5 recita "il vento che nel cuore soffia": il termine *vento* ha ben 33 occorrenze nella *Commedia* di cui circa la metà solo in *Inferno*. Di queste, tre si trovano in *If V*, il canto che vede protagonisti i lussuriosi, anime tormentante che vengono travolte e sballottate dalla bufera infernale: non è un caso dunque che Montale accosti i termini *vento* e *cuore*. Il rimando al canto di Paolo e Francesca è rafforzato inoltre dalla rima *tace : pace* ai vv. 7-8: in *If V* 92 leggiamo "noi pregheremmo lui de la tua *pace*", e poco più avanti, al v. 96, "mentre che 'l vento, come fa, ci *tace*", in rima tematica.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Anche d'Amely, in MONTALE, EUGENIO, *Ossi di seppia* cit., annota il ricorso al canto infernale definendolo «un implicito rimando alla "bufera infernal" del V canto dell'*Inferno*, evocato anche dalla rima baciata conclusiva» (p. 84). Se ne occupa anche Cataldi in CATALDI, PIETRO, *Dante in Ungaretti e Montale* cit., pp. 127-128.

Vento torna anche nell'ultimo verso di *Fine dell'infanzia* a segnalare il passaggio dalla fanciullezza all'età adulta: è dunque elemento fondamentale nel componimento in quanto è simbolicamente indicatore di turbamento, tratto che insorge appunto con la fine della spensieratezza infantile e diviene carattere distintivo dell'io poetico.

L'elemento in questione assume ancor più rilievo nel trittico *L'agave su lo scoglio*: tre venti, Scirocco, Tramontana e Maestrale, sono i protagonisti dei tre componimenti in successione. In questo caso è molto interessante notare come, dal punto di vista tematico, si parta da una situazione di caotico movimento determinato dal vento violento e quasi rabbioso e dal mare burrascoso, per giungere, alla fine, a uno stato di calma e ritrovata pace. In questo contesto, i dantismi presenti (già evidenziati in precedenza) fungono da «accelerazioni espressionistiche»¹⁰⁷ che hanno come fine dimostrare quanto la natura possa essere forte e piegare l'uomo, in questo caso rappresentato dall'agave. Questa tripartizione, inoltre, potrebbe suggerire un vago rimando alla divisione delle tre cantiche dantesche.¹⁰⁸

L'idea del vento che si abbatte impetuoso sulla vegetazione rinvia all'immagine della tempesta e, in particolare, al seguente passo di *If* V 28-33:

Io venni in loco d'ogni luce muto,
che mugghia, come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.

La bufera infernal, che mai non resta,

¹⁰⁷ Ivi, p. 170.

¹⁰⁸ Scrive d'Amely: «il rapporto del soggetto con la natura [...] è ritratto in tre momenti esemplari: il tormento dell'immobilità, la resistenza all'aggressione degli elementi naturali, la fioritura propizia per il futuro» (*ibidem*). Il fatto che il primo componimento esprima "il tormento dell'immobilità" è significativo per quanto detto finora riguardo la staticità della natura montaliana a confronto con quella infernale che presenta le stesse caratteristiche. Allo stesso modo era già stato accennato come l'*Inferno* sia il luogo della staticità, in contrapposizione al *Purgatorio*, regno intermedio del movimento e dell'espiazione da parte di quelle anime che sopportano le pene inflitte loro. Infine, il *Paradiso* è luogo di beatitudine e speranza per la redenzione, similmente al componimento conclusivo del trittico nel quale compare «un mare rasserenato, in cui l'agave-uomo può specchiarsi e riconoscere la propria identità» (ivi, p. 177).

mena gli spirti con la sua rapina,
voltando e percotendo li molesta.¹⁰⁹

Altrettanto calzante è il confronto con altre due terzine, tratte questa volta da *If* IX 67-72:

Non altrimenti fatto che d'un vento
impetuoso per li avversi ardori,
che fier la selva e sanz'alcun rattento
li rami schianta, abbatte e porta fori;
dinanzi polveroso va superbo,
e fa fuggir le fiere e li pastori.

Qui si può notare il verbo *schianta*, ripreso da Montale, e il riferimento alla vegetazione percossa dalla furia dell'elemento naturale.¹¹⁰

Un ulteriore riferimento al vento è inoltre presente in *Clivo*. Al v. 18 si legge infatti “il vento tace”, che risulta un calco di *If* V 96 “mentre che 'l vento, come fa, ci [altra lezione: *si*] tace”, dunque ancora il vento dei lussuriosi, già citato in parallelo alla lirica *So l'ora in cui la faccia più impassibile*. Al v. 5, inoltre, si parla di “ventosa gola” in riferimento al mare, personificato ancora una volta.¹¹¹

Infine, il termine fa la sua comparsa anche al terzo verso di *Incontro*: si tratta del vento che proviene dal mare.

¹⁰⁹ Le due terzine qui riportate sono prese in esame da Pipa che sottolinea come «what is really Dantean in Montale's poem is the tempest, which echoes the “infernal storm” in several respects» (PIPA, ARSHI, *Montale and Dante* cit., p. 28).

¹¹⁰ Si veda il paragrafo dedicato al tema vegetale.

¹¹¹ Cfr. “ampie gole” nel primo componimento di *Agave su lo scoglio*.

3.2 Il tema vegetale

In *Fuscello teso dal muro* il ramoscello che spunta dal muro, rappresentazione del poeta stesso in quanto segnale di tedio e inquietudine esistenziale,¹¹² potrebbe ricordare gli sterpi di *Merigiare* e più avanti *L'agave su lo scoglio*. Sono tutti elementi naturali che rimandano a secchezza e staticità, condizione ampiamente rappresentata nella poetica degli *Ossi*.¹¹³ Lo stesso elemento naturale si ritrova anche in *Dove se ne vanno le ricciute donzelle*: al v. 18 si legge infatti *ramicello* con un uso del vezzeggiativo che è lo stesso di *If XIII 32* – “colsi un ramicel da un gran pruno”. Lo stesso discorso vale per *Il canneto rispunta i suoi cimelli*: gli *irti ramelli* al v. 2 ricordano, nuovamente, gli alberi secchi, puntuti – e probabilmente spinosi – della selva dei suicidi.

Il *cespo* al v. 4 de *La farandola dei fanciulli sul greto*, invece, sembrerebbe rimandare al “tristo cesto” di *If XIII*: *cespo* infatti non ha occorrenze nella *Commedia* ma *cesto* fa la sua comparsa unicamente nel canto dei suicidi. La metafora vegetale che collega la condizione umana a quella di aridità e secchezza continua nei versi seguenti: al v. 6 leggiamo “il suo distacco dalle antiche radici”, distacco che ricorda l’azione di Dante nella selva dei suicidi che, per l’appunto, stacca un rametto di pruno,¹¹⁴ mentre le “antiche radici” rimandano alla metafora vegetale che contraddistingue l’io poetico, legato alla terra proprio come una pianta vi rimane tenacemente attaccata con le sue radici.¹¹⁵

¹¹² «The dry plant sprouted in the wall represents the poet himself. The shadow thrown on the wall by the twig is seen as a sundial that measures the poet’s tedium of existence» (PIPA, ARSHI, *Montale and Dante* cit., p. 20). L’autore fornisce inoltre un interessante confronto tra la staticità dell’imbarcazione descritta in *Fuscello teso dal muro* e l’“immoto andare” di *Arsenio*: «the ship is said to be “reclined on its side” like a sick person [...] The immobility of the three-master represents a certain sickness. It will soon be named as “delirium of immobility” in “Arsenio”, where the sickness may be metaphysical [...]» (ivi, p. 26). Il raffronto è interessante poiché sia *Fuscello teso dal muro* che *Arsenio* compaiono nella seconda edizione del '28: l’una si configurerebbe, in quest’ottica, come anticipazione dell’altra.

¹¹³ Il muro da cui affiora il rametto è inoltre anticipazione (ovviamente non cronologica, ma solo per quanto concerne la disposizione dei componimenti nella raccolta) del “rovente muro d’orto” di *Merigiare*.

¹¹⁴ Parallelo ricostruito sulla base degli appunti del corso sugli *Ossi* del prof. Zanato

¹¹⁵ Lo stesso discorso vale per il *cespo* del v. 9 di *Crisalide*.

In *Crisalide* i vv. 3-4 “vibra nell’aria una pietà per l’avide / radici” ricordano un passo tratto ancora una volta da *If XIII 73*, “Per le nove radici d’esto legno”. Altro elemento interessante da evidenziare è il verso iniziale di questo componimento: “l’albero verdecupo” riconduce infatti, per contrasto, a *If XIII 4*: “Non fronda verde, ma di color fosco”, una rapida quanto efficace descrizione volta a sottolineare, tramite l’utilizzo antitetico di aggettivi coloristici, la sterilità delle piante nella foresta dei suicidi.¹¹⁶

Seppure in riferimento all’ambito vegetale, connotazione assai diversa, in quanto positiva, assumono invece i vv. 5-7 della stessa lirica: le “... piante / scarse che si rinnovano all’alito d’Aprile, umide e felici” rievocano l’*umile pianta* di *Pg I 135*, il giunco – simbolo di rinascita – tramite il quale Dante deve purificarsi. Il parallelismo è dato dal fatto che le piante di Montale, ancora povere di fronde in quanto non ancora sviluppate, appena nate, sono descritte nel momento di rinascita primaverile: l’evento è lieto e positivo, elementi propri del giunco di Dante.

Ulteriore e notevole rimando al canto XIII è in *Agave su lo scoglio*, più precisamente in *Ed ora sono spariti i circoli d’ansia*, seconda poesia del trittico. Ai vv. 10-11, “... è un urlo solo, un muglio / di scerpate esistenze: tutto schianta”, l’aggettivo-participio passato *scerpate* deriva dal verbo *scerpate*, presente in *If XIII 35*: “Perché mi *scerpi*?”. Ma si consideri anche il verbo *schiantare*, alla fine dello stesso verso montaliano, dato che vi è un’occorrenza per *schiante* nuovamente in *If XIII*, nell’interrogativa – parallela a quella già vista – pronunciata ancora da Pier delle Vigne (v. 33): “Perché mi *schiante*?”. Interessante è anche il collegamento tra la selva dei suicidi con i suoi alberi “dannati” e l’agave

¹¹⁶ Per quanto riguarda il sintagma “l’albero verdecupo” va però ricordato anche un altro influsso poetico, già citato in precedenza: si tratta nuovamente del componimento *Canto di marcia* di Jahier, il cui verso introduttivo è “l’angelo verderame”. La ripresa montaliana risulta evidente principalmente per la scelta di posizionare il settenario in incipit e fare uso di un aggettivo coloristico bimembre (aspetto questo che Montale riprende anche da D’Annunzio). Per il rapporto tra i due poeti si veda nuovamente ZANATO, TIZIANO, *Affioramenti jahieriani negli “Ossi di seppia”* cit. e cfr. nota 70.

protagonista di questi tre componimenti in successione: Pier delle Vigne – così come gli altri peccatori tramutati in arbusti – viene assalito dalle Arpie, allo stesso modo l’agave è in preda alla furia distruttrice del mare.¹¹⁷ In entrambe le situazioni viene posta in evidenza la medesima condizione di staticità vegetale caratterizzata da impotenza: l’impossibilità di agire lascia il soggetto in balia degli eventi.

In *S’è rifatta la calma*, terzo e ultimo componimento de *L’agave su lo scoglio*, leggiamo *tronco* al v. 13: il vocabolo ha riscontro in *If XIII* ai vv. 33, 55, 91 e 109 e dunque risulta di particolare rilevanza perché prosegue la corrispondenza rilevata finora. Altre due occorrenze si trovano in *If XXVIII* 65 e 121 (e c’è anche *troncone* a 141) e una in *Pg XIV*. In più, *germogli* al v. 15 rimanda ancora una volta a *If XIII* dove è possibile individuare il verbo *germoglia* (un’altra occorrenza si trova in *Pd XVIII*).

Anche nella poesia conclusiva della raccolta montaliana, *Riviere*, si ravvisa un accenno al mondo vegetale: al v. 30 *l’albero rugoso* potrebbe ricordare gli alberi nodosi e ritorti in cui sono stati tramutati i suicidi dopo la morte.

In *Clivo*, invece, al v. 30 l’associazione dei termini *mani* : *rami* ricorda la metafora con cui vengono associati uomo e pianta. Nello stesso componimento inoltre, i vv. 26-28 ripropongono l’immagine dantesca dei suicidi che gemono e si lamentano nella loro nuova condizione di sterili arbusti profondamente radicati al suolo: “il *gemito* delle pendie, / là tra le *viti* che i lacci / delle *radici* stringono”.

Situazione analoga si verifica anche in *Incontro*. La quinta strofa (in particolare vv. 39-45), infatti, descrive l’incontro dell’io con una pianta che assume ben presto connotati umani:

¹¹⁷ La violenza delle Arpie in relazione a quella subita dall’agave è accennata brevemente anche in PIPA, ARSHI, *Montale and Dante* cit., p. 29.

a una misera fronda che in un vaso
s'alleva s'una porta di osteria.
A lei tendo la mano, e farsi mia
un'altra vita sento, ingombro d'una
forma che mi fu tolta; e quasi anelli
alle dita non foglie mi si attorcono
ma capelli

In più, l'immagine ricreata ai vv. 42-3, “d'una / forma che mi fu tolta”, sembra fare eco alle parole di Francesca da Rimini in *If* V 101-2: “la bella persona / che mi fu tolta”.¹¹⁸ Il sentimento dell'io poetico è essenzialmente lo stesso: così come Dante prova compassione e forte dispiacere nei confronti dell'anima dannata della giovane, Montale è invaso dalla tristezza per la visione della pianta, simbolo o figura di Arletta.¹¹⁹

3.3 Il tema del paesaggio infernale

Il paesaggio è elemento imprescindibile per un'analisi della prima raccolta montaliana: quegli stessi ossi di seppia che ne offrono il titolo sono emblema di un ambiente naturale connotato da durezza e asperità. Com'è noto, il poeta passò gran parte della sua giovinezza a Monterosso e questo aspetto non può certo risultare ininfluenza. Il

¹¹⁸ Parallelo ricostruito sulla base degli appunti del corso sugli *Ossi* del prof. Zanato.

¹¹⁹ Per quanto riguarda la metamorfosi vegetale qui adombrata va inoltre ricordato l'influsso di Petrarca che, nel *Canzoniere*, si riappropria del mito ovidiano di Apollo e Dafne. In particolare, nel sonetto CLXXXVIII *Almo sol, quella fronde ch'io sola amo*, in cui Laura è identificata con Dafne, fa la sua comparsa il lemma *fronde* che in Montale subisce un abbassamento di tono in quanto la fronda è *misera*.

punto di partenza da cui si dipanano le riflessioni introspettive del giovane Montale è offerto proprio dalla descrizione dell'ambiente ligure che si delinea nei vari componimenti:

Il mondo degli Ossi di seppia ha il suo centro tra quei botri e quei selvaggi agglomerati di sterpaglia, tra quei cimelli di canne, quegli orti assetati, quelle petraie, quei greti, quei secchi pendii battuti ...¹²⁰

Un paesaggio duro e spigoloso, diametralmente opposto a tutti quei luoghi ameni descritti dalla poesia tradizionale, un luogo punteggiato dalle «grotte “ombrose e amare”, i detriti portati dalla risacca, le devastazioni dei venti, i ciottoli mangiati dalla salsedine».¹²¹

Circondati da una natura così virulenta, non dev'essere stato difficile immaginare un parallelo con i luoghi infernali che dipinge Dante nella *Commedia*. Certamente per Montale è altra faccenda, in quanto i luoghi da lui vissuti non sono inospitali perché l'uomo è colpevole e per i suoi peccati deve essere punito, sono tali in quanto, piuttosto, è la realtà stessa a essere inospitale.¹²² Il paesaggio che attraversa Montale è «metafora della vita umana, chiusa in un suo destino di invariabilità e atonia»,¹²³ «un inferno laico e terrestre»¹²⁴ per il quale dunque la parola dantesca, notoriamente espressiva, è essenziale al fine di descrivere con più energia possibile questo fatto ineluttabile. Montale si serve dunque delle immagini dantesche per descrivere un suo personale inferno, un inferno da cui non sembra esserci possibilità di fuga ma che il soggetto comprende e sembra accettare.

¹²⁰ NASCIMBENI, GIULIO, *Montale. Biografia di un poeta* cit., p. 23.

¹²¹ Ivi, p. 28

¹²² «All'altezza di OS[SI DI SEPPIA], cioè [*l'ispirazione dantesca*] risulta funzionale soprattutto a ricreare atmosfere opprimenti entro il ruvido e impervio paesaggio ligure, tali da imprimere più forza alla rappresentazione di una natura inospite, e di conseguenza a quella di un'anima prigioniera nel cosmo» (CARRAI, STEFANO, *Montale e Dante* cit., p. 195).

¹²³ BLASUCCI, LUIGI, *Dantismo e presenze dantesche nella poesia di Montale* cit., p. 74.

¹²⁴ Ivi, p. 75.

Il componimento che più fra tutti presenta un'atmosfera dantesca è *Arsenio*: al v. 49, per esempio, “un vuoto risonante di lamenti” ricorda l’inferno buio dove non si può sentire altro se non i gemiti dei dannati. Il sostantivo *lamenti* ha in Dante 6 occorrenze al plurale – e una al singolare in *If V* – di cui sono significative quelle di *If IX* 122 (“e fuor n’uscivan sì duri lamenti”) e *XIII* 15 (“fanno lamenti in su li alberi strani” – il riferimento qui è alle Arpie).

La “ghiacciata moltitudine di morti”, al v. 54, è immagine dai forti connotati danteschi che riporta alla mente il lago ghiacciato di Cocito.¹²⁵ In questo caso l’atmosfera di immobilità causata dal ghiaccio si ricollega anche al tema dell’inerzia e della stasi che caratterizzano la condizione del poeta in pressoché tutta la raccolta. Altro passaggio che ricorda il terribile lago dei traditori è il v. 27 de *I morti*, in cui Montale scrive “fissità gelida” per evocare la medesima staticità e paralisi dell’azione.¹²⁶

Altro luogo inconfondibile è citato in *Crisalide* ai vv. 37-38, “nel limbo squallido / delle monche esistenze”: il *limbo* è zona dantesca per antonomasia che si adatta perfettamente alla poetica montaliana dell’esistenza sospesa e mai vissuta pienamente; non a caso Dante definisce il Limbo come il regno di “color che son sospesi” (*If II* 52).¹²⁷ Coerente a quanto appena detto è il sintagma *monche esistenze* del verso successivo, che insiste sul carattere indefinito di sospensione e incertezza che questo luogo evoca (in più,

¹²⁵ Anche in *Felicità raggiunta* l’immagine del ghiaccio nella prima strofa ricorda il lago infernale: qui però viene scelto come simbolo di precarietà e non di immobilità legata alla morte.

¹²⁶ I temi del torpore e dell’inerzia, in effetti, compaiono più volte negli *Ossi* a partire dal componimento fondamentale della raccolta, *Merigiare pallido e assorto*. Un interessante riferimento al tema si può inoltre rintracciare in *Spesso il male di vivere: sonnolenza* al v. 7 trova un rimando in *Pg XVIII* 88 che, non a caso, è il canto dedicato agli accidiosi. In *Casa sul mare*, invece, “l’ora che torpe” del v. 18 potrebbe collegarsi a *Pd XXIX* 19 in cui viene usato l’aggettivo “torpente”, un torpore che è tratto caratteristico dell’atteggiamento dell’io poetico.

¹²⁷ Parallelo ricostruito sulla base degli appunti del corso sugli *Ossi* del prof. Zanato.

Montale offre una corrispondenza con le *scerpate esistenze* di *Ed ora sono spariti i circoli d'ansia*).

Sempre in *Crisalide* abbiamo un'altra immagine di derivazione dantesca, questa volta riferita al *Purgatorio*: al v. 48 la barca descritta (una sorta di "goletta") ricorda quella guidata dall'angelo nocchiero in *Pg II* (si noti che al v. 54 essa è definita "barca di salvezza" e quindi l'analogia con la barca purgatoriale sarebbe confermata), sebbene le acque in cui naviga siano qui di *piombo*, aggettivo usato in *Arsenio* con connotazione evidentemente negativa (sempre in riferimento all'acqua).

L'elemento dell'acqua in relazione alla morte è particolarmente interessante. Si prenda a esempio *Marezzo*, lirica per la quale conviene citare l'intera quartina finale (61-64):

Ah qui restiamo, non siamo diversi.
Immobili così. Nessuno ascolta
la nostra voce più. Così sommersi
in un gorgo d'azzurro che s'infolta.

Al v. 63, in posizione di rima viene posizionato *sommersi*: l'uso del verbo è cruciale perché costituisce un filo rosso che lega il componimento a *I morti* e *Incontro*. Gli ultimi versi (33-38) de *I morti* recitano infatti quanto segue:

[...]
senza materia o voce
traditi dalla tenebra; ed i mozzi
loro voli ci sfiorano pur ora
da noi divisi appena e nel crivello

del mare si sommergono...

In *Incontro*, infine, l'ultima strofa si apre con "Oh sommersa!" (v. 46), invocazione rivolta ad Annetta (fanciulla morta nell'immaginario poetico montaliano).

Quel che interessa maggiormente mettere in luce – oltre al suddetto collegamento tra le tre poesie di *Meriggi e ombre* – è che il verbo "sommergere" in riferimento alla condizione dei morti è proprio di Dante: in *If* XX 3 il sommo poeta usa *sommersi* per definire i dannati e così anche in *If* VI 15 dove i golosi sono dipinti come "la gente che quivi è sommersa".¹²⁸

Altro luogo che torna alla mente leggendo *Incontro* riguarda la seconda cantica dantesca: il v. 12 "ma più foce di umani atti consunti" sembra riecheggiare la foce del Tevere in *Purgatorio*,¹²⁹ dove le anime dei dannati si radunano prima di iniziare il loro percorso di espiazione. Qui tuttavia l'atmosfera è per lo più infernale poiché: "la foce è allato del torrente, sterile / d'acque, vivo di pietre e calcine / ma più foce di umani atti consunti" (vv. 10-12), passaggio a cui si collega il sintagma *impallidite vite tramontanti* al successivo v. 13.¹³⁰

In questo contesto paesaggistico, il tema della morte si fonde a quello – tipicamente montaliano – dell'incertezza: «come Dante nel canto II del *Purgatorio* [...] anche Montale

¹²⁸ Cataldi definisce il verbo «parola chiave che evoca la condizione dei morti» (MONTALE, EUGENIO, *Ossi di seppia* cit., p. 239) e segnala anche la ripresa dantesca da *If* XX.

¹²⁹ Parallelo ricostruito sulla base degli appunti del corso sugli *Ossi* del prof. Zanato. Le occorrenze per *foce* sono 8 di cui la metà in *If* e in più altre 4 si trovano per il plurale.

¹³⁰ In conclusione al discorso fatto, va ricordato che il titolo iniziale del componimento era *La foce*: questo aspetto non fa che rafforzare il rimando alle immagini dantesche descritte. Risulta, infine, particolarmente interessante se posto in relazione alla lirica *Delta*, di fatto altro nome per indicare una foce: «se il mare è la tomba, il delta (la foce) è l'estremo svolgersi dell'intricato destino verso la morte» (DE CARO, PAOLO, *Invenzioni di ricordi. Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*, Foggia, Edizioni Centro Grafico Francescano, 2007, pp. 98-99).

ne *I morti* tratta delle anime di coloro che sono morti da poco, e sostano in un luogo di tormentosa incertezza».¹³¹ Nei componimenti appena analizzati, si rileva però con forza la sostanziale differenza tra Montale e il suo predecessore: in Dante la redenzione dei morti è certa (dopo aver scontato la loro pena sul monte del Purgatorio potranno infatti accedere al Paradiso), in Montale no; le anime de *I morti* hanno perduto la speranza, mentre quelle descritte da Dante in *Purgatorio* la riacquistano non appena giungono presso le sue spiagge. In merito a quanto detto si confrontino i vv. 3-7 de *I morti*:

[...] Quivi

Gettammo un dì su la ferrigna costa,
ansante più del pelago la nostra
speranza! – e il gorgo sterile verdeggia
come ai dì che ci videro fra i vivi.

Con quelli di *Pg II* 49-54:

Poi fece il segno lor di santa croce;
ond'ei si gittar tutti in su la spiaggia;
ed el sen giù, come venne, veloce.

La turba che rimase lì, selvaggia
parea del loco, rimirando intorno
come colui che nove cose assaggia.¹³²

¹³¹ Ivi, p. 94.

¹³² Il parallelo tra i due passi è offerto nuovamente da De Caro (ivi, pp. 94-95) che rimarca il collegamento tra i due poeti soprattutto per l'uso del medesimo verbo *gettarsi*. Come si è detto, però, l'effetto sortito è diametralmente opposto poiché i dannati di Dante si gettano disperatamente alla ricerca della salvezza – offerta dalla spiaggia – mentre i morti di Montale hanno gettato la propria speranza e dunque l'hanno perduta per sempre.

3.4 Il tema della discesa e del cammino

In *Noi non sappiamo quale sortiremo*, sesto movimento di *Mediterraneo*, ai vv. 3-11 si riscontra la medesima azione che caratterizza l'intera *Commedia*:¹³³

forse il nostro cammino a non tóche radure ci addurrà
dove mormori eterna l'acqua di giovinezza;
o sarà forse un discendere
fino al vallo estremo,
nel buio, perso il ricordo del mattino.
Ancora terre straniere
forse ci accoglieranno; smarriremo
la memoria del sole ...

Al v. 3 *cammino* crea un'analogia con l'*incipit*, più che celebre, di *If* I ("nel mezzo del cammin di nostra vita") in quanto in entrambi i casi si tratta di una metafora per indicare il percorso della vita, incerto e oscuro. Qui, tuttavia, il passaggio è opposto in quanto Dante, attraverso le tre cantiche, passa dal buio alla luce "a riveder le stelle", Montale invece dalla luce giunge all'oscurità. L'espressione "vallo estremo" è poi degna di nota poiché *vallon* – o la sua variante *vallone* – è usato per indicare le bolge infernali in *If* XIX, XX, XXIII e XXXI e *Pg* VII.

¹³³ Ad occuparsi della sezione *Mediterraneo* unitamente al tema del cammino è ancora una volta Ioli che mette in luce come «l'idea del "viaggio" è già presente in *Mediterraneo*, con precisi rimandi al testo dantesco e un fitto uso di verbi dinamici» (IOLI, GIOVANNA, *Eugenio Montale. Le laurier e il girasole* cit., p. 135 e seguenti).

Lo stesso concetto espresso mediante il medesimo termine è in *Flussi: vallo* è al v. 15. In *Clivo* abbiamo invece *divalla*, al v. 22 (un'occorrenza per *divalli* è in *If XVI*, qui in riferimento a un fiume).

Il tema del movimento verso il basso è presente anche in *Arsenio: discendi* ai vv. 13 e 34 si ricollega al tema della discesa agli inferi. Per *scendi* vi è un'occorrenza in *If VI* per la quale vale la pena citare l'intera terzina (vv. 85-7): "Ei son tra l'anime più nere: / diverse colpe giù li grava al fondo: / se tanto scendi, là i potrai vedere" (qui si aggiunge anche il tema dei dannati/morti che verrà ripreso più avanti).

Allo stesso modo ne *I morti* al v. 12 abbiamo *discende* i cui riscontri nella *Commedia* sono numerosi, particolarmente significativi, in questa sede, quelli in *If*. In più, il verbo fa il paio con il sopra citato *divalla* di *Clivo*.

Il tema del cammino risulta fondamentale in *Casa sul mare*, in quanto nucleo tematico della lirica ma anche perché, nella prima edizione degli *Ossi* del '25, il componimento chiudeva la sezione *Meriggi*. La casa del titolo è quella dell'infanzia montaliana, a cui l'io lirico fa ritorno, concludendo un viaggio carico di valenze metaforiche. Un'efficace anafora scandisce l'inizio di tre delle quattro strofe totali: a "Il viaggio finisce qui" del primo verso seguono "il viaggio finisce a questa spiaggia", v. 8, e "il cammino finisce a queste prode", v. 34. Il viaggio-cammino, accompagnato dal consueto paesaggio degli *Ossi* (spiaggia, prode), assume qui valenza negativa in quanto emblema del percorso della vita che qui dimostra la sua mancanza di senso (aspetto che è rafforzato proprio dalla ripetizione anaforica). Il componimento quindi non fornisce una conclusione, né a livello di sezione compositiva (che poi in effetti verrà accresciuta), né

tantomeno a livello di ricerca – poetica e personale – da parte dell’io montaliano. In merito a quanto appena detto, va dunque aperta un’ulteriore considerazione.

In *Incontro* il v. 51 “allora ch’io discenda altro cammino” ricorda, in quanto assume lo stesso senso, *If* I 90: “a te convien tener altro viaggio”. Al tema della discesa – agli inferi e alla sofferenza – si aggiunge quello, più generico, del viaggio. È significativo che questo componia alla fine della raccolta, in un componimento per altro aggiunto alla seconda edizione, quasi come se Montale si rendesse conto che questo suo primo libro non è che un preludio, l’inizio di un percorso destinato a protrarsi negli anni.¹³⁴ Dello stesso componimento va sottolineato anche un altro e successivo passo: ai vv. 53-4 “ch’io scenda senza viltà” potrebbe richiamarsi a *If* III 15 “ogne viltà convien che qui sia morta”:¹³⁵ in entrambi i casi vi è il medesimo atteggiamento da parte del soggetto che s’impone di trovare coraggio; l’analogia parrebbe rafforzata dal termine *scenda* in Montale, che indica, come detto, moto verso il basso, identico movimento che deve compiere Dante nella sua discesa agli inferi. Il verbo è qui usato dall’autore proprio per indicare la sua discesa fra i morti, con velato riferimento al suicidio.

¹³⁴ Volendo, si potrebbe rintracciare un primo indizio di questa “incompiutezza” in *S’è rifatta la calma*, componimento finale del trittico *L’agave su lo scoglio*: al v. 8 si ripresenta infatti il termine “cammino”. È un cammino che riprende, un movimento necessario poiché il soggetto della lirica sente l’esigenza di andare “più in là!” come recita il verso conclusivo. Si creerebbe dunque analogia tra questa lirica e *Incontro* per quanto concerne il carattere di provvisorietà dell’intero lavoro di Montale nella sua prima raccolta.

¹³⁵ Quattro sono le occorrenze per *viltà*: *If* II, III e IX, *Pd* XI.

CAPITOLO QUARTO

DANTISMI DI TIPO FONETICO E FONOSIMBOLICO

4.1 L'asprezza fonica

Credo che il merito del linguaggio montaliano sia esattamente nella costruzione d'un discorso tanto più concreto e consistente quanto meno positivo è il possesso delle cose.¹³⁶

Ogni risorsa 'musicale' del testo non è una mera entità sonora e fisica in assoluto, ma relativa e funzionale.¹³⁷

Montale, come notato più volte, nonostante esprima sentimenti di incertezza, inerzia e impotenza, ricerca con costanza una certa espressività di immagini, quasi come se, rendendosi conto della difficoltà di "possedere" le cose e avere controllo sulla realtà, volesse per lo meno rappresentarle nella loro evidente concretezza. Pertanto impiega vocaboli che possano servire a questo scopo e sfrutta al meglio le potenzialità dei suoni che questi forniscono.

¹³⁶ ORELLI, GIORGIO, *Accertamenti verbali* cit., p. 20.

¹³⁷ BECCARIA GIAN LUIGI, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio* cit., p. 27: si noti l'efficace definizione di "semantività connotativa della rima", fornita dall'autore.

Le liriche degli *Ossi* sono punteggiate da suoni aspri e difficili, analogamente all'asprezza del paesaggio e della condizione di vita che caratterizza l'io poetico.¹³⁸

Nella seconda lirica degli *Ossi*, *I limoni*, fanno subito la loro comparsa suoni difficili come le doppie *-rr* e *-zz* contenute in *gazzarre* (quasi anagramma dell'altrettanto aspro *ragazzi* alla fine del v. 6) e *azzurro* ai vv. 11-12, così come *dolcezza* e *ricchezza*, in rima interna ai vv 17 e 20.

In *Corno inglese* l'*enjambement* forte "spazza / l'orizzonte" ai vv. 1-2 presenta nuovamente un suono difficile e analogo a quello appena citato. Si veda poi l'esempio di *allegrezza* in *Quasi una fantasia*, lirica di per sé ricca di richiami fonici intensi, particolarmente nella prima strofa, rilevati soprattutto dalla presenza di /r/ ripetuta. Aspramente rilevante è il "suono di *agri lazzi*" al verso 3 di *A vortice s'abbatte*, una lirica che apre un'intera sezione dove l'aspetto formale è alquanto ricercato e raffinato.¹³⁹ Altro efficace esempio, infine, può essere rintracciato nel secondo componimento de *L'agave su lo scoglio*, in cui Montale scrive "strapazza i palmizi", un gioco di parole incentrato proprio sui suoni forti appena presi in considerazione. Il gioco fonico ricreato dalla doppia consonante è il medesimo effettuato da Dante nel basso inferno quando si ritrova, per esempio, presso i traditori immersi nel lago Cocito oppure tra i seminatori di discordia. A titolo esemplificativo basti ricordare *If XXXII 68-72*, "sappi ch'i' fu' il Camiscion de' Pazzi; / e aspetto Carlin che mi scagioni. / Poscia vid'io mille visi *cagnazzi* / fatti per freddo; onde mi vien *riprezzo*, / e verrà sempre, de' gelati *guazzi*", così come *If XXVIII*

¹³⁸ Per dirla con le parole di Beccaria: «la ricerca di 'espressività' foniche in poesia, facendo leva sul legame suono-senso in poesia più intenso e flagrante che non in prosa o nel linguaggio pratico, ha fatto scambiare per suggestioni di suono quello che in realtà è una suggestione di senso» (Ivi, p. 79).

¹³⁹ La sezione *Mediterraneo* presenta un innalzamento di tono, lo stile diviene a tratti aulico a segnalare il passaggio, soprattutto stilistico, da una poetica ancora legata al simbolismo (*Movimenti*) ad una poetica essenziale e scabra (per usare gli stessi aggettivi che Montale impiega nel VII movimento, *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale* – per l'appunto). L'approdo alla poetica dello scarto avviene attraverso una sezione segnata da forte espressività e asprezza del linguaggio.

17-21, “ciascun Pugliese, e là da *Tagliacozzo*, / dove sanz’arme vinse il vecchio Alardo; / e qual forato suo membro e qual *mozzo* / mostrasse, d’aequar sarebbe nulla / il modo de la nona bolgia *sozzo*”, e 101-105 “con la lingua tagliata ne la *strozza* / Curio, ch’a dir fu così ardito! / E un ch’avea l’una e l’altra man *mozza*, / levando i moncherin per l’aura fosca, / sì che ’l sangue facea la faccia *sozza*”, entrambi passaggi nei quali Dante descrive in modo vivido quanto cruento le terribili piaghe dei dannati.¹⁴⁰

La vibrante alveolare /r/, considerata singolarmente o nelle sue combinazioni con altre consonanti, è forse il fonema che si presenta con più insistenza nella prima raccolta montaliana. Oltre ai casi già citati si vedano di seguito altre occorrenze. In *Minstrels* si trova, per esempio, un’insistita iterazione del gruppo *ri-* e /r/ + consonante in svariati vocaboli tra i quali uno è dantesco (*groppo*). In *Arremba su la strinata proda* si è parlato di «orchestrazione fonica di colorito espressionistico»¹⁴¹ esaltata soprattutto dall’insistenza su /r/ e /i/ tonica, nella prima strofa, e gutturale /c/ nella seconda. Riprendendo il sopra citato I movimento di *Mediterraneo*, si noti l’effetto che deriva dai suoni che caratterizzano sintagmi quali “sghembe ombre di pinastri” al verso 5, e “strepeanti acque” al verso 16. Anche il IV movimento, *Ho sostato talvolta nelle grotte*, è punteggiato da termini in cui compare vibrante /r/, accompagnata da dentale /t/: “disfrenamento”, “ciottolo ròso”, “impietrato”, “informe rottame”, “fiumara del vivere”, “ramure e strame”. La medesima ricerca espressiva si ha in *Arsenio*, solo per citare alcuni esempi: “turbini”, “deserti”, “terra”, “vetri” e “strette in trama” nella prima strofa, “orbita”, “orizzonte che sovrasta”, “tromba”, “vorticante”, “troppo noto delirio” nella seconda e l’emblematica espressione

¹⁴⁰ Il canto XXXII è fondamentale per quanto riguarda la riflessione linguistico-stilistica compiuta dallo stesso Dante nelle terzine iniziali che si avviano con il celebre verso “S’io avessi le rime aspre e chioce”: alla difficoltà di esprimere un concetto difficile e duro corrisponde una scelta lessicale improntata proprio in quella direzione di asprezza e ricercatezza. Analogamente, in apertura del canto XXVIII, il sommo poeta si era domandato come fosse possibile esprimere a parole l’orrore che si era manifestato davanti ai suoi occhi.

¹⁴¹ MONTALE, EUGENIO, *Ossi di seppia*, a cura di Pietro Cataldi e Floriana d’Amely cit., p. 111.

“fremer di lamiera percossa” che riesce perfettamente a evocare il rumore del tuono durante una tempesta. In *Incontro* si riscontra nuovamente un lavoro sui suoni aspri, dentale /t/ e liquida /r/ e gruppi -st -tr -rt nella prima strofa, messi in luce soprattutto dalla triplice ripetizione del termine “tristezza”.¹⁴²

Anche in *Fine dell’infanzia* si può notare la fitta presenza della vibrante /r/, particolarmente nella prima strofa: a “rombando” seguono “dentro l’arcuata ripa”, “mare pulsante, sbarrato da solchi, / crespato”, “torrente che straboccava”, “giravano al largo i grovigli dell’alighe / e tronchi d’alberi alla deriva”.

In *Vasca* molteplici presenze dei suoni sopra citati, per lo più dentale /t/ e liquida /r/: per esempio al primo verso “tremulo vetro”, “fiorita, di tra le rame” ai vv 2-3 e “torna in giù: è nato e morto” ai vv 13-14. La rima “striscia-liscia”, inoltre, crea un effetto fonico di origine dantesca in quanto è connotata da sibilanti /s/ e /š/ che rimandano allo strisciare delle serpi.¹⁴³

Per quanto riguarda *Crisalide* vale la pena citare i versi 25-6: “siete voi la mia preda, che m’offrite un’ora breve di tremore umano”. Infine, anche in *Delta* torna evidente l’insistita presenza di /r/, soprattutto al v 15: “la riviera che infebbra, torba, e scroscia”.¹⁴⁴

Ne *Il canneto rispunta i suoi cimelli* si trova, oltre all’insistenza sulla liquida /r/, fonosimbolismo di vocale *u* all’ultimo verso, “dal suo solco, dirupa, spare in bruma”. In *Forse un mattino andando* si ha ancora una volta allitterazione di liquida /r/, ma anche delle dentali /d/ e /t/, ad esempio nella prima strofa: “andando in un’aria di vetro”, “arida, rivolgendomi, vedrò”, “dietro”, “terrore di ubriaco”. Per quanto concerne la prima strofa

¹⁴² Come già notato in precedenza, molti dei vocaboli contenenti questi suoni provengono dalle petrose di Dante.

¹⁴³ Convenzione espressiva sottolineata in ORELLI, GIORGIO, *Accertamenti verbali* cit., p. 71.

¹⁴⁴ Per il verbo *infebbra* cfr. nota 51, riguardante la formazione di verbi parasintetici a prefisso *in-*.

vale la pena evidenziare anche l'interessante *enjambement* tra i vv. 3-4, volto a destabilizzare il ritmo del componimento, intaccandone il ritmo ("il vuoto dietro / di me"). Anche in *Flussi* si può continuare la ricerca, aggiungendo l'insistenza sulla *u* tonica dopo lo scalino al verso 20: "tribù dei fanciulli", "minuto", "tutto è diruto" e "frutto conosciuto".

Altro suono duro, intenso e forte è il nesso *-gl* che si ritrova innanzitutto in *Caffè a Rapallo* nel dialettalismo *bagliare*, al v. 21. Fa poi la sua comparsa in modo concentrato nella lassa finale di *Merigiare pallido e assorto*, come vedremo, oppure in *Spesso il male di vivere* nel secondo verso "era il rivo strozzato che gorgoglia", che, oltre ad avere un rimando lessicale a *If VII 125* ("quest'inno si gorgoglian nella strozza"), riprende da esso anche la forza fonica: vengono marcati, ancora una volta, i suoni aspri e duri, in specie l'uso di */r/* e */zz/*. Altro riscontro in *S'è rifatta la calma*, ultimo elemento del trittico *L'agave su lo scoglio*: oltre a trovarsi nella quarta strofa (*germogli*) è estremamente rilevante la sua presenza nella seconda, poiché, in questo caso, il nesso è utilizzato in una rima difficile, *scompiglia : ripiglia*. La rima rara è peculiarità dantesca e «vale non tanto come rima rara suono, ma come rima rara semanticamente espressiva [...] richiama su di sé l'attenzione non tanto per extravaganza fonica, quanto piuttosto per l'imprevedibilità del significato». ¹⁴⁵

Discorso a parte va fatto per il componimento principe della raccolta, *Merigiare pallido e assorto*, poiché il lavoro formale è qui intenso e impossibile da analizzare in

¹⁴⁵ BECCARIA GIAN LUIGI, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio* cit., p. 38. Cruciale la definizione data qualche riga più avanti: «lo sforzo di Dante è teso alla ricerca della rima audace, che suggelli vigorosamente il ritorno sonoro e il significato» (*ibidem*).

modo frammentario: tutti gli elementi si intrecciano tra loro in modo inscindibile. In *Merigiare* torna con insistenza la /s/ sorda unitamente a /r/ liquida: interessante notare come alcuni termini in questa lirica contengono il termine *rosse/a*,¹⁴⁶ aggettivo che Montale riferisce alle formiche e che contiene entrambi i suoni appena citati (il colore rosso è per altro caratteristico dei luoghi infernali, basti pensare al Flegetonte, fiume di sangue in cui sono immersi assassini e predoni del canto XII). La liquida si trova anche accompagnata da fricativa: *tra frondi*, al v. 9, è sintagma che contribuisce a dare un certo ritmo al periodo. Esso è inoltre esemplificativo di un concetto messo ben in evidenza da Beccaria, secondo il quale suoni come /s/, /f/ e /r/ in Dante, ripresentandosi con una certa regolarità nella *Commedia*, finiscano per acquisire una particolare connotazione (che si riferirà soprattutto all'asprezza o al movimento di elementi legati al mondo naturale – come qui le fronde montaliane): «i suoni non possiedono ‘naturalmente’ un significato, ma la loro ripetizione in una serie di parole costringe a evidenziarli come unità particolari nella coscienza del parlante».¹⁴⁷

Il sintagma *tremuli scricchi* così come il *tremulo vetro* di *Vasca* fa uso di un pascolismo – *tremulo* appunto – ampiamente utilizzato nella lirica novecentesca per la ricchezza fonica espressiva che rende il senso di fragilità.¹⁴⁸

Rilevanti i passaggi come “frusci di serpi” o “nelle crepe del suolo o su la vecchia / spiar le file di rosse formiche” in cui l’insieme di sibilanti e fricative labiodentali sorde ricorda i frusci di serpenti di *If* XIII 39: “se state fossimo anime di serpi”, ricreando il medesimo effetto fonosimbolico.

¹⁴⁶ Questo aspetto è riportato e analizzato in ZANATO, TIZIANO, *Montale all'infrarosso. Lettura di Merigiare Pallido e assorto* cit., p. 156.

¹⁴⁷ Beccaria, Gian Luigi, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio* cit., p. 85.

¹⁴⁸ In tal proposito Beccaria parla di «virtualità metaforiche dell'enunciazione poetica» (Ivi, p. 161).

Altra consonante da tenere in considerazione è /z/ che concorre a creare un clima di asprezza e insidiosità.

Per quanto riguarda le vocali prevale in modo evidente *a*, la più aperta e sonora, seguita da *u* – in *aguzzi* e *muraglia* ai vv. 16-17 rispettivamente – suono cupo e grave per eccellenza nella tradizione poetica (e che Montale stesso sbeffeggia nel componimento *Upupa ilare uccello*). Nell'insieme, la frequenza quasi maniacale di questi suoni ricrea un'atmosfera (anche) infernale, punteggiata da suoni secchi, duri (ma si direbbe quasi ruvidi come le rocce che incorniciano la riviera ligure) e aspri.

La rima ricercata in *-aglia, abbaglia : muraglia*, insieme alla similare in *-iglia* di *meraviglia : bottiglia* (e l'isolato *travaglio*, fonicamente affine), compare più volte nella *Commedia*, soprattutto in *If* XXIII e XXIV e *Pg* XV e XVI: nei primi due canti di *If* e *Pg* fa la sua comparsa il medesimo termine *abbaglia*. Anche la durezza della rima rara *scricchi : picchi* ha riscontri nella *Commedia*: in *If* XXXII compare il termine *cricchi* (che dunque potrebbe essere anche ripresa lessicale da parte di Montale, come già detto), a fine verso, in posizione di rima. Altre rime in *-icchi* si trovano in *If* XXX 32-36, *Pg* XV 62-66 e, in più, la similare rima in *-icchia* è utilizzata in *If* XVIII 101-105 e *Pg* X 116-120.¹⁴⁹ Dettaglio da evidenziare a livello situazionale è che *cricchi* si riferisce a Cocito, elemento dantesco che influenza l'immaginario montaliano in più di un componimento (vedi tema del paesaggio infernale). Simili suoni duri si trovano in *Arremba su la strinata proda*: ai vv 5-6 infatti compaiono in assonanza *svolacchia* e *fumacchi*.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Per quanto riguarda l'uso di doppie aspre in parole in rima si veda l'esempio sopra citato e l'apporto di Beccaria (Ivi, p. 40).

¹⁵⁰ Cfr un analogo lavoro sull'occlusiva velare sorda in *Flussi*: suono che esprime durezza è fornito dal suffisso *-chi* con "buchi", "sambuchi", "fuchi" e "sciabecchi".

4.2 Gli *enjambements*

[...] In Montale reiventata e inattesa violenza d'*enjambement* che scarica sull'elemento staccato e deposto nel verso successivo una violenta rivelazione, una rivelazione semantica.¹⁵¹

Solitamente in Montale gli *enjambements* sono 'aspri', staccano nettamente due elementi strettamente legati tra loro e dunque sono utili a «restituire una sorta di intoppo»¹⁵² per quanto riguarda l'andamento ritmico della narrazione poetica che, come è stato più volte notato,¹⁵³ in Montale si avvicina molto spesso alla prosa. Anche nella *Commedia* dantesca si trovano, non di rado, *enjambements* con la medesima caratteristica; Beccaria¹⁵⁴ riporta in particolare termini come *ardo* e simili che il poeta isola a fine verso, con stacco di dialefe, o a inizio del verso successivo: come è già stato notato i vocaboli che si collegano all'arsura sono, in Montale, di assoluta rilevanza.

In *I limoni*, per esempio, "Il sussurro / dei rami amici", vv. 13-14, è sintagma spezzato da un *enjambement* che, con la presenza di doppia sibilante e vibrante, ricorda il fruscio del vento tra gli alberi associandolo alla voce umana in modo da antropomorfizzare l'elemento vegetale, azione compiuta di frequente dal poeta.

Caffè a Rapallo è componimento interamente punteggiato di *enjambements*, soprattutto nella prima strofa, all'interno della quale il termine spostato al verso

¹⁵¹ BECCARIA, GIAN LUIGI, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio* cit., p. 33. Non è un caso poi, che nella stessa pagina si parli della rima dantesca che si distingue per la sua rarità e il suo essere inaspettata.

¹⁵² ORELLI, GIORGIO, *Accertamenti verbali* cit., p. 22.

¹⁵³ BECCARIA, GIAN LUIGI, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio* cit.

¹⁵⁴ Ivi, p. 132 e successive.

successivo, cioè il rigetto, contiene il nesso /r/ + consonante: si veda per esempio “tepidario / lustrante”, “velato / tremore” e “chiusi / cristalli”, rafforzato quest’ultimo dalla presenza della medesima occlusiva.

Frequentissimi sono gli *enjambements* in *Fuscello teso* e particolarmente degni di attenzione, poiché almeno uno dei due termini separati dallo stacco contiene la liquida /r/: si vedano i vv. 21-22 “si scopre / del mare”, 22-23 “(un trealberi) carico / di ciurma”, 23-24 “(di preda) reclina / il bordo”.

In *Mia vita a te non chiedo* fanno la loro comparsa tre *enjambements* forti (“lineamenti / fissi”, “stesso / sapore”, “silenzio / della campagna”) che pongono invece l’accento sulla sibilante.

In *Debole sistro al vento* gli *enjambements* sono altrettanto frequenti e il loro scopo è rendere il senso di inquietudine del componimento: rilevante quello ai vv. 9-10 tra sostantivo e aggettivo “all’aria / bigia treman corrotte”, anche perché si rileva insistenza su /r/ e /t/. Il passaggio ricorda, come citato in precedenza, *If* IV 150, un verso in cui l’allitterazione svolge un ruolo fondamentale (“fuor de la queta, ne l’aura che trema”).

Anche in *Sul muro grafito* si rintracciano numerosi e significativi *enjambements*. Analogo è il discorso fatto poc’anzi per quanto riguarda la presenza della liquida, ma qui vale la pena sottolineare anche un altro elemento: oltre ai casi dei vv. 3-4 – “appare / finito” – e 7-8 – “riposo / freddo” – significativo è quello dei vv. 5-6, “(fuoco) ch’arse / impetuoso”, poiché è un vocabolo circa il quale si è discusso in apertura di paragrafo.

Altri *enjambements* si rilevano in *Scendendo qualche volta*, componimento che si potrebbe leggere di seguito, come se fosse in prosa, così come in *Giunge a volte, repente*, con lo scopo di acuire la durezza espressiva del componimento.

In *O rabido ventare di Scirocco*, primo testo de *L'agave su lo scoglio*, Cataldi ha parlato di «contrattura ritmica»,¹⁵⁵ offerta proprio dai numerosi *enjambements* che inceppano l'andamento del testo. Anche nel terzo componimento de *L'agave su lo scoglio*, quello dedicato al Maestrale, sono presenti *enjambements* rafforzati da onomatopree e assonanze il cui scopo è esprimere il rumore del mare. Nella prima strofa, per esempio, viene posto l'accento sulla dentale /t/ e sulle liquide /l/ e /r/: “S'è rifatta la calma / nell'aria: tra gli scogli parlotta la maretta. / Sulla costa quietata, nei broli, qualche palma / a pena svetta”.¹⁵⁶

Enjambements si trovano poi in *Flussi, Clivo*, anche qui per conferire maggiore tensione, ne *I morti* e in *Delta*, degni di interesse in quest'ultima lirica perché presentano una struttura piuttosto regolare: ve ne sono tre in apertura di tre strofe (su quattro totali), e lo stacco avviene tra sostantivo e aggettivo a esso collegato. Anche qui, come in altri casi sopra citati, si riscontra la presenza della liquida: ai vv 1-2, “travasi / secreti” e ai vv. 17-18, “dell'ore / bige”.

¹⁵⁵ MONTALE, EUGENIO, *Ossi di Seppia*, a cura di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely cit., p. 171.

¹⁵⁶ Questo è uno tra i casi emblematici che Beccaria riporta come esempio del lavoro formale compiuto da Montale: nonostante i versi del poeta siano solitamente contraddistinti da libertà metrica, sotto essi si cela una certa razionalità, data da echi e rimandi interni (Beccaria, Gian Luigi, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio cit.*).

4.3 Le allitterazioni

L'allitterazione [...] non emerge nel testo dantesco come diretta esteriorizzazione di determinati contenuti, ma si struttura, indipendentemente dall'immagine che sottolinea, in configurazioni ripetibili all'interno di tutta la «Commedia».¹⁵⁷

Nella raccolta di Montale, l'allitterazione emerge assai di frequente in diversi componenti: la ripetizione ricercata da parte dell'autore sembra concentrarsi precipuamente su determinati suoni, ovvero le consonanti /r/, /t/, /s/. Il ricorso, reiterato, a questi elementi può far supporre che «certe parole costituiscono le parole-tema, il lessico interiore del poeta, così figure ripetibili costituiscono il movimento interiore del discorso poetico».¹⁵⁸ Questa considerazione di fatto può far supporre che la scelta di determinati elementi testuali sia dunque sì voluta e selezionata, ma, al contempo, “spontanea” in quanto il poeta, avendo ben delineato nella mente il sentimento da esprimere, lo fa emergere seguendo sempre un medesimo paradigma. Se ciò che Montale vuole comunicare è la difficoltà del soggetto nei confronti del reale, della vita, il sentimento di inadeguatezza e l'inquietudine esistenziale, utilizzerà figure retoriche efficaci a realizzare tutto questo.

Procedendo in ordine sequenziale la prima allitterazione degna di rilievo che si riscontra è in *Vento e bandiere*: si tratta dell'allitterazione vocalica di *a* che, nel primo verso, viene affiancata da un efficace lavoro sui significanti fonici del sintagma “amaro

¹⁵⁷ Ivi, p. 113.

¹⁵⁸ Ivi, p. 133.

aroma” (uno anagramma dell’altro), seguito dal termine “mare”, al verso successivo, che riprende la vibrante unitamente alla vocale.

In *Non chiederci la parola* il celeberrimo verso 10 “sì qualche storta sillaba e secca come un ramo” contiene allitterazione di /s/ rafforzata dai suoni aspri che riportano alla mente il canto XIII di Pier delle Vigne:¹⁵⁹ la secchezza dei rami della selva dei suicidi corrisponde in Montale alla difficoltà di espressione, alla stentatezza con cui con il poeta offre il suo pensiero. Oltre ai suoni è qui rilevante la posizione anastrofica dei vocaboli che rendono poco agevole la lettura.

In *Dissipa tu se lo vuoi* i vv. 11-12 presentano allitterazione e assonanza: “Ma sempre che traudii / la tua dolce risacca su le prode”.

In *Ed ora sono spariti i circoli d’ansia*, oltre alla ripetizione di /z/ al v. 6, “strapazza i palmizi”, che ricorda la medesima asprezza di *Meriggiare* e *Spesso il male di vivere*, al v. 14 è da porre in evidenza l’allitterazione di /t/, “e tu che tutta ti scrolli fra i tonfi”, che determina difficoltà espressiva. Nella prima lirica de *L’agave su lo scoglio* si rintraccia anche la presenza ripetuta di *u* che crea effetto fonosimbolico ai vv. 9-10: “subbuglio”, “urlo”, “muglio” (a cui si unisce il nesso *-gli*).¹⁶⁰ La vocale fonosimbolica esprime una particolare sensazione uditiva: collegando tra loro i vocaboli crea analogia tra il lamento più propriamente umano (l’urlo) e quello prodotto dagli elementi naturalistici (il vento, il mare) che dunque vengono umanizzati, e il loro *disfrenamento* pare l’agitarsi di un

¹⁵⁹ Parallelo ricostruito sulla base degli appunti del corso sugli *Ossi* del prof. Zanato.

¹⁶⁰ Anche in *Falsetto* è interessante l’impiego di *u* fonosimbolica – unitamente alle consuete vocali /t/ e /t/ – ai vv. 36-37: “Hai ben ragione tu! Non turbare / di ubbie” che rende il senso di cupezza che possono provocare ansia e preoccupazione.

individuo sofferente. Nel successivo componimento, *S'è rifatta la calma*, nella terza strofa “la vasta distesa, s’increspa, indi si spiana beata e specchia” si insiste invece sulla sibilante (nonché sulla vocale aperta *a*).

Similmente, ne *La farandola dei fanciulli sul greto* compaiono numerose allitterazioni di liquida /r/ e fricativa /f/ la cui espressività è accentuata dalla durezza dalle velari /c/ e /g/, ad esempio: “farandola dei fanciulli”, “cresceva tra le rare canne uno sterpeto”, “distacco dalle antiche radici”. Dato il forte nesso tematico con *If XIII*, di cui si è parlato in precedenza, non stupisce l’alta frequenza dei suoni petrosi appena elencati.

Per *Egloga* valgo lo stesso discorso, ancor più forti sono infatti le allitterazioni: “etra vetrino” al v. 21 e “bruciata / una bracciata” ai vv. 23-24, in *enjambement*. In più, ai vv. 40-41, in relazione consonantica, “ritornavamo infruttuosi”. In tutti gli esempi citati si riscontra inoltre l’insistenza sulla dentale sorda.

Altro interessante sintagma si trova ne *I morti* al v. 34 “traditi dalla tenebra”, che presenta il consueto lavoro su /r/, accentuato dalla dentale sorda /t/.

4.4 Altre figure di ripetizione

In *Casa sul mare* si trova una figura retorica spesso utilizzata da Dante nella *Commedia* per evidenziare e accrescere in importanza un determinato passaggio: l'anafora. Si è già detto come nel componimento si trovi la scansione: “il viaggio finisce qui”, “il viaggio finisce a questa spiaggia”, “il cammino finisce a queste prode”, tre versi che aprono, rispettivamente, la prima, la seconda e la quarta strofa. La ripetizione anaforica mette in luce l'importanza del tema del viaggio come percorso e cammino, concetto di cui si è parlato in precedenza.

Altri esempi di anafora si trovano, in generale, diffusi in tutte le sezioni della raccolta. In *Vento e bandiere* leggiamo per esempio “la folata che” in apertura di componimento e “la raffica che” – con leggera variazione – all'inizio della seconda strofa. In *Non chiederci la parola*, a “non chiederci” della prima quartina, fa eco “non domandarci” della terza. In *Portami il girasole*, “portami il girasole” apre la prima quartina mentre “portami tu la pianta” dà l'avvio alla terza e ultima. In *Spesso il male di vivere* la ripetizione anaforica si rintraccia nell'uso dell'imperfetto “era” seguito da articolo e sostantivo, in posizione iniziale dei vv. 2, 3, 4 e 7: “era il rivo”, “era l'incartocciarsi”, “era il cavallo”, “era la statua”. In *Là fuoresce il Tritone*, l'avverbio di luogo apre entrambe le strofe (“là fuoresce il Tritone”, “là non è chi si guardi”). In *Arremba su la strinata proda* il ligurismo iniziale *arremba* è ripreso, in conclusione, dal simile *amarra* che, oltre a evidenziare l'insistenza sulla *a* tonica, conferisce un andamento circolare al componimento. In *Potessi almeno costringere* si rileva ripetizione anaforica di “non ho che” ai vv. 11 e 18 (“non ho che le lettere fruste”, “non ho che queste frasi stancate”). In *Fine dell'infanzia* il primo verso della sesta strofa è speculare all'ultimo della stessa: “eravamo nell'età verginale” e “eravamo nell'età illusa” (in entrambi viene efficacemente

impiegato un imperfetto narrativo che conferisce al componimento un'atmosfera di trasognata nostalgia). In *Clivo* troviamo un'anafora nella seconda strofa: “ma ora (lungi è il mattino)” del verso iniziale è seguito da “ora (è certa la fine)” del verso 17. Infine, in *Riviere*, il termine che conferisce il titolo alla lirica compare, isolato in apertura di componimento, al verso iniziale della seconda strofa (“dolce cattività, oggi, riviere”), al terzultimo verso – a scalino – della terza (“erano questi, riviere, i voti del fanciullo antico”) e al penultimo verso della quarta (“che v'investe, riviere”).

CONCLUSIONI

Alla luce dello studio condotto si possono trarre alcune considerazioni preliminari. La prima in assoluto, che forse risulterà banale poiché parzialmente nota, è che i dantismi presenti negli *Ossi* sono ricavati principalmente dall'*Inferno*. A tal proposito infatti è stato registrato che, in generale, il poeta ligure è particolarmente attratto dalla forza espressiva della cantica infernale tanto che «su un campo di ricerca che va dalla rifiutata *Accordi* al *Quaderno di quattro anni* sono stati riscontrati 472 dantismi con una percentuale di distribuzione nelle tre cantiche che è del 55% per l'*Inferno*, del 24% per il *Purgatorio* e del 21% per il *Paradiso*».¹⁶¹

Una seconda considerazione, strettamente connessa alla prima e su cui ci si era soffermati nell'introduzione, sta nel fatto che i dantismi utilizzati negli *Ossi* rispondono alla necessità di esprimere i concetti con una particolare forza comunicativa, per cui i termini scelti sono sempre incisivi e intensi. Questo aspetto permette il costituirsi di immagini concrete che subito prendono forma nella mente del lettore della pagina

¹⁶¹ IOLI, GIOVANNA, *Eugenio Montale. Le laurier e il girasole* cit. pp. 79-80: «questi dati numerici, permettono di considerare il dantismo montaliano [...] come fondamento nella struttura compositiva». Analogamente Pipa afferma che il materiale semantico è ripreso «mostly from the *Inferno*» (PIPA, ARSHI, *Montale and Dante* cit., p. 7).

montaliana.¹⁶² Il caso più emblematico di espressionismo lessicale è dato da tutte quelle parole che si rifanno al campo semantico della petrosità, mentre per quanto concerne quello verbale, da tutti quei verbi parasintetici a prefisso *in-* o *dis-*.¹⁶³

La terza considerazione, assai rilevante e degna di interesse, consiste nel fatto che gran parte dei dantismi negli *Ossi* sia costituita da parole in rima e da hapax: termini che, naturalmente, rimangono facilmente impressi nella memoria.¹⁶⁴ Nella sua lettura di Dante, Montale rimane affascinato da quelle parole che risultano rare e preziose oppure da quei lemmi che musicalmente gli risuonano nell'orecchio. Questi ultimi sono impiegati nelle liriche degli *Ossi* principalmente per servire i fini del poeta, piuttosto che presentarsi come un richiamo diretto a situazioni o temi danteschi. Tuttavia, non è sempre quello che avviene: si pensi per esempio alla rima *sbilancia : rancia*, ripresa – con lievi modifiche – da *If XXIII*: in *Marezzo* è utilizzata per la sua ricercatezza fonica, ma in *Incontro* gli stessi versi risuonano nella memoria montaliana anche per il contesto in cui sono inseriti, tanto che si ripresenta il tema dell'ipocrisia. Se ne deduce dunque che le reminiscenze di Dante subiscono un riuso complesso, contaminandosi a vicenda.¹⁶⁵ Il risultato ottenuto da questo procedimento è specifico di Montale ed è forse ciò che più rende unico il suo fare poesia:

... un'idea particolare di citazione: quella, cioè, che, lungi dall'essere plagio, ripetizione o emulazione, è strumento per dilatare la capacità di significare della lingua poetica. Il dantismo montaliano è un modo per parlare a più voci ... Montale si serve delle parole già abitate dalle intenzioni di un altro autore costringendole a

¹⁶² Pipa individua proprio in questa caratteristica il principale *trait d'union* fra i due poeti: «there is, therefore, a demand for concreteness in both [...] which is not motivated by any peculiar realistic urgency but by the need to “stamp” the images on the mind» (Ivi, p. 143).

¹⁶³ Si veda MENGALDO, PIER VINCENZO, *L'opera in versi di Eugenio Montale* cit., p. 28.

¹⁶⁴ Lo afferma anche Barański in BARAŃSKI, ZYGMUNT, *A note on Montale's presumed dantism in Meriggiare pallido e assorto* cit., p. 401.

¹⁶⁵ «Different “Dantesque” elements contaminate each other in Montale's memory and imagination» (BARAŃSKI, ZYGMUNT, *Dante and Montale: the threads of influence* cit., p. 20).

servire le sue nuove intenzioni ... Montale, insomma, parla di se stesso attraverso la lingua di un altro.¹⁶⁶

Certamente qualunque poesia alta appare intrisa dell'immaginario e del lessico della poesia precedente. Questo fatto però deve essere considerato, in questo caso, come sottolineatura della grande capacità mimetica di Montale, abilissimo nell'impadronirsi della poesia altrui rendendola singolarmente originale.

Un altro elemento rilevante riguardo al dantismo negli *Ossi*, che fa comprendere la stretta correlazione esistente tra i due poeti sin dall'inizio dell'attività letteraria montaliana, è il fatto che i *loci* individuati, si trovano sia nelle liriche giovanili sia in quelle più tarde. Com'è noto, dal punto di vista cronologico, la prima poesia della raccolta è *Meriggiare pallido e assorto*, un componimento pregno di riferimenti al sommo poeta. La sua composizione risale al '16, epoca in cui Montale aveva appena vent'anni e la sua esperienza poetica era agli esordi.¹⁶⁷ Componimenti scritti successivamente quali *Vento e bandiere*, *Fuscello teso dal muro* (in chiusura alla sezione *Movimenti*), *I morti*, *Delta* e *Incontro* (in chiusura a *Meriggi e Ombre*), sono ugualmente ricchi di richiami alla *Commedia*. Non va poi dimenticato *Arsenio*, componimento cronologicamente estremo che diverrà emblema della poetica montaliana e che sarà aggiunto all'edizione Ribet del '28 (insieme a quelli citati in precedenza). La presenza del poeta medievale risulta quindi costante, quasi come se egli avesse assunto fin dall'inizio il ruolo di guida del poeta genovese. A tal proposito, Pipa nota, inoltre, come la citazione dantesca si intensifichi con

¹⁶⁶ IOLI, GIOVANNA, *Eugenio Montale. Le laurier e il girasole* cit., p. 80.

¹⁶⁷ Riferisce Carrai: «poiché le ricerche [...] hanno dimostrato che l'indulgere all'impiego di dantismi era *in nuce* già nella raccoltina *Accordi*, che precede il primo libro, è lecito pensare che tale immedesimazione col linguaggio dantesco della prima cantica della *Commedia* risalisse addirittura agli anni della scuola» (CARRAI, STEFANO, *Montale e Dante* cit., p. 194).

il progredire degli anni: «gloomy poems» come *I morti*, *Delta*, *Incontro* sono in effetti tra le composizioni più suggestive se relazionate all'*Inferno*. Queste tre poesie, aggiunte all'edizione Ribet del '28, sono ispirate ad Anna degli Uberti: le immagini utilizzate per la morte fittizia della giovane e la creazione del suo *alter ego* Annetta, attingono indubbiamente al mondo espressivo e figurativo dell'*Inferno*.¹⁶⁸ Lo studioso, tuttavia, attribuisce questo incupimento principalmente alla mutata situazione storica, per cui gli anni di composizione delle tre liriche avrebbero risentito del clima negativo causato dal fascismo e da questo risulterebbe l'analogia tra un inferno reale e uno immaginario.¹⁶⁹ Lasciando da parte l'aspetto politico, in questa sede risulta in effetti più adeguata e significativa la seguente riflessione:

The chronological and contextual arbitrariness of Dante's presence is supported by the fact that the three poems which are most dependent on Dante are written respectively in 1916, "Merigiare", 1924, *Falsetto*, and 1927, *Arsenio*, and, in all three instances, the borrowed elements, unlike those in the later war poems, are not tied to historical realities, but to the presentation of different aspects of a general and perennial existential malaise, and to a plurilingual stylistic experience.¹⁷⁰

Baranski mette chiaramente in luce come Dante venga assimilato da Montale a un livello più profondo: l'*Inferno* della *Commedia* può certamente prestarsi a descrivere la situazione storico-politica che Montale visse tra le due guerre (e *Arsenio* ne sarebbe l'esemplare rappresentazione), ma ciò che risulta più evidente è come l'ipotesto dantesco sia attivo anche in altre fasi della vita del poeta. Quello di Montale è un dantismo di cui il poeta si serve per rappresentare temi universali – e moderni – come il malessere

¹⁶⁸ Montale sembra quasi ritenere necessario l'uso di un "sottofondo" infernale quando intende occuparsi di morte e anime defunte (anche se solo nel suo immaginario).

¹⁶⁹ PIPA, ARSHI, *Montale and Dante* cit., p. 18.

¹⁷⁰ BARAŃSKI, ZYGMUNT, *Dante and Montale: the threads of influence* cit., p. 28.

esistenziale, l'inadeguatezza e l'incertezza data dal reale: in questo modo Dante viene riattualizzato, la sua autorità chiamata in causa per significare qualcosa di nuovo. Si tratta, insomma, di un esempio peculiare e unico di «dantismo assimilato senza residui, proprio perché assunto come struttura significativa di un dramma moderno».¹⁷¹

La grandezza di Dante sta proprio in questo, nel fornire al poeta moderno la possibilità di esprimersi attraverso qualcosa di antico. Dante creò ai suoi tempi un poema nuovo e irripetibile e lo esprime con un linguaggio altrettanto innovativo. Montale, nel Novecento, è colui che più di tutti fa suo questo linguaggio, con il fine, a sua volta, di creare qualcosa di nuovo. In questo processo di creazione, «che ha trovato in Dante un paradigma tanto meno esibito e dichiarato che in altri scrittori del Novecento quanto più attivo in profondità»,¹⁷² Montale si rivela assai simile alla sua *auctoritas* poiché, proprio come il poeta medievale prima di lui, è in grado di creare uno stile nuovo e inconfondibilmente suo.¹⁷³

La forza di Dante sta, in conclusione, nel fatto di presentarsi come punto di riferimento per tutta la modernità. Che il riferimento si utilizzi come punto di partenza o puro strumento per giungere ad altro, alla fine dei conti risulta irrilevante; ciò che invece non lo è consiste nel fatto che, ancora oggi, «Dante è in ogni caso un interlocutore ancora nutritivo».¹⁷⁴

¹⁷¹ BONFIGLIOLI, PIETRO, *Dante, Pascoli, Montale* cit., p. 62.

¹⁷² JACOMUZZI, ANGELO, *Alcune premesse per uno studio sul tema «Montale e Dante»* cit., p. 226.

¹⁷³ «Montale [...] repeated the experience of Dante, who created a poetic language and a style of his own» PIPA, ARSHI, *Montale and Dante* cit., p. 138.

¹⁷⁴ CATALDI, PIETRO, *Dante in Ungaretti e Montale* cit., p. 129.

BIBLIOGRAFIA

BARAŃSKI, ZYGMUNT, *A note on Montale's presumed dantism in Meriggiare pallido e assorto* in «Italice», 56/4 (Winter 1979), pp. 394-402.

—, *Dante and Montale: the threads of influence* in *Dante Comparisons: comparative studies of Dante and: Montale, Foscolo, Tasso, Chaucer, Petrarch, Propertius and Catullus*, edited by Eric Haywood and Barry Jones, Dublin, Irish Academic Press, 1985.

BECCARIA, GIAN LUIGI, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1989.

BLASUCCI, LUIGI, *Dantismo e presenze dantesche nella poesia di Montale*, in *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002.

BONFIGLIOLI, PIETRO, *Dante, Pascoli, Montale*, in *Nuovi studi pascoliani*. Atti del Convegno Internazionale di Studi pascoliani, Bolzano, 8-10 settembre 1962, Bolzano-Cesena, Centro di cultura dell'Alto Adige-Società di Studi romagnoli, 1963.

- BRUGNOLO, STEFANO, COLUSSI, DAVIDE, ZATTI, SERGIO, ZINATO, EMANUELE, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci Editore, 2016.
- CARRAI, STEFANO, *Montale e Dante in Montale*, a cura di Paolo Marini e Niccolò Scaffai, Roma, Carocci Editore, 2019.
- CASADEI, ALBERTO, *Montale, Profili di storia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- CATALDI, PIETRO, *Dante in Ungaretti e Montale*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*. Atti del Convegno internazionale della MOD, 10-13 giugno 2014, Lumsa Roma, a cura di Patrizia Bertini Malgarini, Nicola Merola e Caterina Verbaro, Pisa, Edizioni ETS, 2015.
- CORTI, MARIA, *Esposizione sopra Dante di Eugenio Montale in Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 2003.
- , *La poesia di Dante letta da quattro poeti del Novecento in Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969.
- DE CARO, PAOLO, *Invenzioni di ricordi. Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*, Foggia, Edizioni Centro Grafico Francescano, 2007.

DE ROGATIS, TIZIANA, *Alle origini del dantismo in Montale*, in *Montale e il canone del Novecento*, a cura di M. A. Grignani e R. Luperini, Roma-Bari, Laterza & Figli, 1998.

ELIOT, THOMAS STEARNS, *Tradizione e talento individuale*, in *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, a cura di Vittorio Di Giuro e Alfredo Obertello, Milano, Bompiani, 1985 (London 1919).

GRIGNANI, MARIA ANTONIETTA, *Presenze della Divina Commedia nella poesia del Novecento*, in *Metodi Testo Realtà. Atti del Convegno di Studi, 7-8 maggio 2013*, Torino, a cura di Margherita Quagliano e Raffella Scarpa, Torino, Edizioni dell'Orso, 2014.

IOLI, GIOVANNA, *Eugenio Montale. Le laurier e il girasole*, introduzione di Marziano Guglielminetti, Centre d'Études Franco-Italien, Université de Turin e de Savoie, Paris-Gèneve, Edition Slatkine, 1987.

—, *Dante, Singleton, Montale e il "caso"*, in *Dante a Verona 2015 – 2021. Atti del Convegno Internazionale di Verona, 8-10 ottobre 2015*, a cura di Edoardo Ferrini, Paolo Pellegrini, Simone Pregnotato, Ravenna, Longo Editore, 2018.

JACOMUZZI, ANGELO, *Alcune premesse per uno studio sul tema «Montale e Dante»*, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento. Atti del convegno di studi, Casa di Dante (Roma, 6-7 maggio 1977)*, Roma, Bonacci Editore, 1979.

MAZZONI, FRANCESCO, *Elaborazione nel discorso di E. Montale per il settimo centenario dantesco*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura offerti a Domenico De Robertis*, a cura di Franco Gavazzeni e Guglielmo Gorni, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1993.

MENGALDO, PIER VINCENZO, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, a cura di L. Caretti e C. Segre, Milano, Feltrinelli, 1975.

—, *L'opera in versi di Eugenio Montale*, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, Vol. IV.I, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1995.

MONTALE, EUGENIO, *Dante ieri e oggi*, in *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976 (si tratta del discorso finale per il settimo centenario della nascita di Dante, Firenze, 24 aprile 1965).

—, *Ossi di Seppia*, a cura di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely, Milano, Mondadori, 2018.

NASCIMBENI, GIULIO, *Montale. Biografia di un poeta*, Milano, Longanesi, 1986.

ORELLI, GIORGIO, *Accertamenti verbali*, Milano, Bompiani, 1978.

PIPA, ARSHI, *Montale and Dante*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1968.

SACCONE, ANTONIO, *Non è un poeta moderno. Dante “esposto” da Montale*, in «*Secolo che ci squarti... secolo che ci incanti*». *Studi sulla tradizione del moderno*, Roma, Salerno Editrice, 2019.

SCARPATI, CLAUDIO, *Sulla cultura di Montale. Tre conversazioni*, Milano, Vita e Pensiero, 1997.

TOMAZZOLI, GAIA, *Montale e Dante: la questione critica*, in «Linguistica e Letteratura», XXXVIII, 2013, pp. 235-298.

ZANATO, TIZIANO, *Montale all'infrarosso. Lettura di “Meriggiare pallido e assorto”*, in *Per leggere i classici del Novecento*, a cura di Francesca Latini e Simone Giusti, Torino, Loescher Editore, 2017.

—, *Affioramenti jahieriani negli “Ossi di seppia”*, in *La passione impressa. Studi offerti a Anco Marzio Mutterle*, a cura di M. Giachino, M. Rusi, S. Tamiozzo Goldmann, Venezia, Cafoscarina ed., 2008.