Piove ma dove appari
non è acqua né atmosfera,
piove perché se non sei
è solo la mancanza
e può affogare.
(Eugenio Montale, *Satura II*, *Piove*)

A Fabrizio e Fabiola

Indice

Introduzione 7

Capitolo 1: ALCUNE DISTINZIONI INIZIALI 15
1.1 La sintassi lunga 15
1.2 La sintassi breve 32

Capitolo 2: LA SINTASSI DELLA FRASE SEMPLICE 37
2.1 Frasi semplici 37
2.2 Versi-frase 50
2.3 La sintassi nominale e le enumerazioni 56
2.4 Interrogative dirette 76

Capitolo 3: LA SINTASSI DELLA FRASE COMPLESSA 89
3.1 Costrutti condizionali 89
3.2 Accumulo di subordinate 101
3.3 “Fu dove”, “Fu così”, “E fu”, “Non fu che” 127

Capitolo 4: INIZI DI TESTO E DI STROFA 147
4.1 *Enjambement* strofici e fenomeni di continuità sintattica 147
4.2 *Incipit* con “E” e “Ma” 165
4.3 Finali deboli 175

Bibliografia 179

Introduzione

> Ho scritto poesie e per queste sono stato premiato, ma sono stato anche bibliotecario, traduttore, critico letterario e musicale e persino disoccupato per riconosciuta insufficienza di fedeltà a un regime che non potevo amare. Pochi giorni fa è venuta a trovarmi una giornalista straniera e mi ha chiesto: come ha distribuito tante attività così diverse? Tante ore alla poesia, tante alle traduzioni, tante all'attività impiegatizia e tante alla vita? Ho cercato di spiegarle che non si può pianificare una vita come si fa con un progetto industriale. Nel mondo c'è un largo spazio per l'inutile, e anzi uno dei pericoli del nostro tempo è quella mercificazione dell'inutile alla quale sono sensibili particolarmente i giovanissimi. In ogni modo io sono qui perché ho scritto poesie, un prodotto assolutamente inutile, ma quasi mai nocivo e questo è uno dei suoi titoli di nobiltà. Ma non è il solo, essendo la poesia una produzione o una malattia assolutamente endemica e incurabile.

Il 12 dicembre del 1975 Eugenio Montale pronunciava queste parole difronte ad una platea internazionale, in onore della vittoria del premio Nobel per la letteratura. La poesia, afferma il poeta, è un prodotto totalmente inutile ma insito nella natura umana, per cui l'umanità non può farne a meno. Ma lui non fu solo poeta, nella sua vita fece anche molto altro, fu impegnato in attività molto diverse senza mai rinunciare all'inutile, come lui stesso definisce la poesia. L'immagine che emerge da queste righe è quella di un poeta quanto mai affascinante. È interessante, prima di inoltrarci nello studio di questo poeta, scoprire quale sia la sua concezione della poesia. In sostanza questo estratto di discorso crea un *focus* attorno alla figura di Montale dal quale si può partire per un'analisi più approfondita.

Nasce a Genova nel 1896 ed è costretto dalla sua salute cagionevole a compiere studi tecnici (ragioneria):

> […] Tu sai forse che io fui l'unico della mia famiglia (una famiglia abbastanza numerosa) non avviato agli studi, diciamo così, superiori: si riteneva che non vi fossi idoneo. «Recuperai» una preparazione umanistica con l'aiuto di mia sorella, che era in grado di togliermi quel complesso d'inferiorità; ma vi riuscii con ritardo e con fatica.[1]

Montale si inserisce nel panorama Novecentesco come uno dei più grandi poeti della contemporaneità. Uno studente medio incontra Montale alla fine

[1] Montale in «Intervista di Giansiro Ferrata 1961», in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1986, 1611.

della quinta superiore e quasi sempre le poesie presenti nelle antologie sono le più note (e forse le uniche) che vengono fatte studiare, probabilmente poiché è risaputo che Montale è un poeta tutt'altro che semplice: i suoi testi non sono facilmente comprensibili ad una prima lettura, talvolta sono complessi (a causa delle analogie e della sua poetica introspettiva e psicologica), difficili da comprendere per uno studente che li avvicina per la prima volta e frettolosamente. Inoltre lo stesso poeta fu sempre molto riservato nei confronti dei critici: difficilmente Montale si sbilancia nel fornire esaustive spiegazioni delle sue liriche. A tal proposito basterà leggere qualche intervista o lettera contenuta nel volume *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, in cui si nota come il poeta sia solito spendere poche brevi parole per spiegare o contestualizzare un suo testo. Questo, ovviamente, ha fatto sì che lo studio di questo poeta non sia stato sempre semplice e che alcune zone della sua poesia siano rimaste poco trattate.

In questo lavoro affronto la sintassi di Montale attraverso i fenomeni più rilevanti: il titolo di questo studio, pertanto, non è casuale. *Attraverso la sintassi di Montale* vuole significare proprio un attraversamento della sintassi delle prime tre raccolte (*Ossi di seppia* 1925, *Occasioni* 1939, *La Bufera e altro* 1956), durante il quale sono stati individuati i fenomeni più rilevanti ai fini dell'analisi. Un lavoro sulla totalità della sintassi montaliana non è possibile in questa sede: di fatto per avere un quadro completo dell'evoluzione sintattica di Montale sarebbe necessario ampliare l'analisi prendendo in considerazione le successive raccolte poetiche e constatare come i fenomeni si evolvano nel tempo o subentrino nuove forme nelle liriche. Le maggiori difficoltà che ho riscontrato in questo lavoro di tesi riguardano senz'altro la portata dell'argomento. Innanzitutto il "dire qualcosa di ancora non detto" non è stato per nulla semplice: Montale è uno dei poeti più studiati dalla critica letteraria e stilistica, per cui la grande quantità di opere ha reso complessa la ricerca di argomenti o considerazioni del tutto esenti dalla critica precedente. Un altro limite consiste nel *corpus*: un *corpus* molto

ampio all'interno del quale talvolta è stato complesso muoversi con lucidità, ma che tuttavia meriterebbe di essere ulteriormente ampliato per poter avere un quadro più generale della sintassi montaliana e, alla luce di ciò che è emerso, forse andrebbe confrontato con i testi della grande tradizione poetica precedente e successiva a Montale.

Questo lavoro prende avvio da un ampio spoglio: l'intero *corpus* poetico di ogni raccolta è stato analizzato sintatticamente e, al termine dello spoglio di ciascuna raccolta, sono stati individuati i fenomeni sintattici presenti nei testi e confrontati con i fenomeni emersi dagli altri spogli. Sostanzialmente in questo modo è stato possibile vedere come in alcuni casi si assista ad una modifica dei fenomeni sintattici tra una raccolta e l'altra (vengono dilatati ad esempio), in altri casi è stato possibile notare la presenza nelle ultime due raccolte di costrutti assenti negli *Ossi*. Per quanto riguarda questo primo passaggio mi sono servita principalmente dei seguenti volumi: la *Grammatica italiana* di Serianni[2] e del volume (in particolare i capitoli III e IV riguardanti rispettivamente l'ordine delle parole e la sintassi del periodo) *Purità e ornamento di parole*[3] di Sergio Bozzola. Naturalmente per lo sviluppo successivo del lavoro sono stati fondamentali soprattutto i saggi su Montale scritti da Mengaldo e inseriti all'interno dei volumi *La tradizione del Novecento*, ma anche *Seminario montaliano* di Bozzola[4] e, in particolare per l'aspetto tematico e l'analisi puntuale dei testi, *Storia di Montale* di Luperini[5] e *Una lunga fedeltà* di Contini[6]. Mi sono accorsi in aiuto, inoltre, alcuni articoli riguardanti Montale pubblicati in volume o in rivista (in particolare alcuni articoli di Bozzola, di Manzotti e Zampese e un articolo di Zambon, inseriti in bibliografia) e le edizioni commentate delle raccolte: in particolare ho utilizzato il commento di Isella per le *Occasioni*, l'edizione Mondadori a cura di Cataldi-D'Amely per gli *Ossi* e un commento online per *La Bufera* a cura di Marica Romolini[7].

---

[2] Serianni 1989.
[3] Bozzola 1999.
[4] Bozzola 2006.
[5] Luperini 1986.
[6] Contini 2002.
[7] Romolini 2012.

Dopo aver individuato i fenomeni centrali della sintassi montaliana ho potuto procedere con l'approfondimento di ciascuno di essi. In particolare ho dedicato il primo capitolo ad una distinzione primaria tra sintassi lunga e sintassi breve. Ho ritenuto opportuno spiegare le due nozioni, apportando esempi tratti dalle tre raccolte per meglio esemplificarne il significato. A seguire ho suddiviso la tesi in tre ulteriori capitoli: la sintassi della frase semplice, la sintassi della frase complessa e la sintassi ad inizio di testo e di strofa. In questi capitoli vengono analizzati rispettivamente i fenomeni appartenenti alle suddette categorie. In particolare per quanto riguarda le frasi semplici mi sono concentrata sulla sintassi nominale (con particolare riferimento anche alle enumerazioni come si nota leggendo il capitolo) e sull'uso delle frasi semplici e dei versi-frase e l'utilizzo delle interrogative dirette (un modulo sintattico utilizzato da Montale); per quanto riguarda la sintassi delle frasi complesse ho analizzato la tecnica di accumulazione delle subordinate, i costrutti condizionali e alcuni moduli sintattici che coinvolgono il verbo *essere*; infine nell'ultimo capitolo studio fenomeni quali gli *enjambement* strofici, gli inizi (sia di strofa che di poesia) con congiunzione *E* o *Ma*, la continuità sintattica e i finali deboli.

Dall'analisi di questi fenomeni è emerso un dato secondo me fondamentale, che indica una evoluzione della sintassi di Montale nel corso del tempo. Al termine del lavoro, infatti, ho notato che tra gli *Ossi* e le successive due raccolte (*Occasioni* e *Bufera*) si è verificato un notevole cambiamento. Ciò che salta all'occhio è un ampliamento, una dilatazione di alcuni fenomeni e, talvolta, una maggiore propensione a forme più aperte. In particolare quando parlo di dilatazione di alcuni fenomeni mi riferisco, ad esempio, alle poesie a sintassi lunga o ai costrutti nominali. Se si osserva attentamente la distribuzione di tali fenomeni nelle raccolte, si noterà che: innanzitutto negli *Ossi* (facendo riferimento alla prima edizione del '25 e non alle successive) vi è un solo esempio di componimento a sintassi lunga (*Corno inglese* o anche l'osso dell'*Upupa*), mentre le successive raccolte pullulano di testi costruiti

secondo questa forma (si pensi all'*Orto* o all'*Anguilla*); in secondo luogo, in riferimento alla sintassi nominale, si dirà che mentre negli *Ossi* l'accumulo nominale si esaurisce in una manciata di versi all'interno di un testo (ad esempio l'*incipit* di *Caffè a Rapallo*), nelle successive raccolte, invece, si riscontrano intere poesie scritte secondo la costruzione nominale, prive di un verbo in forma finita (una tra le tante è, ad esempio, *Di un natale metropolitano*). A questo proposito specifico che negli *Ossi* l'esempio più ampio di costrutto nominale è presente in *Incontro* mentre tra le poesie a sintassi lunga si può annoverare anche *Arsenio*: tuttavia entrambi i componimenti non sono appartenenti alla prima edizione, ma vengono composti successivamente e inseriti nella seconda edizione del libro. Non solo, infatti se si prendono in considerazione gli *enjambement* strofici o i fenomeni di continuità sintattica (di cui discuto nel quarto capitolo), si potrà notare che vi è soltanto un esempio negli *Ossi* (si tratta di *Vento e bandiere* che presenta una continuità sintattica nelle prime tre strofe), mentre le *Occasioni*, ad esempio, sono ricche di fenomeni simili, di *enjambement* strofici o continuità sintattica. Dunque una predilezione per forme più aperte, più innovative e moderne nelle ultime due raccolte rispetto alla prima.

Ma perché questo "distacco" stilistico? Si potrebbe insinuare che gli *Ossi* presentino una sintassi più vicina alla tradizione poetica del primo Novecento. Vero è che, a cavallo tra Ottocento e Novecento, la tradizione poetica era già stata messa in crisi, come segnala Bozzola nel libro *L'autunno della tradizione*[8]: sono gli stessi vincoli strofici a subire un allentamento, oltre al lessico e alla grammatica. Ma tuttavia si può dire che all'inizio del Novecento nella poesia sono ancora riscontrabili forme più vicine al classicismo. Per indagare questo fenomeno ho cercato di mettere in relazione la poesia di Montale con la sua vita e le sue esperienze, in modo da poter fornire una ipotesi di spiegazione a questo leggero ma visibile mutamento stilistico. Gli *Ossi di seppia* vengono editi nel 1925 da Gobetti, è il primo libro montaliano che raccoglie le poesie giovanili:

> Ma quella poesia è molto precedente. Avevo poco più di vent'anni, ventuno o ventidue, quando l'ho scritta. È una poesia del rifiuto. […]

[8] Bozzola 2016.

> Il rifiuto non si rivolgeva alla situazione sociale. Questi problemi io allora non me li ponevo, e credo che pochi se li ponessero. In quella poesia si trattava del rifiuto di una certa eloquenza, di un modo di fare poesia, *ore rotundo.* In sede, diciamo così, «filosofica» era anche il rifiuto di una spiegazione razionale, oppure fideistica, del mondo.[9]

La poesia degli *Ossi* nasce da un Montale giovanissimo, diplomato in ragioneria e vicino alla letteratura e alla filosofia grazie alla sorella Marianna, iscritta a Lettere e Filosofia. I poeti a cui ha accesso questo primo Montale sono i grandi poeti della tradizione letteraria: Dante, Petrarca, Boccaccio, Boiardo, Ariosto fino a D'Annunzio e molti altri. Dunque non è del tutto errato ipotizzare che il giovane Montale, ancora fresco delle letture consigliategli dalla sorella, abbia scritto i suoi componimenti influenzato dallo stile classico e tradizionale dei poeti primo-novecenteschi e che negli *Ossi* vi sia una prevalenza della sintassi breve e della testualità chiusa proprio per questa ragione. Nel 1927, solo due anni dopo l'edizione degli *Ossi*, il giovane poeta si trasferisce a Firenze. Questo passaggio è forse il punto di snodo per la sua poesia: determina non solo un mutamento di ambiente, ma anche stilistico. Firenze, negli anni immediatamente precedenti, era stato un centro determinante per l'affermarsi della nuova poetica moderna, il capoluogo toscano abbondava di iniziative culturali. Qui Montale coglie l'occasione per entrare in contatto con i nuovi esponenti della letteratura, prosatori e poeti. In questi anni Montale non solo ricopre dapprima il ruolo di redattore presso l'editore Bemporad, ma viene chiamato dall'allora podestà di Firenze Giuseppe della Gherardesca anche a dirigere il gabinetto scientifico letterario di Vieusseux nel '29 (l'incarico gli sarà revocato dieci anni dopo, a causa della sua mancata adesione al PNF). Sono anni floridi anche per le sue attività extra-lavorative: a Firenze si trovano in questi anni anche Saba e Cardarelli, frequenta il caffè letterario Le Giubbe Rosse, conosce autori quali Gadda, Landolfi e Vittorini (esponenti del romanzo d'avanguardia, dunque legati

[9] Montale in «Intervista di Achille Millo 1968», in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1986, 1680.

all'innovazione del romanzo nel Novecento), collabora alla rivista «Solaria» di cui dice:

> «Solaria» fu, sì, espressione di un gruppo, ma di un gruppo di giovani con idee chiare e nuove: aveva insomma uno spiacevole (per gli altri) odore di contrabbando. Date le restrizioni del tempo, fu una rivista coraggiosa: il merito va soprattutto a Ferrata e Carocci.[10]

E ancora…

> Si, ci si radunava alle Giubbe Rosse; […] Ci si radunava lì e nacque così, spontaneamente, per autogenesi, direi, la rivistina «Solaria». Una rivista che ebbe certamente dei meriti, in parte negativi, perché si astenne dal parlare di certi argomenti, ma in realtà questi giovani, fra i quali primeggiava Arturo Loria, erano interessati alla letteratura straniera, alla poesia moderna.[11]

Dunque entra a far parte di un gruppo di letterati giovani e con «idee chiare e nuove». Si può ipotizzare che, pertanto, sia stato proprio l'ambiente fiorentino, aperto e innovativo, ad influenzarlo nella composizione delle poesie poi confluite nelle *Occasioni* (edita nel 1939) e nella *Bufera* (edita nel 1956). Gli elementi di modernità vanno ricercati nella sintassi (ad esempio l'impiego della paratassi) e nelle forme di testualità aperta, non tanto nella metrica: infatti nel passaggio dagli *Ossi* alla *Bufera* metricamente si riscontra un aumento progressivo degli endecasillabi, che rimandano alla tradizione. Il dilatarsi delle forme sintattiche, l'impiego di una testualità aperta e lontana dalla tradizione, lo svilupparsi di fenomeni sintattici assenti nella prima raccolta può essere accostato a questo cambio di ambiente, un ambiente che si dimostra essere centro di sviluppo per la poesia contemporanea e per le nuove forme che la caratterizzeranno nel Novecento. Inoltre può essere dovuto all'incontro con autori già lontani dalla tradizione: in questi anni legge Svevo, ma si accosta anche all'emarginato triestino Saba, lontano dalla tradizione poetica italiana per nascita, o conosce Vittorini e Gadda esponenti di spicco per il nuovo romanzo novecentesco lontano anch'esso dal romanzo tradizionale dell'Ottocento. In altre parole Montale si avvicina a figure di letterati che già stanno proseguendo una

---

[10] Montale in «Intervista di Ferdinando Camon 1965», in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1986, 1642.

[11] Montale in «Intervista di Leone Piccioni 1966», in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1986, 1667.

strada di allontanamento dalla tradizione letteraria che fino ad allora aveva dominato il panorama. Pertanto la loro influenza può avere esercitato un certo fascino nel poeta che si è accostato, a sua volta, ad un nuovo modo di scrivere poesia.

Tuttavia voglio concludere questa *Introduzione* riportando un estratto di un'inchiesta a Montale, per sottolineare come questo poeta riesca sempre a sottrarsi prontamente da qualsiasi ipotesi di interpretazione e da qualsiasi tentativo di definire la propria lirica e le sue forme:

> Forme chiuse e forme aperte è problema di scarso interesse. Tutte le buone liriche sono chiuse e aperte insieme: obbediscono a una legge, anche se invisibile. Tuttavia l'architettura prestabilita, la rima ecc. […] sono sostanzialmente ostacoli e artifizi. Ma non si dà poesia senza artifizio. Il poeta non deve soltanto effondere il proprio sentimento, ma deve altresì lavorare una sua materia, verbale, «fino a un certo segno», dare della propria intuizione quello che Eliot chiama un «correlativo obiettivo». Solo quando è giunta a questo stadio la poesia esiste, e lascia un'eco, un'ossessione di sé. Talora vive per proprio conto e l'autore stesso non la riconosce più: poco importa. […][12]

[12] Montale in «Inchiesta a cura di Lorenzo Gigli 1931», in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1986, 1530-1531.

Capitolo 1: ALCUNE DISTINZIONI INIZIALI

Prima di procedere ad analizzare i singoli fenomeni sintattici in modo specifico, è necessario distinguere la nozione di sintassi lunga e sintassi breve. Si tratta di una distinzione che, dopo essere stata appresa, appare chiara già ad una prima lettura. Per procedere in questa analisi utilizzerò il libro *Seminario montaliano*[1] di Bozzola, in cui sono già state trattate queste nozioni. Vorrei, pertanto, iniziare la mia analisi proprio distinguendo queste due nozioni basilari. Nel corso dello spoglio la loro classificazione è stata fondamentale per individuare ed analizzare i fenomeni sintattici affrontati.

1.1 *La sintassi lunga*

Innanzitutto è importante sottolineare che il termine "sintassi lunga" non coincide con la lunghezza del componimento: in poche parole si possono avere poesie molto lunghe ma composte secondo la "sintassi breve". In questo senso, ad esempio, si ricordi la poesia *I Limoni*, che si compone di 49 versi e tuttavia presenta una sintassi breve, essendo formata da brevi periodi chiusi sintatticamente dal punto fermo che non presentano le caratteristiche dei gruppi sotto elencati. Viceversa un componimento di pochi versi può essere costruito secondo la sintassi lunga. Pertanto la nozione di "sintassi lunga" o di "sintassi breve" non ha nulla a che vedere con il numero dei versi con i quali si sviluppa il testo. Piuttosto quando si parla di "sintassi lunga" ci si riferisce tendenzialmente ad un componimento che si inarca per un dato numero di versi, senza presentare pause sintattiche forti al proprio interno e sottoposto ad alcuni fenomeni di ritardo o di accumulo. Solitamente in questo tipo di componimenti si crea anche un effetto sospensivo, che viene accentuato proprio dalla modalità sintattica utilizzata. Ma, per capire meglio questa nozione, presenterò alcune categorie già

[1] Bozzola 2006.

distinte da Bozzola per quanto riguarda la sintassi lunga e riporterò di seguito alcuni esempi che concernono quest'ultima.

Il primo gruppo distinto da Bozzola riguarda quei componimenti «il testo è aperto da un sintagma nominale o verbale, tenuto in sospeso per l'intermissione di una massa, a volte ingente, di costituenti, siano essi frasi subordinate, elementi nominali, strutture apposizionali eccetera. Il sintagma rinvia ad un completamento, predicativo se si tratta del soggetto, nominale se si tratta del verbo, che viene spostato in avanti e talora confinato agli estremi del testo»[2].

Uno degli esempi più importanti per questa prima categoria è *Corno inglese*, uno dei pochi testi a sintassi lunga inserito in *Ossi di seppia*:

Il vento che stasera suona attento
-ricorda un forte scotere di lame-
gli strumenti dei fitti alberi e spazza
l'orizzonte di rame
5 dove strisce di luce si protendono
come aquiloni al cielo che rimbomba
(Nuvole in viaggio, chiari
reami di lassù! D'alti Eldoradi
malchiuse porte!)
10 e il mare che scaglia a scaglia,
livido, muta colore,
lancia a terra una tromba
di schiume intorte;
il vento che nasce e muore
15 nell'ora che lenta s'annera
suonasse te pure stasera
scordato strumento,
cuore.

La poesia inizia con un sintagma nominale, «il vento», che trova il suo completamento predicativo soltanto al v. 16 («suonasse te pure stasera / scordato strumento, / cuore.»). Il componimento è composto da due frasi separate dalla punteggiatura: entrambe iniziano con il soggetto «il vento» dopo il quale, in ambedue i casi, viene inserita una relativa appositiva. Fin dal primo verso, infatti, il sintagma nominale viene espanso grazie all'intromissione di una relativa appositiva («che stasera

[2] Bozzola 2006, 83.

suona attento»), dopo la quale si susseguono una serie di coordinate e subordinate che prolungano l'attesa del predicato. Ma se nella prima frase frase complessa il soggetto rimane in sospeso in attesa del proprio completamento predicativo, nella seconda viene espresso il predicato (comunque distanziato dal proprio soggetto ripetuto, a causa di due relative interposte). Non solo, infatti viene inserita anche una parentetica dal v. 7 al v. 9, che spezza l'andamento sintattico del testo contribuendo alla creazione dell'effetto dilatorio. Questo tipo di costruzione influenza anche l'intonazione, in particolare Bozzola afferma: «La discrasia […] tra strutture fonologiche e strutture sintattiche si divarica, ad incrementare il movimento del testo e ad accrescerne la tensione»[3]. Dunque l'intonazione del sintagma nominale viene spezzata, sospesa e si chiude solo con l'incontro del predicato verbale «suonasse».

Anche l'osso dell'*Upupa* presenta una sintassi lunga:

Upupa, ilare uccello calunniato
dai poeti, che roti la tua cresta
sopra l'aereo stollo del pollaio
e come un finto gallo giri al vento;
5 nunzio primaverile, upupa, come
per te il tempo s'arresta,
non muore più il Febbraio,
come tutto di fuori si protende
al muover del tuo capo,
10 aligero folletto, e tu lo ignori.

Il breve componimento isola all'inizio il sintagma nominale (soggetto) «Upupa». La punteggiatura in questo caso interviene nel creare un effetto di sospensione e isolamento maggiore, inserendosi subito dopo il sintagma. Il testo si inarca per 10 versi: benché il vocativo iniziale implichi «una pronuncia discendente, un'intonazione di chiusura»[4], il lettore si aspetta una continuazione sintattica, ma tale aspettativa non viene esaudita. Dopo il vocativo si inserisce una incidentale, una relativa di primo grado e, infine, una coordinata che chiude l'intonazione del componimento e contiene il completamente predicativo riferito al soggetto. In altre parole il sintagma nominale «Upupa» diviene soggetto della frase «come / per te il tempo s'arresta…». In questo caso il componimento si struttura su un'unica frase complessa che viene scandita dalla ripetizione del

[3] Bozzola 2006, 84.
[4] Ibidem, 84.

soggetto in forma variata: «nunzio primaverile, upupa» al quale segue la ripresa anaforica «come», che chiude l'intonazione. Si vedrà più avanti la tendenza montaliana di strutturare i componimenti a sintassi continua (di per se stessi meno strutturati rispetto a quelli a sintassi breve) grazie all'utilizzo di figure retoriche: basterà in questa sede sottolineare la ripresa anaforica di «come» e la diversa denominazione dell'upupa che ricorre in tutto il testo formando una *climax* ascendente («ilare uccello calunniato dai poeti»; «nunzio primaverile»; «aligero folletto»). La stessa struttura ambigua è presente in *Vento e bandiere* (OS): in cui la «folata» (v. 1), che al v. 5 diventa la «raffica», trova la sua chiusura fonologica al v. 7 «com'è tornata a queste pietre». Riporto di seguito l'estratto di *Vento e bandiere* (OS):

La folata che alzò l'amaro aroma
del mare alle spirali delle valli,
e t'investì, ti scompigliò la chioma,
groviglio breve contro il cielo pallido;

5 *la raffica* che t'incollò la veste
e ti modulò rapida a sua imagine,
com'è tornata, te lontana, a queste
pietre che sporge il monte alla voragine,

e come spenta la furia briaca
10 ritrova ora il giardino il sommesso alito
che ti cullò, riversa sull'amaca,
tra gli alberi, ne' tuoi voli senz'ali.

Pertanto «il SI[5] iniziale non è frutto di una ristrutturazione, ma appartiene alla struttura sintattica profonda: il primo costituente, infatti, è il tema di una esclamativa parziale, cui segue il vero e proprio sviluppo esclamativo […]»[6].

Un esempio simile si ritrova nell'ultima raccolta, *La Bufera*, e si tratta dell'*Anguilla*:

L'anguilla, la sirena
dei mari freddi che lascia il Baltico
per giungere ai nostri mari,

[5] "SI" sta per "sintagma intonativo", ossi la categoria che nella fonologia frasale domina il "sintagma fonologico".
[6] Bozzola 2006, 88.

ai nostri estuari, ai fiumi
5 che risale in profondo, sotto la piena avversa,
di ramo in ramo e poi
di capello in capello, assottigliati,
sempre più addentro, sempre più nel cuore
del macigno, filtrando
10 tra gorielli di melma finché un giorno
una luce scoccata dai castagni
ne accende il guizzo in pozze d'acquamorta,
nei fossi che declinano
dai balzi d'Appennino alla Romagna;
15 l'anguilla, torcia, frusta,
freccia d'Amore in terra
che solo i nostri botri o i disseccati
ruscelli pirenaici riconducono
a paradisi di fecondazione;
20 l'anima verde che cerca
vita là dove solo
morde l'arsura e la desolazione,
la scintilla che dice
tutto comincia quando tutto pare
25 incarbonirsi, bronco seppellito;
l'iride breve, gemella
di quella che incastonano i tuoi cigli
e fai brillare intatta in mezzo ai figli
dell'uomo, immersi nel tuo fango, puoi tu
30 non crederla sorella?

Anche in questo caso il componimento presenta una sintassi lunga: inizia con un sintagma nominale che, però, qui non è il soggetto, ma il complemento oggetto, mentre la reggente dell'intera poesia arriva soltanto al v. 30 («puoi tu non crederla sorella?). Strutturalmente il testo si presenta come un'unica frase complessa scandita dalla ripetizione in forma variata dell'oggetto: l'oggetto del componimento viene ripreso attraverso alcune variazioni sinonimiche («L'anguilla, la sirena»; «l'anguilla, torcia, frusta, / freccia d'Amore»; «l'anima verde»; «l'iride breve»). Anche qui, dietro alla ripetizione sinonimica del complemento, può ravvisarsi un tentativo di strutturazione e di elaborazione formale maggiore. Il componimento si inarca per 29 versi composti da molteplici subordinate: dunque il lettore rimane in attesa della reggente, percependo un effetto di sospensione, di attesa che deve essere esaudita. Tuttavia si tratta di una «pausa normale e non indotta»[7], che coincide con la sintassi ed è, anzi, «implicata dalla sintassi»[8] e non dalla distanza e dall'attesa

[7] Bozzola 2006, 87.
[8] Ivi.

del predicato. Come afferma Bozzola: «il lettore è portato a leggere questa poesia, la prima volta, considerando il sintagma di apertura come il soggetto di una frase predicativa di cui si attende il verbo, dunque come un SI ristrutturato […]; per poi scoprire alla fine che, a causa della dislocazione a sinistra, la pausa intonativa che lo segue appartiene anche alla struttura frastica ricostruita: [L'anguilla,] [puoi tu non crederla sorella?]»[9].

Il sistema di ripetizioni (di cui mi occuperò successivamente), come riferisce Bozzola, controbilancia e rende sostenibile il ritardo del predicato. Un ulteriore esempio lo si ritrova in *L'Orto* (B)[10]:

L'ora della tortura e dei lamenti
che s'abbatté sul mondo
l'ora che tu leggevi chiara come in un libro
30 figgendo il duro sguardo di cristallo
bene in fondo, là dove acri tendìne
di fuliggine alzandosi su lampi
di officine celavano alla vista
l'opera di Vulcano,
35 *il dì dell'Ira* che più volte il gallo
annunciò agli spergiuri,
non ti divise, anima indivisa,
dal supplizio inumano, non ti fuse
nella caldana, cuore d'ametista.

Anche qui il sistema di ripetizioni anaforico agisce come una struttura sottostante al componimento. Tra il sintagma nominale, posto in prima posizione («L'ora») e ripetuto in forma sinonimica nel corso del testo, e il proprio completamento predicativo («non ti divise») intercorrono 9 versi composti da subordinate. Nello specifico: dopo ogni ripetizione anaforica segue una relativa («che s'abbatté sul mondo»; «che tu leggevi chiara come in un libro»; «che più volte il gallo / annunciò agli spergiuri»); sono poi presenti due gerundive («figgendo il duro sguardo di cristallo / bene in fondo»; «alzandosi su lampi / di officine») e una locativa («là dove acri tendìne / di fuliggine […] celavano alla vista / l'opera di Vulcano»).

[9] Ivi.
[10] Userò queste abbreviazioni per indicare le tre opere prese in esame: OS per *Ossi di seppia*; O per *Occasioni*; B per *La Bufera e altro*.

Talvolta, come è stato anticipato, in prima posizione viene inserito un sintagma verbale. Ad esempio in *Accelerato* (O):

Fu così, com'è il brivido
pungente che trascorre
i sobborghi e solleva
alle aste delle torri
5 la cenere del giorno,
com'è il soffio
piovorno che ripete
tra le sbarre l'assalto
ai salici reclini –
10 fu così e fu tumulto nella dura
oscurità che rompe
qualche foro d'azzurro finché lenta
appaia la ninfale
Entella che sommessa
15 rifluisce dai cieli dell'infanzia
oltre il futuro –
poi vennero altre liti, mutò il vento,
crebbe il bucato ai fili, uomini ancora
uscirono all'aperto, nuovi nidi
20 turbarono le gronde –
fu così,
rispondi?

Il testo si inarca per 22 versi, senza pause sintattiche forti al proprio interno. Il sintagma iniziale, a differenza degli esempi precedenti, non è di carattere nominale, ma verbale. Il lettore ha l'impressione che la frase di senso compiuto «fu così» sia dichiarativa e che «il seguito di tutta la poesia non ne sia che lo sviluppo ipotattico»[11]. Tuttavia il verso finale costringe a rimodulare tutta la lettura del testo. Infatti soltanto all'ultimo verso viene inserita la frase reggente, un'interrogativa diretta per la precisione «fu così, / rispondi?». Ebbene proprio questa interrogativa impone al lettore di riformulare l'intero testo, che, dunque, viene riletto come una lunga interrogativa diretta. Anche in questo caso si presenta la ripetizione anaforica di «fu così» che, però, assume un ulteriore significato: si noti infatti la ripetizione del lemma immediatamente prima della reggente, quasi a suggerire la struttura sintattica profonda del testo e a legare alla domanda finale tutte le altre ripetizioni, contribuendo ad accentuare il tono interrogativo del componimento. Dunque se il lettore a prima vista viene

[11] Bozzola 2006, 88.

tratto in inganno, attribuendo al «fu così» il ruolo di reggente del componimento, è costretto sul finale a ricondurre tutto il testo all'interrogativa e, pertanto, modificare la lettura e con essa il senso. È interessante soffermarsi sul titolo del testo: Manzotti e Zampese nel loro articolo[12] propongono una analisi linguistica della lirica proprio a partire dal titolo. Il termine "accelerato" non è da intendersi come un aggettivo, non indica quindi la velocità, quanto invece si configura come un sostantivo: il treno "accelerato" è esattamente l'opposto della velocità, cioè la lentezza del tragitto: «Un dizionario attuale come il *VLI* (*Vocabolario della lingua italiana*), s.v. ACCELERATO ci conferma che l'*accelerato* è un "treno per viaggiatori […] che ha la più bassa velocità commerciale e ferma in quasi tutte le stazioni; così detto perché, al tempo della sua istituzione, verso la metà dell'Ottocento, aveva una velocità commerciale più elevata degli altri treni allora in funzione […]»[13]. Si tratta dell'attuale treno locale, la cui istituzione avvenne nel 1974. Come hanno fatto notare Zampese e Manzotti, Montale già cita questo treno (che collegherebbe la tratta Genova-Monterosso) e le sue caratteristiche nelle prose *La casa delle due palme*:

> Fra un tunnel e l'altro, in un breve squarcio – un batter d'occhio se il treno era un diretto e un'eternità se si trattava di omnibus o di un trenino operaio – […] Cinque ore di treno e di fumo![14]

E nel *La riviera di Ciceri (e la mia):*

> Il treno che portava a Monterosso fermava a tutti i caselli, impiegava alcune ore. Era un treno più fumogeno degli altri per via delle molte gallerie.[15]

Anche il treno di *Bassa marea* (vv. 15-16) è un treno accelerato:

> S'alza sulle spallette, sul tunnel più lungo
> dove il treno lentissimo s'imbuca.

---

[12] Manzotti-Zampese 2011, 225.
[13] Manzotti-Zampese 2011, 225.
[14] Montale in Manzotti-Zampese 2011, 226.
[15] Montale in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1996, 1455-56.

Nel tentativo di definire il ruolo di questo treno, alcuni critici hanno avanzato l'ipotesi che possa trattarsi di una metafora per indicare il «fluire, lento e rapido, del tempo»[16]. Questa contrapposizione si manifesterebbe anche nella struttura interpuntiva e sintattica del testo: oltre ad essere un testo a sintassi lunga, si deve notare la scansione versale. Quest'ultima non è data soltanto dall'anafora di *fu così*, ma anche dalle lineette. Ogni lineetta chiude una unità sintattica: si tratta di tre unità sintattiche contenenti il *fu così* (nelle prime due viene posto in apertura, nella terza si trova in chiusura al penultimo verso). Questa pausa può dare l'idea della lentezza, di un rallentare del ritmo in contrasto con il titolo.

Uno dei testi più significativi per la sintassi lunga è il già citato *L'Orto* (B), in particolare la prima parte presenta una struttura analoga a quella appena vista:

Io non so, messaggera
che scendi, prediletta
del mio Dio (del tuo forse) se nel chiuso
dei meli lazzeruoli ove si lagnano
5 i luì nidaci, estenuanti a sera,
io non so se nell'orto
dove le ghiande piovono e oltre il muro
si sfioccano, aerine, le ghirlande
dei carpini che accennano
10 lo spumoso confine dei marosi, una vela
tra corone di scogli
sommersi e nerocupi o più lucenti
della prima stella che trapela –

io non so se il tuo piede
15 attutito, il cieco incubo onde cresco
alla morte dal giorno che ti vidi,
io non so se il tuo passo che fa pulsar le vene
se s'avvicina in questo intrico,
è quello che mi colse un'altra estate
20 prima che una folata
radente contro il picco irto del Mesco
infrangesse il mio specchio –
io non so se la mano che mi sfiora la spalla
è la stessa che un tempo
25 sulla celesta rispondeva a gemiti
d'altri nidi, da un fólto ormai bruciato.

[16] Manzotti-Zampese 2011, 227.

Si tratta delle prime due strofe dell'*Orto*: entrambe contano 13 versi ciascuna. Tra le due strofe vi è continuità sintattica, infatti il periodo si chiude solo al v. 26. Il testo si apre con un inizio di reggenza sospeso: «io non so», che viene ripreso in forma parziale per 5 volte. A seguire inizia una interrogativa indiretta seguita sempre dal complemento di locazione: «se nel chiuso /dei meli»; «se nell'orto». L'interrogativa viene però lasciata in sospeso e non viene completata, scavalcando il confine di strofa: infatti la conclusione avviene soltanto al v. 19 («è quello che mi colse un'altra estate»), dopo che ai vv. 14 e 17 erano stati espressi per la prima volta i soggetti dell'interrogativa (il «piede» e il «passo»). Si tratta di una struttura sintattica aperta, che si protrae per ben 26 versi, dimostrandosi come l'esempio più significativo di sintassi lunga. Tuttavia, nonostante il senso di continua attesa percepita dal lettore, il periodo si chiude pur con un certo ritardo. È importante sottolineare anche l'alto grado di strutturazione periodale e sintattica di questa poesia, rafforzato ancora una volta dall'anafora. In questo caso non è presente una sospensione intonativa, essendo che la reggente possiede già un'unità intonativa di per sé.

Il secondo gruppo di cui parla Bozzola riguarda tutti quei componimenti in cui il ritardo della reggente è causato dall'accumulo a sinistra di frasi subordinate, «secondo il classico periodo "ascendente"»[17]. Qui siamo in presenza di frasi intonatamente indipendenti, pertanto si tratta di una semplice sospensione sintattica, un ritardo della reggente.

Ne *Il Giglio rosso* (O) si legge:

Il giglio rosso, se un dì
mise radici nel tuo cuor di vent'anni
(brillava la pescaia tra gli stacci
dei ranaioli, a tuffo s'inforravano
5 lucide talpe nelle canne, torri,
gonfaloni vincevano la pioggia,
e il trapianto felice al nuovo sole,
te inconscia si compì);
il giglio rosso già sacrificato

[17] Bozzola 2006, 92.

10 sulle lontane crode
ai vischi che la sciarpa ti tempestano
d'un gelo incorruttibile e le mani, –
fiore di fosso che ti s'aprirà
sugli argini solenni ove il brusìo
15 del tempo più non affatica…: a scuotere
l'arpa celeste, a far la morte amica.

Si tratta di un componimento monostrofico che, ancora una volta, presenta una struttura interna data dalla ripetizione anaforica di «il giglio rosso», variata sinonimicamente al v. 13 in «fiore di fosso». In questo caso però l'attesa del lettore non viene esaudita. La prima frase complessa, infatti, fa seguire al sintagma nominale quella che sembra essere una protasi di periodo ipotetico, ma questa viene subito interrotta a causa dell'inserimento di una parentetica che spezza l'andamento sintattico. Pertanto l'apodosi non viene inserita nel contesto, che manca inevitabilmente di una sovraordinata che completi il discorso. Nelle successive due frasi complesse, in cui si inarca il componimento, non è presente un completamento: si trovano, infatti, una participiale («già sacrificato / sulle lontane crode / ai vischi»), due relative («che la sciarpa ti tempestano / d'un gelo incorruttibile e le mani»; («che ti s'aprirà / sugli argini solenni») e, infine, una locativa di II° grado («ove il brusio / del tempo più non affatica»). La frase reggente rimane, dunque, sospesa.

Si consideri *Il tuo volo* (B)…

Se appari al fuoco (pendono
sul tuo ciuffo e ti stellano
gli amuleti)
due luci ti contendono
5 al borro ch'entra sotto
la volta degli spini.
[…]

15 Se rompi il fuoco (biondo
cinerei i capelli
sulla ruga che tenera
ha abbandonato il cielo)
come potrà la mano della sete
20 e delle gemme ritrovar tra i morti
il suo fedele?

La reggente è inserita alla fine della strofa, si tratta del v. 4 («due luci ti contendono / al borro») nel primo caso e, nel secondo caso, dell'interrogativa diretta iniziata al v. 19 («come potrà la mano della sete / e delle gemme ritrovar

tra i morti / il suo fedele?»). Le due condizionali «se appari al fuoco» e «se rompi il fuoco», entrambe poste a inizio strofa in una sorta di richiamo anaforico, vengono lasciate in sospeso a causa dell'inserimento di una parentetica che, in entrambe le strofe, turba l'andamento sintattico. Si noti la quasi perfetta simmetria delle due strofette: in entrambi i casi le due parentetiche hanno inizio dal primo verso della strofa e si protraggono per tre versi nel primo esempio e per quattro nel secondo; non solo, si noti anche che a seguire le parentetiche si inseriscono in ambedue gli esempi tre versi, a riprova del fatto che vi è un forte controllo formale e strutturale.

La prima strofa di *Carnevale di Gerti* (O) si dimostra simile all'esempio precedente anche in merito all'utilizzo delle frasi condizionali, che precedono la loro reggente:

Se la ruota s'impiglia nel groviglio
delle stelle filanti ed il cavallo
s'impenna tra la calca, *se* ti nevica
sui capelli e le mani un lungo brivido
5 d'iridi trascorrenti o alzano i bimbi
le flebili ocarine che salutano
il tuo viaggio ed i lievi echi si sfaldano
giù dal ponte sul fiume,
se si sfolla la strada e ti conduce
10 in un mondo soffiato entro una tremula
bolla d'aria e di luce dove il sole
saluta la tua grazia – *hai ritrovato*
forse la strada che tentò un istante
il piombo fuso a mezzanotte quando
15 finì l'anno tranquillo senza spari.

Il testo presenta tre frasi condizionali (all'interno delle quali si trovano delle condizionali coordinate) che anticipano la loro reggente «hai trovato» al v. 12. Dunque anche qui si assiste ad un accumulo di subordinate che ritarda la reggenza, creando un marcato effetto dilatorio.

Si prenda come esempio per questa seconda categoria anche *Luce d'inverno*, altro componimento della *Bufera*:

Quando scesi dal cielo di Palmira
su palme nane e propilei canditi
e un'unghiata alla gola m'avvertì
che mi avresti rapito,
5 *quando* scesi dal cielo dell'Acropoli

e incontrai, a chilometri, cavagni
di polpi e di murene
(la saga di quei denti
sul cuore rattrappito!),
10 *quando* lasciai le cime delle aurore
disumane pel gelido museo
di mummie e scarabei (tu stavi male,
unica vita) e confrontai la pomice
e il diaspro, la sabbia e il sole, il fango
15 e l'argilla divina –
alla scintilla
che si levò fui nuovo e incenerito.

Innanzitutto si noti la perfetta simmetria del componimento: i tre «quando» scandiscono il testo in modo perfetto, ricorrendo ogni 5 versi esatti. Ma tornando alla sintassi lunga si noterà che la poesia riportata si inarca per 16 versi, senza presentare pause sintattiche forti al proprio interno. La reggente dell'intero periodo viene a trovarsi solo in chiusura del componimento, perché ritardata dalle tre subordinate temporali che si susseguono asindeticamente per tutto il testo. Dal punto di vista intonativo le frasi subordinate sono indipendenti e non creano nessuna attesa nel lettore, l'unica sua aspettativa riguarda il ritardo della reggente. Dunque la sospensione è un fatto puramente sintattico e che riguarda la struttura sintattica del testo. Come afferma Bozzola: «La dilatazione […] non riguarda più il SI, né, dal punto di vista sintattico, il sintagma nominale o la sintassi della frase, ma la frase complessa»[18].

Sintatticamente più complessa, ma comunque appartenente a questa categoria è la struttura delle prime tre strofe di *Iride* (B):

Quando di colpo San Martino smotta
le sue braci e le attizza in fondo al cupo
fornello dell'Ontario,
schiocchi di pigne verdi fra la cenere
5 o il fumo d'un infuso di papaveri
e il Volto insanguinato del sudario
che mi divide da te;

questo e poco altro (se poco
è un tuo segno, un ammicco, nella lotta
che me sospinge in un ossario, spalle
10 al muro, dove zàffiri celesti
e palmizi e cicogne su una zampa non chiudono
l'atroce vista al povero
Nestoriano smarrito);

[18] Bozzola 2006, 93.

è quanto di te giunge dal naufragio
15 delle mie genti, delle tue, or che un fuoco
di gelo porta alla memoria il suolo
ch'è tuo e che non vedesti;
[…]

Il periodo, che si inarca per ben tre strofe senza presentare pause sintattiche forti al proprio interno, presenta una certa complessità sintattica. Innanzitutto il testo inizia con una temporale, alla quale non viene fatta seguire la propria reggente. Un primo frammento di reggente si presenta al v. 8, in particolare nel verso a gradino (un'espediente che può servire per mettere in risalto un determinato elemento), e si tratta di una frase nominale lasciata in sospeso e interrotta a causa dell'inserimento di una parentetica. La parentetica occupa l'intera strofa, quindi l'attesa della reggente si fa ancora più marcata: al lettore, infatti, viene prima fornita una temporale e poi solo un inizio di reggenza senza la sua naturale conclusione. Al v. 15, infine, si incontra la seconda parte della sovraordinata, che va a completare la frase nominale precedente così che la normale unità fraseologica si presenterebbe così: «questo e poco altro […] è quanto di te giunge dal naufragio…». Si noti, inoltre, che anche questa seconda parte di reggenza è inserita in un verso a gradino, come se l'autore avesse voluto suggerire ed evidenziare il legame tra le due unità.

A ben osservare si vedrà che tra gli esempi tratti non ci sono componimenti appartenenti alla prima raccolta, gli *Ossi di seppia*. Questo essenzialmente perché dallo spoglio è emersa la tendenza, in questo primo libro, di iniziare il periodo con la reggente o con un sintagma nominale soggetto o oggetto della reggente (come si vedrà più avanti per quanto riguarda la sintassi breve). Dunque non sono presenti componimenti a sintassi lunga che ritardino la reggenza a causa dell'accumulazione di subordinate, caratteristica questa che si riscontra in particolare nell'ultima raccolta, in cui, grazie al complicarsi della sintassi, viene resa possibile questa costruzione.

Tuttavia si può annoverare tra i componimenti a sintassi lunga presenti negli *Ossi* anche *Arsenio*: il testo è stato composto tardivamente

e non rientra nella prima edizione della raccolta. Dunque la sua struttura moderna e innovativa, data appunto dalla sintassi lunga, è vicina ai testi che si trovano nelle raccolte successive. Di *Arsenio* riporto la quarta strofa:

Discendi in mezzo al buio che precipita
35 e muta il mezzogiorno in una notte
di globi accesi, dondolanti a riva, –
e fuori, dove un'ombra sola tiene
mare e cielo, dai gozzi sparsi palpita
l'acetilene –
finché goccia trepido
40 il cielo, fuma il suolo che s'abbevera,
tutto d'accanto ti sciaborda, sbattono
le tende molli, un frùscio immenso rade
la terra, giù s'afflosciano stridendo
le lanterne di carta sulle strade.

Arsenio appartiene al terzo gruppo di testi a sintassi continua classificato da Bozzola. Questa categoria riguarda le poesie che presentano un *incipit* composto da una frase indipendente o da una subordinata, alla quale segue immediatamente la frase reggente, dopo la quale si susseguono una serie di frasi o costituenti nominali.[19] Infatti se si osserva la struttura della quarta strofa di *Arsenio*, si nota che questa inizia con la reggente in prima posizione: dopo la reggente («Discendi in mezzo al buio») il testo si inarca attraverso lo sviluppo ipotattico, dilatato ancora una volta da una parentetica espressa dal trattino (vv. 37-39 «– / e fuori, dove un'ombra sola tiene / mare e cielo, dai gozzi sparsi palpita / l'acetilene –»), dopo la quale si assiste ad un nuovo sviluppo ipotattico («finché goccia trepido / il cielo…»).

Si rilegga ad esempio anche *Di un Natale metropolitano* (B):

Un vischio, fin dall'infanzia sospeso grappolo
di fede e di pruina sul tuo lavandino
e sullo specchio ovale ch'ora adombrano
i tuoi ricci bergère fra santini e ritratti
5 di ragazzi infilati un po' alla svelta
nella cornice, una caraffa vuota,
bicchierini di cenere e di bucce,
le luci di Mayfair, poi a un crocicchio
le anime, le bottiglie che non seppero aprirsi,
10 non più guerra né pace, il tardo frullo
di un piccione incapace di seguirti

[19] Cfr. Bozzola 2006, 98.

sui gradini automatici che ti slittano giù…

La poesia, a sintassi lunga, è interamente nominale. L'*incipit* è da un sintagma nominale, «un vischio». Il testo si inarca per 12 versi attraverso l'utilizzo della sintassi nominale di cui parlerò in seguito. «La serie sollecita la sintassi, rilanciandola a ripetizione e forzando il confine destro della frase complessa»[20]. Proprio a causa della sua struttura nominale la poesia si costruisce attraverso l'accostamento asindetico di frasi indipendenti, con l'inserimento di alcune relative appositive. Il testo si pone su un piano di «inerzia»[21], non presentando brusche variazioni né a livello sintattico né a livello fonologico.

Casi simili a quello appena visto sono spesso i testi che presentano una struttura nominale come *Proda di Versilia* (B), in cui si inserisce una parentetica che interrompe lo sviluppo narrativo: «Broli di zinnie tinte ad artificio / (nonne dal duro sòggolo le annaffiano, / chiuse lo sguardo a chi di fuorivia / non cede alle impietose loro mani / il suo male). Tuttavia sull'effetto dilatorio delle parentetiche parlerò successivamente nel corso dell'analisi di singoli fenomeni. Si citi soltanto infine il *Madrigale privato*: *Hai dato il mio nome a un albero?...*

Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco;
pure non mi rassegno a restar ombra, o tronco,
di un abbandono nel suburbio. *Io il tuo*
l'ho dato a un fiume, a un lungo incendio, al crudo
5 gioco della mia sorte, alla fiducia
sovraumana con cui parlasti al rospo
uscito dalla fogna, senza orrore o pietà
o tripudio, al respiro di quel forte
e morbido tuo labbro che riesce,
10 nominando, a creare; rospo fiore erba scoglio –
quercia pronta a spiegarsi su di noi
quando la pioggia spollina i carnosi
petali del trifoglio e il fuoco cresce.

Ebbene nel testo, dal v. 4, si presenta una dilatazione che avviene per ipotassi: difatti la espansione consiste nell'accumulo nominale di complementi riferiti e retti dal verbo e introdotti dalla preposizione «a» («a un fiume, a un lungo incendio, al crudo / gioco della mia sorte, alla

[20] Bozzola 2006, 98.
[21] Ibidem, 99.

fiducia / sovraumana…» eccetera). Anche questo componimento viene costruito secondo la sintassi continua, inarcandosi per 13 versi.

Si legga anche *Se t'hanno assomigliato* (B):

Se t'hanno assomigliato
alla volpe sarà per la falcata
prodigiosa, pel volo del tuo passo
che unisce e che divide, che sconvolge
5 e rinfranca il selciato (il tuo terrazzo,
le strade presso il Cottolengo, il prato,
l'albero che ha il mio nome ne vibravano
felici, umidi e vinti) – o forse solo
per l'onda luminosa che diffondi
10 dalle mandorle tenere degli occhi,
per l'astuzia dei tuoi pronti stupori,
per lo strazio
di piume lacerate che può dare
la tua mano d'infante in una stretta;
15 *se* t'hanno assomigliato
a un carnivoro biondo, al genio perfido
delle fratte (e perché non all'immondo
pesce che dà la scossa, alla torpedine?)
è forse perché i ciechi non ti videro
20 sulle scapole gracili le ali,
perché i ciechi non videro il presagio
della tua fronte incandescente, il solco
che vi ho graffiato a sangue, croce cresima
incantesimo jattura voto vale
25 perdizione e salvezza; *se* non seppero
crederti più che donnola o che donna,
con chi dividerò la mia scoperta,
dove seppellirò l'oro che porto,
dove la brace che in me stride se,
30 lasciandomi, ti volgi dalle scale?

Per quanto riguarda l'accumulo di subordinate se ne tratterà in uno specifico paragrafo, pertanto basterà qui sottolineare la struttura sintattica del testo in modo generico. Il componimento si inarca per 30 versi e viene scandito da tre frasi condizionali alle quali viene fatta seguire la rispettiva sovraordinata. Ma se nell'esempio precedente il componimento si sviluppava paratatticamente in modo orizzontale, qui la poesia si sviluppa in modo verticale, ossia le singole unità sintattiche si espandono attraverso l'uso delle subordinate. Ogni quadro, scandito appunto dal «se» condizionale, si presenta in modo diverso, secondo il metodo della *variatio*: questa tecnica rende dinamica sia la forma sintattica che l'intonazione con la quale il lettore legge il componimento. Si vedrà, ad esempio, che nel primo periodo ipotetico la condizionale viene immediatamente

fatta seguire dalla reggente («Se t'hanno assomigliato / alla volpe sarà per la falcata / prodigiosa»); mentre nel secondo quadro la condizionale viene lasciata in sospeso, in attesa della propria sovraordinata a causa dell'inserimento di una parentetica che rompe l'andamento sintattico e possiede una curva intonativa indipendente («Se t'hanno assomigliato / ad un carnivoro biondo, al genio perfido / delle fratte (e perché non all'immondo / pesce che dà la scossa, alla torpedine?) / è forse perché i ciechi non ti videro / sulle scapole gracili le ali»). Dunque direi che il lettore non percepisce un forte effetto sospensivo e dilatorio, in quanto il periodo sintattico e intonativo si apre e si chiude ripetutamente.

1.2 *La sintassi breve*

Per quanto riguarda la nozione di sintassi breve, si prenderà in considerazione qualche esempio di testo in cui non si verifica una dilatazione o sospensione intonativa o sintattica. Si tratta per lo più di componimenti che non si inarcano per un certo numero di versi, ma che presentano più periodi (solitamente non troppo ampi) chiusi da una pausa sintattica forte, un punto fermo, che costringe ad una chiusura periodale e, ovviamente, intonativa. A tal proposito si è ricordato all'inizio il testo *I Limoni* (OS), basterà qui riportarne solo la prima parte:

Ascoltami, i poeti laureati
si muovono soltanto fra le piante
dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
5 fossi dove in pozzanghere
mezzo seccate agguantano i ragazzi
qualche sparuta anguilla:
le viuzze che seguono i ciglioni,
discendono tra i ciuffi delle canne
10 e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.

Meglio se le gazzarre degli uccelli
si spengono inghiottite dall'azzurro:
più chiaro si ascolta il sussurro
dei rami amici dell'aria che quasi non si muove,
15 e i sensi di quest'odore

che non sa staccarsi da terra
e piove in petto una dolcezza inquieta.
Qui delle divertite passioni
per miracolo tace la guerra,
qui tocca anche a noi poveri la nostra parte
20 [di ricchezza
ed è l'odore dei limoni.

Ognuna delle due strofe è composta da due periodi chiusi sintatticamente: nella prima strofa l'*incipit* è costituito da un imperativo rivolto al lettore, segue la reggente e la chiusura periodale. Il secondo periodo della prima strofa inizia con la reggente («Io, per me, amo le strade»), che regge una relativa di primo grado («che riescono agli erbosi / fossi») e una locativa di secondo grado («dove in pozzanghere / mezzo seccate agguantano i ragazzi / qualche sparuta anguilla»). Segue una sorta di enumerazione composta da un sintagma nominale «le viuzze» con tre relative coordinate asindeticamente. Il primo periodo della seconda strofa si compone di due frasi complesse: la prima è una frase pseudo-condizionale, la seconda comprende un reggente e le sue coordinate alle quali vengono legate delle subordinate di tipo relativo. Il secondo periodo ha in prima posizione la reggente, seguita da due frasi indipendenti. Come si può notare non c'è attesa o sospensione nel testo, né sintattica né intonativa. Inoltre i periodi non si inarcano per molti versi: si noti infatti la sistematica partizione periodale. La prima strofa composta di 10 versi, si suddivide in due periodi rispettivamente di 3 e di 7 versi, il secondo dei quali a sua volta distinto in due frasi complesse di 4 e 3 versi. La seconda strofa comprende altri 10 versi, ancora una volta viene divisa in due periodi: il primo si suddivide in due frasi complesse di 2 e 5 versi, il secondo è un'unica frase complessa di 4 versi.

Si prenda in considerazione poi un osso breve, ad esempio *La farandola dei fanciulli sul greto…*

La farandola dei fanciulli sul greto
era la vita che scoppia dall'arsura.
Cresceva tra rare canne e uno sterpeto
il cespo umano nell'aria pura.

5 Il passante sentiva come un supplizio
il suo distacco dalle antiche radici.
Nell'età d'oro florida sulle sponde felici

anche un nome, una veste, erano un vizio.

È forse uno degli esempi emblematici per la sintassi breve. La poesia è composta da due quartine, ognuna delle quali viene divisa in due distici e, quindi, in due periodi. Tutti i periodi sono composti da frasi semplici, indipendenti tranne il primo («La farandola dei fanciulli sul greto / era la vita che scoppia dall'arsura»): infatti a ben guardare il primo periodo è formato da una frase complessa, comprendente una reggente e una subordinata relativa. Anche in questo caso non si è in presenza di dilatazioni, anzi si potrebbe dire che c'è coesione e corrispondenza tra pause metriche e sintattiche, cosicché il rischio di sospensione e attesa viene ridotto al minimo.

Una delle tendenze principali di Montale consiste nell'iniziare un testo con sintagma nominale (soggetto o complemento della sovraordinata) seguito da una relativa interposta e, successivamente, dalla sua reggente. Tuttavia, se a prima vista potrebbe sembrare che queste subordinate interposte creino un effetto dilatorio, in realtà non si è in presenza di una accentuata sospensione. Tant'è che la categoria subordinativa che meglio si presta all'interposizione, che si pone sempre tra due elementi nucleari della frase (soggetto e verbo o oggetto e verbo ecc.), è proprio la subordinata relativa, poiché essa non può essere eccessivamente allontanata dal suo antecedente. Si rilegga la prima strofa di *Sul muro grafito* (OS):

Sul muro grafito
che adombra i sedili rari
l'arco del cielo appare
finito.
[…]

Il frammento inizia con un complemento di luogo, al quale si lega subito una relativa interposta. La reggente e il verbo «appare» che regge il complemento di luogo è inserito dopo la relativa. Ma si considerino anche, ad esempio, i vv. 91-92 di *Fine dell'infanzia* (OS): «Pesanti nubi sul torbato mare / che ci bolliva in faccia, tosto apparvero», in cui si ripete lo stesso schema precedente, solo che questa volta in prima

posizione vi è il soggetto. Si noterà subito che nemmeno in questo caso si verifica una attesa che possa essere percepita dal lettore.

Questa prima generale distinzione è stata riportata in quanto è, per così dire, sottesa a tutte le successive analisi che verranno affrontate in questo lavoro di tesi. Ogniqualvolta verrà analizzato un fenomeno più specifico, riguardante la microsintassi, esso sarà rapportato alla lunghezza dei testi e al tipo di costruzione sintattica nella quale è inserito: se si tratta, dunque, di un componimento a sintassi lunga o breve. Di conseguenza gli esiti di uno stesso fenomeno potrebbero variare in base alla tipologia sintattica del componimento che lo contiene.

Capitolo 2: LA SINTASSI DELLA FRASE SEMPLICE

2.1 *Frasi semplici*

Uno degli aspetti più interessanti riguarda, anzitutto, l'utilizzo dello stile paratattico nelle tre raccolte prese in esame. Dunque condurrò in prima istanza un'analisi macro sintattica: sarà considerata la quantità di frasi semplici rispetto alle frasi complesse per ogni raccolta e, poi, la loro distribuzione nelle poesie brevi e in quelle lunghe.

In *Ossi di seppia* la percentuale di frasi semplici è del 47% rispetto al 52% di frasi complesse; nelle *Occasioni* si riscontra il 58% di frasi semplici in rapporto al 42% di frasi complesse; infine, nella *Bufera e altro*, si conta il 40% di frasi semplici e il 60% di frasi complesse. Considerando questi primi dati numerici, è possibile avanzare qualche ipotesi di carattere generale. Un primo aspetto essenziale è la somiglianza fra la prima raccolta e l'ultima: entrambe presentano una maggiore percentuale di frasi complesse rispetto alle frasi semplici, mentre si differenzia la seconda raccolta che mostra una leggera preferenza per paratassi rispetto all'ipotassi. È comunque necessario sottolineare che la distribuzione delle frasi semplici e delle frasi complesse all'interno delle raccolte è equa, senza una netta preferenza per le une o le altre: i dati numerici lo dimostrano, infatti i dati non differiscono troppo tra loro. Inoltre lavorando sullo spoglio non si nota uno stacco evidente nella distribuzione delle frasi, ma vengono disposte in modo equo. In altre parole la loro disposizione non subisce brusche variazioni tra una sezione e l'altra delle raccolte esaminate, ma si dispongono in modo equilibrato. Infine la paratassi sembra configurarsi come un tratto di modernità, mentre lo stile ipotattico caratterizza maggiormente lo stile classico e tradizionale.

Sarà tuttavia interessante indagare i motivi che hanno portato il poeta ad attuare certe scelte stilistiche.

Lo stesso poeta si è detto «erede di una poesia da lui detta "metafisica" fondata da Baudelaire e Browning e che "nasce dal cozzo della ragione con ciò

che ragione non è", e si è detto coinvolto in quel "farsi prosa senza essere prosa" che caratterizza per lui quasi di necessità la poesia moderna.».[1] Mengaldo definisce lo stile poetico montaliano dagli *Ossi* alla *Bufera* «espressionistico, come di un vociano in ritardo, più dotato e originale e meno esibizionista».[2] La forma-testo tipica dei vociani, come suggeriscono Afribo e Soldani, è proprio quella del *poème en prose*, che «unisce ereticamente la libertà della prosa e la densità della lirica, mettendo in questione i confini istituzionali».[3] Lo stesso Montale afferma:

> Nella mia poesia può esserci una dialettica musicale prosa-poesia: o meglio, c'è stata inizialmente, poi ha prevalso un tono più distaccato dal livello prosastico[4]

E ancora…

> C'è stata però, a partire da Baudelaire e da un certo Browning, e talora dalla loro confluenza, una corrente di poesia non realistica, non romantica e nemmeno strettamente decadente, che molto all'ingrosso si può dire metafisica. Io sono nato da quel solco.[5]

Gli *Ossi* si configurano come un «romanzo dell'identità, o meglio, di un'identità da farsi».[6] All'interno della raccolta l'espressionismo si sviluppa tramite descrizioni paesaggistiche e memoriali, in particolare i ricordi della prima giovinezza, oggetto della poesia è il vissuto dell'io lirico. La prevalente ipotassi si conforma all'aspetto concettuale di questa poesia, in cui l'io lirico ripiega su sé stesso e sulla propria fragilità. Lo scenario cambia nelle *Occasioni*, in cui lo sviluppo narrativo avviene sotto forma di dialogo con un "tu" identificabile con la donna amata: Clizia o Arletta. Così il poeta parla del suo secondo libro:

---

[1] Mengaldo 2000, 77.
[2] Mengaldo 1994, 222.
[3] Afribo, Soldani 2012, 78.
[4] Montale in *Dialogo con Montale sulla poesia 1960*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1996, 1608.
[5] Ibidem, 1604.
[6] Luperini 1986, 25.

> Non pensai a una lirica pura nel senso ch'essa poi ebbe anche da noi, a un giuoco di suggestioni sonore; ma piuttosto a un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli, o meglio senza spiattellarli. […] Un mondo nuovo, non parnassiano, di immergere il lettore in *medias res*, un totale assorbimento delle intenzioni nei risultati oggettivi[7]

La poesia delle *Occasioni* «comportava l'abbandono della cronaca e cronaca e dell'autobiografia e la lacerazione del *continuum* narrativo».[8] Luperini definisce «chiusa»[9] la struttura delle *Occasioni*, mentre Mengaldo afferma che si tratta di uno dei momenti di «lirica nella sua accezione più alta».[10] Questa volta è la paratassi a dominare il discorso poetico, poiché «è l'unica forma possibile di organizzazione dello stile, e della realtà»[11]. La paratassi consente di isolare e immobilizzare le singole "occasioni", gli oggetti epifanici, caricandoli di un significato simbolico. Luperini sottolinea, inoltre, un cambiamento del clima in cui Montale opera nel periodo delle *Occasioni*: ad influenzarlo non è più l'ambiente ligure, bensì quello fiorentino.

Nella *Bufera* si verifica un riavvicinamento alle origini: lo stile paratattico viene meno, in favore dell'ipotassi. La sintassi dell'ultima raccolta diviene, come direbbe Mengaldo, più «intellettualistica»[12]. I periodi si ampliano e si costruiscono su una fitta rete di subordinate sapientemente intrecciate con la «linearità dei versi»[13]. Di conseguenza la reggente è sempre più difficile da individuare, poiché viene ritardata dalla subordinazione. Questa scelta stilistica si pone in linea con l'oggetto della raccolta: l'io lirico ripiega ancora una volta su sé stesso, al posto del dialogo avanza il flusso di coscienza e l'"io" diventa un "noi" universale. Ciò che tuttavia la differenzia dalla prima raccolta è l'oggetto dell'introspezione e l'ambiente in cui si situa. La realtà che fa da sfondo alla *Bufera* è quella contemporanea, quella della seconda guerra mondiale: è una realtà caotica, incomprensibile, a tratti alienante e la narrazione deve confarsi a quella verità, divenendo a sua volta disarticolata.

---

[7] Montale in *Intervista immaginaria 1946*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1996, 1481-1482.
[8] Luperini 1986, 59.
[9] Ibidem, 109
[10] Mengaldo 2000, 77.
[11] Luperini 1996, 60.
[12] Mengaldo 1994, 230.
[13] Ivi.

Per poter meglio dimostrare ciò che è stato appena detto, procederò ora con alcuni esempi, due per ogni libro (una poesia lunga e una breve), significativi per la costruzione paratattica con frasi semplici e per la disposizione di queste.

Gli *Ossi di seppia* presentano una quantità di frasi semplici che differisce molto da quella delle frasi complesse. Nonostante la l'ipotassi, si possono riscontrare poesie che presentano un'alta concentrazione di frasi semplici. Le poesie lunghe nella raccolta sono complessivamente 38 e presentano 262 frasi semplici, i così detti "ossi brevi" sono soltanto 22 e presentano 62 frasi semplici. Una delle poesie lunghe più ricche di frasi semplici è *Egloga*:

Perdersi nel bigio ondoso
dei miei ulivi era buono
nel tempo andato - loquaci
di riottanti uccelli
5 e di cantanti rivi.
Come affondava il tallone
nel suolo screpolato,
tra le lamelle d'argento
dell'esili foglie. Sconnessi
10 *nascevano in mente i pensieri*
nell'aria di troppa quiete.

Ora è finito il cerulo marezzo.
Si getta il pino domestico
a romper la grigiura;
15 *brucia una toppa di cielo*
in alto, un ragnatelo
si squarcia al passo: si svincola
d'attorno un'ora fallita.
È uscito un rombo di treno,
20 *non lunge, ingrossa. Uno sparo*
si schiaccia nell'etra vetrino.
Strepita un volo come un acquazzone,
venta e vanisce bruciata
una bracciata di amara
25 *tua scorza, istante: discosta*
esplode furibonda una canea.

Tosto potrà rinascere l'idillio.
S'è ricomposta la fase che pende
dal cielo, riescono bende
30 leggere fuori…;
il fitto dei fagiuoli
n'è scancellato e involto.
Non serve più rapid'ale,

né giova proposito baldo;
35 *non durano che le solenni cicale*
in questi saturnali del caldo.
Va e viene un istante in un folto
una parvenza di donna.
È disparsa, non era una Baccante.

40 *Sul tardi corneggia la luna*.
Ritornavamo dai nostri
vagabondari infruttuosi.
Non si leggeva più in faccia
al mondo la traccia
45 *della frenesia durata*
il pomeriggio. *Turbati*
discendevamo tra i vespri.
Nei miei paesi a quell'ora
cominciano a fischiare le lepri.

Se si analizza attentamente la sintassi della poesia riportata, si noterà che su ben 18 periodi 17 sono composti interamente o per metà da frasi semplici, ciò significa che quasi la totalità del componimento presenta una sintassi paratattica. Le frasi semplici non sono inserite casualmente, ma rispecchiano un ordine premeditato e una certa accuratezza nella loro disposizione. In primo luogo si sottolinea che quattro frasi semplici coincidono con il verso. Tre di questi versi-frase si situano all'inizio della strofa, quasi come se anticipassero il contenuto della strofa stessa e la situassero entro uno spazio temporale preciso. Infatti tutti e tre i versi presentano una diacronia in sequenza. Soltanto un verso-frase («è disparsa, non era una Baccante.») è inserito a fine strofa al fine di rompere l'illusione descritta nel periodo che lo precede. Tutte le frasi semplici si dispongono su un arco di versi che va dai due versi ai quattro versi. Nello specifico: 3 frasi semplici si dispongono su quattro versi, 2 su tre versi e 11 su due versi. Dunque è ipotizzabile che sia preferita la disposizione di una frase semplice su due versi, che o formano un periodo (es. vv. 47-48, vv. 45-46, vv. 40-41, vv. 20-21…) oppure si dispongono all'interno di un periodo composto da più frasi semplici: come ad esempio il periodo ai versi 32-35 composto da due frasi semplici, ciascuna occupante due versi.

Un esempio di "osso breve" ad alta concentrazione di frasi semplici lo si ritrova in *Cigola la carrucola del pozzo*:

Cigola la carrucola del pozzo,
l'acqua sale alla luce e vi si fonde.

Trema un ricordo nel ricolmo secchio,
nel puro cerchio un'immagine ride.
5 Accosto il volto a evanescenti labbri:
si deforma il passato, si fa vecchio,
appartiene ad un altro…
Ah che già stride
la ruota, ti ridona all'altro fondo,
visione, una distanza ci divide.

La poesia è composta da quattro periodi, tutti a loro volta strutturati secondo lo stile paratattico. I primi due periodi sono formati entrambi da due frasi semplici coordinate asindeticamente e racchiuse nello spazio di un verso. Queste si susseguono in modo giustapposto, una dietro l'altra, ciascuna con un proprio soggetto. Dal quinto verso prende avvio un terzo periodo composto da due frasi semplici: la prima occupa, ancora, lo spazio di un unico verso; la seconda consiste in un susseguirsi di tre frasi brevissime e indipendenti, coordinate in modo asindetico. Infine l'ultimo periodo inizia dal verso a gradino ed è composto da un'unica frase semplice comprendente tre proposizioni indipendenti e coordinate asindeticamente. Se ci si concentra per un attimo sulla struttura del componimento, si noterà subito che si tratta di una struttura ordinata e sapientemente studiata: i primi due periodi comprendono entrambi due versi ciascuno; mentre il terzo e il quarto sono composti da tre versi. Dunque i quattro periodi del componimento si dispongono in modo proporzionale l'uno all'altro.

Le *Occasioni*, a differenza della precedente raccolta, presentano uno stile prevalentemente paratattico. Non è un'impresa ardua riscontrare all'interno della raccolta poesie composte maggiormente da frasi semplici. Tra i componimenti di media lunghezza più significativi per il fenomeno, si ricorda una delle poesie più ermetiche della raccolta: *Costa San Giorgio…*

Un fuoco fatuo impolvera la strada.
Il gasista si cala giù e pedala
rapido con la scala su la spalla.
Risponde un'altra luce e l'ombra attorno
5 sfarfalla, poi ricade.

Lo so, non s'apre il cerchio

e tutto scende o rapido s'inerpica
tra gli archi. I lunghi mesi
son fuggiti così: ci resta un gelo
10 fosforico d'insetto nei cunicoli
e un velo scialbo sulla luna.
Un dì
brillava sui cammini del prodigio
El Dorado, e fu lutto fra i tuoi padri.
Ora l'Idolo è qui, sbarrato. Tende
15 le sue bracca fra i càrpini: l'oscuro
ne scancella lo sguardo. Senza voce,
disfatto dall'arsura, quasi esanime,
l'Idolo è in croce.

La sua presenza si diffonde grave.
20 Nulla ritorna, tutto non veduto
si riforma nel magico falò.
Non c'è respiro; nulla vale: più
non distacca per noi dall'architrave
della stalla il suo lume, Maritornes.

25 Tutto è uguale; non ridere: lo so,
lo stridere degli anni fin dal primo,
lamentoso, sui cardini, il mattino
un limbo sulla stupida discesa -
e in fondo il torchio del nemico muto
30 che preme…
Se una pendola rintocca
dal chiuso porta il tonfo del fantoccio
ch'è abbattuto.

Secondo la critica è una delle poesie dall'interpretazione più incerta. Nonostante l'oscurità del suo significato, la sua struttura è estremamente semplice. Si contano un totale di 14 periodi, spartiti su cinque strofe, tutti composti da frasi semplici, a parte gli ultimi due: ai vv. 28-29 si trova una subordinata relativa; ai vv.30-32 è presente un periodo ipotetico formato da una protasi ed una apodosi che, a sua volta, regge una relativa. L'intera poesia si snoda con una sintassi paratattica. Due frasi semplici coincidono con il verso, dando luogo ai versi-frase (v.1, v.19): entrambi si dispongono a inizio strofa e sintetizzano due situazioni che anticipano il contenuto strofico. Sono due versi-frase che assumono un forte impatto dal punto di vista del significato e sono in grado di concentrare e concretizzare l'azione trascritta, cosicché la loro posizione iniziale non sembra assolutamente casuale. La disposizione delle frasi semplici all'interno dei periodi e dei versi è elaborata e complessa: vi sono tre periodi composti da un'unica frase semplice (reggente + coordinate) disposta su

due versi; cinque periodi prevedono una disposizione su tre versi. Tra questi cinque, due sono composti da più frasi semplici: il primo, ai versi 15-16, è composto da due frasi semplici che si susseguono asindeticamente; il secondo, vv. 22-24, comprende al suo interno tre frasi semplici, due delle quali brevissime e dalla forte carica espressiva («Non c'è respiro; nulla vale: […]»). Due periodi, entrambi composti da più frasi semplici, si dilatano per ben quattro versi (vv.8-11, vv.25-28). Infine si notino quei periodi brevissimi, composti da un'unica frase semplice chiusa da un punto: è questo il caso dei due versi frase di cui ho parlato sopra e di una terza frase («Ora l'Idolo è qui, sbarrato.») che occupa la metà di un verso, comportando così una pausa sintattica interna e, pertanto, una discrepanza con le pause metriche.

È opportuno accennare, in questa sede, ad un altro componimento appartenente alla prima parte delle *Occasioni*, di media lunghezza e costruito interamente secondo le norme della paratassi: si tratta di *Keepsake*. La poesia è una lunga sfilza di personaggi di operetta, costruita interamente su frasi semplici che si susseguono conferendo al ritmo un andamento rapido. L'argomento è di gran lunga più semplice e leggero rispetto a quello di *Costa San Giorgio*, per questo ne risente anche la disposizione e la struttura delle frasi semplici: le frasi sono disposte linearmente per lo più in due versi; laddove si sia in presenza di periodi più lunghi (mai oltre i quattro versi), questi vengono strutturati con l'ausilio di più frasi semplici: ad esempio «Il Marchese del Grillo è rispedito / nella strada; infelice Zeffirino / torna commesso; s'alza lo Speziale / e i fulminanti sparano sull'impiantito.»[14] L'intero periodo è composto da tre frasi semplici brevi, tranne l'ultima formata da reggente e una coordinata sindetica: la prima è composta da soggetto, verbo e complemento di luogo; la seconda presenta soggetto, verbo e complemento oggetto; la terza contiene nella reggente il verbo in prima posizione seguito dal soggetto e nella coordinata il soggetto seguito dal verbo e dal complemento di luogo. Tutte le frasi semplici che

[14] Vv. 11-14

compongono la poesia presentano pressappoco la medesima struttura interna (soggetto, verbo e il loro complemento) che suggerisce immediatezza, essenzialità e semplicità.

Un esempio tra i mottetti in cui la scelta paratattica è marcata si individua in *Addii, fischi nel buio*:

Addii, fischi nel buio, cenni, tosse
e sportelli abbassati. È l'ora. Forse
gli automi hanno ragione. Come appaiono
dai corridoi, murati!

5 - Presti anche tu alla fioca
litania del tuo rapido quest'orrida
e fedele cadenza di carioca? -

La struttura è davvero semplicissima: ogni periodo è formato da una sola frase semplice composta a sua volta di pochi elementi essenziali. I primi quattro periodi non occupano totalmente lo spazio di due versi, mentre il quinto periodo, composto da un'unica frase semplice, si protrae per tre versi e sembra isolato dal resto del componimento dai trattini, che funzionano come una parentetica. La conformazione delle due strofe è estremamente ordinata. Nella prima parte si riscontrano quattro frasi semplici, a ognuna delle quali corrisponde un periodo (la prima è interamente nominale). Queste si susseguono senza essere legate da un filo logico, sembrano sconnesse, come se il poeta si limitasse a riportare asetticamente una serie di fatti: l'io lirico si mostra come «un soggetto depotenziato ridotto alle mere funzioni del *vedere* e/o dell'*udire*»[15], cosicché «i frammenti della realtà si squadernano paratatticamente davanti allo sguardo che vi cerca ansiosamente un segno o un senso».[16] La seconda strofa è costituita interamente da una interrogativa diretta indipendente, che assume quindi un ruolo di reggenza. La domanda è rivolta a un ipotetico "tu", la donna amata, e suggerisce una «speranza di una segreta sintonia»[17]. Il tema del mottetto è proprio la partenza dell'amata. È rilevante inoltre la posizione del mottetto all'interno della raccolta: Luperini parla di «cesura»[18] segnata dal

[15] Luperini 1986, 88.
[16] Ibidem, 88.
[17] Isella *Occ*., 86.
[18] Luperini 1986, 84.

componimento e dall'evento in esso narrato, al punto che, dopo questo, ha inizio una seconda serie di mottetti caratterizzata dall'«alternanza […] fra frustrazione e attesa dell'evento, opacità del quotidiano e ricordo o evocazione dell'attimo che può, per un istante, riscattarlo».[19]

Il terzo "romanzo", come avrebbe voluto intitolare la *Bufera* Montale, presenta una leggera preferenza per l'ipotassi rispetto alla paratassi.

Dovendo scegliere un componimento mediamente lungo e con un'alta concentrazione di frasi semplici, opto in questa sede per uno degli esempi più esaurienti di prosa lirica: *Dov'era il tennis*, già citato precedentemente. Riporto, quindi, le frasi semplici rilevate all'interno del testo:

> «Verso levante la vista era (è ancora) libera e le umide rocce del Corone maturano sempre l'uva forte per lo 'sciacchetrà'»; «Ma quanto al resto?»; «Fra poco s'accenderanno nel golfo le prime lampare»; «Intorno, a distesa d'occhio, l'iniquità degli oggetti persiste intangibile»; «La grotta incrostata di conchiglie dev'essere rimasta la stessa nel giardino delle piante grasse, sotto il tennis»; «Anche le ville dei sudamericani sembrano chiuse»; «Non sempre ci furono eredi pronti a dilapidare la lussuosa paccottiglia messa insieme a suon di pesos o di milreis.»; «O forse la sarabanda dei nuovi giunti segna il passo in altre contrade»; «qui siamo perfettamente defilati, fuori tiro.»; «Sul conchiglione-terrazzo sostenuto da un Nettuno gigante, ora scrostato, nessuno apparve più dopo la sconfitta elettorale e il decesso del Leone del Callao»; «Della due duena e degli altri non si seppe più nulla.»; «Uno dei dipendenti rispuntò poi fuori in una delle ultime guerre e fece miracoli.»; «Ma allora si era giunti si e no ai tempi dell'inno tripolino.».

Si tratta del componimento che presenta il maggior numero di frasi semplici al proprio interno, anche più di *Visita a Fadin*, che ne contiene 10. Tuttavia è forse più interessante notare che nella *Bufera* è difficile riscontrare componimenti lunghi che presentino una sintassi paratattica e siano costruiti sull'affiancamento di frasi semplici. Uno dei testi più significativi è *Nella serra*, tratto dalla sezione *Silvae*:

> S'empì d'uno zampettìo
> di talpe la limonaia,
> brillò in un rosario di caute

[19] Ivi.

gocce la falce fienaia.

5 S'accese sui pomi cotogni,
un punto, una cocciniglia,
s'udì inalberarsi alla striglia
il poney - e poi vinse il sogno.

Rapito e leggero ero intriso
10 di te, la tua forma era il mio
respiro nascosto, il tuo viso
nel mio si fondeva, e l'oscuro

pensiero di Dio discendeva
sui pochi viventi, tra suoni
15 celesti e infantili tamburi
e globi sospesi di fulmini

su me, su te, sui limoni…

Il protagonista è il mondo dell'infanzia e della giovinezza, dunque il "tu" al quale il poeta si riferisce nell'*explicit* è Arletta «"specchio" del poeta prematuramente infranto dalla sorte»[20] con la quale è possibile una identificazione. Quest'ultima avviene sotto il segno di un Dio tornato Verbo: «"il pensiero di Dio" unifica e conferisce un senso al tutto, ricodificando l'intera vita del soggetto: "discende" infatti su di lui, sulla donna e sui "limoni", simbolo della sua poesia e del suo passato».[21] Il tema della religione, che ricorre più volte soprattutto nella *Bufera*, è stato oggetto di interviste e di critica:

> Sono nato in una famiglia cattolica e praticante, ma praticante in modo pigro, abitudinario. Tranne una sorella piuttosto mistica, i componenti della mia famiglia erano praticanti all'italiana: cioè senza chiedersi il come e il perché. Da bambino andavo a messa, poi entrai in un istituto dei barnabiti per ragioni di studio e là la messa faceva parte del programma, quindi perdeva quasi ogni carattere religioso. Dopo, sono diventato un cattolico solo anagrafico, non più praticante. Ciò è avvenuto a seguito di un processo lentissimo, come una clessidra che si svuota pian piano.[22]

Dunque da quel che Montale riferisce, egli è nato e cresciuto in una famiglia cattolica e praticante, ma non praticante in modo assiduo o meglio religioso. Quasi come se andare a messa fosse più un atto abitudinario, che un

[20] Luperini 1986, 152.
[21] Romolini 2012, 256.
[22] Montale *Inchiesta a cura di Silvio Bertoldi 1971*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1996, 1569.

atto sentito nello spirito. Anche l'educazione ricevuta da ragazzino è stata di impronta cristiana. L'unica raccolta, tra quelle in esame, in cui compare il nome di Dio e la tematica della fede è proprio la *Bufera*, mentre si assiste ad una totale assenza di ciò nelle precedenti raccolte. Non è forse un caso, considerando che la *Bufera* si situa in uno sfondo di guerra e devastazione (tanto materiale quanto spirituale e sociale) e in considerazione del fatto che nella raccolta compaiono le figure salvifiche di Clizia (la *Visiting angel* che emana sacralità) e di Volpe: figure femminili che reincarnano la Beatrice dantesca, che assumono, con la loro apparizione, un ruolo salvifico, di speranza (ad esempio Volpe paragonata alle anguille che risalgono controcorrente i fiumi per deporre le uova), divenendo personificazione dei più alti valori umani. La vera fede che emerge nella raccolta non è quella in Dio, comunemente inteso, ma è la fede nei confronti della donna che si sostituisce alla Divinità e diviene essa stessa divinità, da umana a creatura eterea. Spesso si è discusso del "silenzio di Dio" in riferimento alle stragi della guerra (Montale aveva sofferto in prima persona il dolore: Irma Brandeis, ebrea di nascita, fu costretta ad allontanarsi dall'Italia dopo lo stanziamento delle leggi raziali nel '38, a lei viene dedicata *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*). Nella stessa intervista citata poco sopra Montale sembra far riferimento proprio al "silenzio di Dio" con queste parole:

> Al contrario. Mi sembra che non vi siano indizi che Dio si occupi di noi. Se egli esiste, ho l'impressione che si conduca nei nostri riguardi secondo il verso di Dante: «Messo t'ho innanzi – ed or per te ti ciba». Il perché di questa sua mancanza di interesse mi è completamente sconosciuto. Non capisco nemmeno se abbia bisogno di noi, se noi siamo dei suoi collaboratori più o meno graditi.[23]

Dietro a questo pessimismo si insinua l'ombra di *Satura*, raccolta contemporanea all'intervista riportata. Luperini afferma che in *Satura* Montale diviene un «moralista senza morale o che non crede più, o crede sempre meno, alla propria morale […] E tuttavia non siamo ancora a un pessimismo assoluto e radicale. L'accettazione della realtà degradata e

[23] Montale *Inchiesta a cura di Silvio Bertoldi 1971*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1996, 1570.

deietta, l'immersione nel quotidiano, la rinuncia a un'ambizione conoscitiva ormai frustrata da uno scettico agnosticismo distruggono la dimensione metafisica, allegorica, religiosa e la legittimità di un "significato" complessivo, ma lasciano aperto uno spiraglio a una possibilità di sopravvivenza»[24].

La costruzione del testo *Nella serra* è prevalentemente paratattica. Il componimento viene suddiviso in quattro quartine e un verso isolato. Le prime due quartine costituiscono un periodo ciascuna: il primo periodo si protrae per quattro versi e comprende un'unica frase semplice composta da una reggente e da una coordinata asindetica; anche il secondo periodo si costruisce su un'unica frase semplice: una reggente, una coordinata asindetica e, infine, una coordinata sindetica. L'ultimo periodo non è più disposto nello spazio metrico di una quartina, ma si protrae, grazie all'espediente dell'*enjambement* strofico, per due quartine e termina con un verso isolato dal resto della poesia: si tratta di cinque frasi indipendenti che si susseguono l'una all'altra in modo asindetico. Ancora una volta l'impressione che travolge il lettore è quella di un elenco puntuale di una serie di avvenimenti, una sorta di registrazione di situazioni dell'io poetico. Alla struttura controllata delle prime due quartine, composte ordinatamente e in modo lineare, subentra una struttura che si fa più complessa (anche a causa dell'*enjambement*), meno lineare e che modifica il ritmo di lettura: le frasi semplici non sono più disposte secondo un preciso schema, ma vengono accostate senza bisogno di congiunzioni, una dopo l'altra. Dietro a questo improvviso cambiamento strutturale, si potrebbe nascondere una svolta tematica: non è un caso che la struttura si complichi proprio nel finale del componimento, in cui viene racchiuso il senso ultimo della poesia e l'identificazione dell'io poetico con la donna amata e con la propria poesia.

Tra i componimenti brevi più emblematici per la sintassi paratattica, si riporta *Dal treno*:

Le tortore colore solferino
sono a Sesto Calende per la prima
volta a memoria d'uomo. Così annunziano
i giornali. Affacciato al finestrino,
5 invano le ho cercate. Un tuo collare,
ma d'altra tinta, sì, piegava in vetta

[24] Luperini 1986, 198.

un giunco e si sgranava. Per me solo
balenò, cadde in uno stagno. E il suo
volo di fuoco m'accecò sull'altro.

Il componimento comprende sei periodi, tutti composti da un'unica frase semplice. La lunghezza di queste frasi non supera mai i tre versi e per lo più sono molto brevi. Ancora una volta le frasi si affiancano l'una all'altra, in modo indipendente, cosicché la loro disposizione appare meno controllata e più caotica. La poesia assume l'aspetto di un'«istantanea»[25]: la stessa struttura sintattica rimanda all'immediatezza della situazione posta in atto, dall'avvistamento delle tortore, alla ricerca fallimentare del poeta fino ad arrivare alla visione salvifica di Volpe.

2.2 *Versi-frase*

Tra le maggiori tendenze riscontrabili nella poesia tra Ottocento e Novecento si trova l'utilizzo della *brevitas*: ossia l'uso insistito di «frasi brevi allineate, perlopiù asindeticamente, senza intercorrenti legami di subordinazione, dalla misura massima del verso (ecceduta semmai di poco se la frase è marcata) alla misura minima della parola-frase»[26]. Nelle tre raccolte prese in esame, l'utilizzo dei versi-frase è cospicuo. Prenderò in considerazione i versi-frase che coincidono con la chiusura periodale.

In *Ossi di seppia* sono presenti 48 versi-frase che coincidono con la chiusura periodale. Riporto di seguito un repertorio completo:

Un rovello è di qua dall'erto muro. (*In limine* v.10); Ciò intendi e non paventi. (*Falsetto* v.4); La dubbia dimane non t'impaura. (*Falsetto* v.22); Non s'ode quasi, si respira. (*Minstrels* v.22); S'ode grande frastuono nella via. (*Caffè a Rapallo* v.12); è passata la musica innocente. (*Caffè a Rapallo* v.17); (meraviglioso udivo) (*Caffè a Rapallo* v.31); lista un barlume le finestre chiuse. (*Quasi una fantasia* v.4); Scivolerà dal cielo bioccoso un tardo raggio. (*Quasi una fantasia* v.16); e su tutto l'abbraccio d'un bianco cielo quieto. (*Ripenso al tuo sorriso* v.4); portami il girasole impazzito di luce. (*Portami il girasole*

[25] Romolini 2012, 209.
[26] Bozzola 2014, 368.

v.12); s'è svelata per poco una pena invisibile. (*So l'ora in cui la faccia più impassibile* v.3); Ciò non vede la gente nell'affollato corso. (*So l'ora in cui la faccia più impassibile* v.4); La più vera ragione è di chi tace. (*So l'ora in cui la faccia più impassibile* v.7); Il canto che singhiozza è un canto di pace. (*So l'ora in cui la faccia più impassibile* v.8); Il sole, in alto, - e un secco greto. (*Gloria nel disteso mezzogiorno* v.5); e dunque non ti tocchi chi più t'ama. (*Felicità raggiunta* v.5); l'acqua sale alla luce e vi si fonde. (*Cigola la carrucola nel pozzo* v.2); nel puro cerchio un'immagine ride. (*Cigola la carrucola nel pozzo* v.4); Viene lo spacco; forse senza strepito. (*Arremba sulla strinata proda* v.9); Chi ha edificato sente la sua condanna. (*Arremba sulla strinata proda* v.10); Nasceva dal fiotto la patria sognata. / Dal subbuglio emergeva l'evidenza. / L'esiliato rientrava nel paese interrotto. (*Ho sostato talvolta nelle grotte* vv.13,14,15); manca ancora il silenzio nella mia vita. (*Giunge a volte repente* v.23); l'aria è tanto serena che s'oscura. (*Giunge a volte repente* v.25); Il tuo delirio sale agli astri ormai. (*Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale* v.24); M'abbandonano a prova i miei pensieri. (*Potessi almeno costringere* v.22); Sensi non ho; né senso. Non ho limite (*Potessi almeno costringere* v.23); Ma dalle vie del monte si tornava. (*Fine dell'infanzia* v.51); Eravamo nell'età illusa. (*Fine dell'infanzia* v.79); L'inganno ci fu palese. (*Fine dell'infanzia* v.90); Giungeva anche per noi l'ora che indaga. (*Fine dell'infanzia* v.98); La fanciullezza era morta in un giro a tondo. (*Fine dell'infanzia* v.99); Ora è finito il cerulo marezzo. (*Egloga* v.12); Tosto potrà rinascere l'idillio. (*Egloga* v.27); È dispersa, non era una Baccante. (*Egloga* v.38); Sul tardi corneggia la luna. (*Egloga* v.39); È il segno d'un'altra orbita: tu seguilo. (*Arsenio* v.12); Nell'onda e nell'azzurro non è scia. (*Crisalide* v.68); Dispaiono: la troppa luce intorbida. (*Marezzo* v.23); Si distruggono i pensieri troppo soli. (*Marezzo* v.24); Parli e non conosci i tuoi accenti. / La memoria ti appare dilavata. (*Marezzo* vv.53,54); Ah qui restiamo, non siamo diversi. (*Marezzo* v.61); Un giro: un salir d'acqua che rimbomba. / Un altro, altr'acqua, a tratti un cigolio. (*Casa sul mare* vv.6,7); Ti dono anche l'avara mia speranza. (*Casa sul mare* v.31).

Dall'elenco sopra citato si evince che non sempre si è in presenza di versi-frase composti da frasi semplici e minime (verbo, soggetto e complemento), ma talvolta si riscontrano frasi complesse, che comprendono al loro interno anche una subordinata: ad esempio il verso «Giungeva anche per noi l'ora che indaga.»[27] contiene al proprio interno una subordinata relativa di primo grado. In altri casi i versi presentano due brevi frasi coordinate o per asindeto o sindeticamente: «Non s'ode quasi, si respira.»[28] oppure «Ciò intendi e non paventi.»[29]. L'effetto prodotto è quello dell'immediatezza, oltre a una concentrazione maggiore del senso e una rapidità ritmica:

[27] *Fine dell'infanzia* v.98.
[28] *Minstrels* v.21.
[29] *Falsetto* v.4.

Ho sostato talvolta nelle grotte
che t'assecondano, vaste
o anguste, ombrose e amare.
Guardati dal fondo gli sbocchi
5 segnavano architetture
possenti campite di cielo.
Sorgevano dal tuo petto
rombante aerei templi,
guglie scoccanti luci:
10 una città di vetro dentro l'azzurro netto
via via si discopriva da ogni caduco velo
e il suo rombo non era che un sussurro.
Nasceva dal fiotto la patria sognata.
Dal subbuglio emergeva l'evidenza.
15 *L'esiliato rientrava nel paese incorrotto.*

Per lo più siamo in presenza di un estratto composto da due periodi di tre versi e un terzo periodo che si scompone in due frasi semplici. Dal verso 13 al verso 15 si trovano tre versi-frase con funzione descrittiva, come sostiene Bozzola «una prima serie di casi è in funzione del descrittivismo o più genericamente della rappresentazione del contesto paesaggistico o urbano (o dell'interno piccolo-borghese, […]) nei loro componenti inanimati e animati»[30]. È questo il caso dei versi 6 e 7 di *Casa sul mare*: «Un giro: un salir d'acqua che rimbomba. / Un altro, altr'acqua, a tratti un cigolio.». Sono due versi-frase che assumo la funzione di descrivere il processo di estrazione dell'acqua dal pozzo. Il primo di questi è un verso formato da due frasi unite asindeticamente, la seconda delle quali comprendente una relativa. Infine è interessante notare la funzione che questa tipologia versale assume in *Egloga*: «Ora è finito il cerulo marezzo.»; «Tosto potrà rinascere l'idillio.»; «È disparsa, non era una Baccante.»; «Sul tardi corneggia la luna.»[31]. A parte il verso 38, che esprime la disillusione del poeta nel veder sparire l'immagine dell'amata, gli altri versi hanno tutti una connotazione temporale: *ora*, *tosto*, *sul tardi*. Inoltre i tre versi vengono posti all'inizio della seconda, terza e quarta strofa, quasi a voler scandire temporalmente la poesia e inserire l'azione all'interno di un preciso arco temporale, condensato all'inizio dai versi-frase.

[30] Bozzola 2014, 369.
[31] Vv.12, 27, 38, 39.

Nelle *Occasioni* il numero dei versi-frase diminuisce considerevolmente, se ne trovano infatti solo 15:

> (Imary torna nel suo appartamento. (*Keepsake* v.21); torna alle primavere che non fioriscono. (*Carnevale di Gerti* v.67); La tua leggenda, Dora! (*Dora Markus* v.18); Ma è tardi, sempre più tardi. (*Dora Markus* v.33); Lo sai: debbo riperderti e non posso. (*Lo sai debbo riperderti…* v.1); E l'inferno è certo. (*Lo sai debbo riperderti…* v.13); La tua voce è quest'anima diffusa. (*L'anima che dispensa…*v.6); Un freddo cala…Duro il colpo svetta. (*Non recidere forbice...* v.5); E il tempo passa. (*La canna che dispiuma…* v.13); Si punteggia uno squarcio… (*Sotto la pioggia* v.21); Un fuoco impolvera la strada. (*Costa San Giorgio* v.1); La sua presenza si diffonde grave. (*Costa San Giorgio* v.19); Occorrono troppe vite per farne una. (*L'Estate* v.15); Vince il male…La ruota non s'arresta. / Anche tu lo sapevi, luce-in-tenebra. (*Eastbourne* vv.38,39).

Una sostanziale differenza che il lettore sensibile allo stile noterà immediatamente riguarda la posizione dei versi-frase nella seconda raccolta: se negli *Ossi* ci sono casi, seppure sporadici, in cui i versi-frase vengono inseriti all'interno della strofa (ad es. il verso «Non s'ode quasi, si respira.» inserito all'interno della quarta strofa di *Minstrels*), nelle *Occasioni* tutti i versi-frase vengono posti all'inizio o alla fine della strofa, come a suggellare il significato ultimo del componimento[32]. È il caso della poesia *Estate*, la quale presenta in chiusura il verso-frase «Occorrono troppe vite per farne una.»: si tratta di una chiusura ad effetto, in cui sembra che il poeta abbia voluto condensare il proprio pensiero in poche, secche parole cariche di significato. Anche l'ultimo verso di *Dora Markus* rientra in questa categoria: «Ma è tardi, sempre più tardi.». Il verso ha il carattere di una sentenza perentoria e chiude in modo negativo il componimento, escludendo qualsiasi possibilità illusoria.

Nei casi in cui il verso-frase sia posto all'inizio della strofa spesso tende ad esprimere o anticipare una situazione visiva o emotiva:

> *Lo sai: debbo riperderti e non posso*.
> Come un tiro aggiustato mi sommuove
> ogni opera, ogni grido e anche lo spiro
> salino che straripa
> 5 dai moli e fa l'oscura primavera

[32] Ovviamente la distinzione cade qualora si sia in presenza di un componimento monostrofico, in cui i versi-frase, se presenti, possono essere inseriti inseriti normalmente all'interno della strofa: es. «(Imary torna nel suo appartamento).» in *Keepsake*.

di Sottoripa.

Paese di ferrame e alberature
a selva nella polvere del vespro.
Un ronzio lungo viene dall'aperto,
10 strazia com'unghia ai vetri. Cerco il segno
smarrito, il pegno solo ch'ebbi in grazia
da te.
E l'inferno è certo.

Il mottetto appena presentato presenta una composizione ad anello: si apre, infatti, con un verso-frase che anticipa la perdita della donna amata e la sofferenza del poeta, quindi ha carattere emotivo. Dopo lo sviluppo narrativo, chiude il componimento un altro verso-frase, che può essere immediatamente ricondotto a quello inziale. A ben guardare, infatti, l'ultimo verso racchiude la situazione emotiva del poeta, che inizialmente si era detto non pronto a perdere nuovamente la donna amata: dunque entrambi rimandano alla sfera emozionale e presentano due significati, per così dire, complementari. Diversa funzione assume, invece, il verso-frase che apre *Costa San Giorgio*: «Un fuoco fatuo impolvera la strada.». È un verso descrittivo, per cui l'obiettivo è quello di fornire una descrizione visiva-paesaggistica dell'ambiente della narrazione.

In *Eastbourne*, poesia pubblicata in «Letteratura», a. I, n. 1 nel '37 con la data «Ferragosto 1933» (ma si noti che nell'indice delle *Occasioni* reca una doppia data: quella del '33 e quella del '35), pur non essendo posti a fine strofa o all'inizio i versi-frase assumono un significato rilevante, quasi pressante:

Tutto apparirà vano: anche la forza
che nella sua tenace ganga aggrega
i vivi e i morti, gli alberi e gli scogli
e si svolge da te, per te. La festa
non ha pietà. Rimanda
il suo scroscio la banda, si dispiega
nel primo buio una bontà senz'armi.

Vince il male…La ruota non s'arresta.

Anche tu lo sapevi, luce-in-tenebra.

I due versi, in posizione strategica e distanziati l'uno dall'altro di modo che entrambi siano avvalorati da una maggiore carica espressiva, contengono da soli la risoluzione di tutta la lirica. Il tema affrontato è quello del tempo e, precisamente, il tempo della memoria. Il ricordo del passato, sede di una felicità andata perduta, si incarna nella figura di Arletta «non però immagine, anch'essa, del film che si svolge davanti agli occhi come qualcosa che tiene della allucinata, illusoria evidenza del sogno […], ma voce liberata dal profondo di sé, "voce di sangue" persa e ritrovata»[33]. Dunque dimensione del ricordo e dimensione presente, che fino a poco prima erano rimaste distinte, ora si fondono, si mescolano l'una con l'altra. Si fa largo un barlume di speranza, destinato a cadere nel vuoto, ad essere inghiottito dall'oscurità. Ed ecco che allora i due versi frase racchiudono ed esprimono la sconfitta di Arletta portatrice della «forza» («la forza […] si svolge da te, per te»): nell'impari lotta vince il male sulla «luce-in-tenebra». Una sconfitta che pare essere già nota alla donna, alla quale non resta che sparire proprio come un fantasma alla luce del tramonto, dopo il rintocco della campana.

Veniamo ora all'ultima raccolta, *La Bufera*, in cui è presente un numero davvero esiguo di versi-frase, solo cinque:

> È pur nostro il disfarsi delle sere. (*Serenata indiana* v.1); Addio. (*L'ombra della magnolia* v.27); Così sparisti nell'orizzonte incerto. (*Per album* v.19); Albe e notti qui variano per pochi segni. (*Il sogno del prigioniero* v.1); La purga dura da sempre senza un perché. (*Il sogno del prigioniero* v.11).

Anche all'interno di quest'ultimo libro i versi-frase tendono ad assumere una posizione ben precisa: all'inizio o alla fine della strofa o del componimento. È, anzitutto, interessante notare all'interno dell'elenco una parola-frase: «Addio» che chiude *L'ombra della magnolia*. La parola-verso assume una funzione ben più importante e significativa di quello che un lettore potrebbe pensare: non è soltanto l'addio a Clizia, la donna amata, ma è l'addio ad una stagione poetica oramai conclusa e l'inizio di una nuova poesia, che avrà come protagonista Volpe. Si potrebbe dire, inoltre, che la parola-frase presa in esame ha un considerevole effetto anche sullo stile, che vira verso il parlato come sostiene

[33] Isella *Occ.*, 175.

Bozzola: «La *brevitas* sembra in questi casi la via sintattica della simulazione del parlato.»[34]. Anche nel caso della Bufera i versi-frase assumono un tono conciso, racchiudendo in poche parole concetti cari al poeta o sensazioni personali dell'io lirico. Si prenda ad esempio i due versi di *Il sogno del prigioniero*: «Albe e notti qui variano per pochi segni.» e «La purga dura da sempre, senza un perché.»[35]. Il primo vero-frase riportato esprime una percezione sensoriale, ossia la percezione del tempo da parte del prigioniero, il quale può soltanto osservare il buio o la luce che filtra nella sua cella: come informa la Romolini si tratta di una «rastremazione del fattore tempo»[36]. Il secondo verso-frase, invece, contiene un concetto leggermente più complesso: in poche parole incisive Montale riesce a chiarificare la condizione dell'individuo nella società postbellica, la delusione che ne deriva e l'assurdità di un dolore che avviene «senza un perché».

2.3 *La sintassi nominale e le enumerazioni*

Giulio Herczeg, studiando lo stile nominale in italiano, sostiene che vi sia stata una rottura con la tradizione e un cambiamento radicale del modo di periodare: questa trasformazione consiste nell'utilizzo sempre maggiore di sostantivi, sia concreti che astratti, i quali conferiscono al periodo quella leggerezza tipica dei periodi paratattici. Egli, per introdurre il suo saggio, scrive: «La struttura del periodo italiano, dalla seconda parte dell'Ottocento, mostra i segni di un cambiamento che porta come conseguenza un alleggerirsi della costruzione. Essa risulta così più chiara e lineare, in netta antitesi con certe forme ampie, proprie di uno stile complicato, fondato soprattutto su una rete di subordinate, e di uno stile rettorico, fatto di iterazioni e ripetizioni di ogni genere»[37]. Dunque, fra Ottocento e Novecento, si assiste alla istituzionalizzazione dei costrutti

[34] Bozzola 2014, 371.
[35] Vv.1,11.
[36] Romolini 2012, 389.
[37] Herczeg 1967, 3.

nominali, i quali «assumono il più delle volte una funzione descrittiva, disponendosi nel testo come una didascalia o semmai serie di didascalie i funzione della rappresentazione del contesto spaziale e temporale: il paesaggio, gli eventi che lo attraversano, il tempo, gli oggetti di un interno»[38].

Fin dalle prime raccolte Montale ha fatto ampio uso dei costrutti nominali. Questo tipo di costruzione del periodo è conforme allo stile montaliano, che predilige soprattutto la paratassi e la linearità: Mazzoni sostiene che la sintassi montaliana mimi, attraverso l'elencazione ellittica e la giustapposizione di frasi, una «visione frantumata della realtà»[39]. Ad una lettura più attenta dello spoglio si potrà notare che i costrutti nominali vengono impiegati secondo due modalità: nel primo caso si tratta di vere e proprie enumerazioni di oggetti o eventi sensoriali e atmosferici, legati asindeticamente e non sempre uniti da un filo logico; nel secondo caso, invece, si tratta di frasi semplici che assolvono al ruolo di reggente del periodo e che, nei casi più estremi, compongono intere poesie.

Si osservi come primo esempio una delle più note poesie di *Ossi di seppia*, ovvero *I Limoni* rielaborata fino al 1922 e considerata la vera poesia di apertura della raccolta dopo la premessa programmatica *In Limine.* La poesia si contraddistingue subito per i numerosi rimandi letterari e filosofici, ma anche per il tono discorsivo e confidenziale. All'interno della terza strofa si riscontra una enumerazione nominale:

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
25 talora ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità.

In questo caso si è in presenza di un accumulo nominale che sembra velocizzare il ritmo. Questa costruzione, che si estende dal v. 26 fino al v. 28, ha carattere astratto e filosofico. Nonostante sia dato ampio spazio alla descrizione

[38] Bozzola 2014, 373.
[39] Mazzoni 1998, 399.

paesaggistica «i conti non si esauriscono nell'elogio delle viuzze, delle pozzanghere e degli orti; c'è infatti qualcosa nel silenzio di quei luoghi sembra rinviare ad altro, e qui il crepuscolarismo dell'esordio è completamente trasceso in un'ipotesi metafisica»[40]: così Blasucci commenta proprio questi versi. Lo «sbaglio di Natura», «il punto morto del mondo», «l'anello che non tiene», «il filo da disbrogliare» sono i modi per rappresentare il miracolo atteso dal poeta, lo spiraglio che renda possibile la scoperta di una verità nascosta, sfiorata e mai raggiunta. Bozzola definisce questo tipo di enumerazione come un «momento di articolazione concettuale»[41]. Dunque si può dedurre che, dietro a questo costrutto, non ci sia uno scopo meramente descrittivo, ma ci sia un tentativo di esprimere un concetto. Ai vv. 27, 28, 29 («il punto morto del mondo, l'anello che non tiene, / il filo da disbrogliare che finalmente ci metta / nel mezzo di una verità») sono presenti due variazioni: infatti le teste dei sintagmi nominali («l'anello» e «il filo») sono prolungate da due relative appositive. Questo tipo di costrutti comportano una certa fissità, che Luperini ha saputo ben sintetizzare in rapporto alla narrazione: «Sotto la fissità che cristallizza si avverte l'urgenza che trabocca»[42]. Mi sembra che queste parole calzino a pennello rispetto ai versi appena citati, nei quali si esprime «quella «immediatezza» di una «elementare situazione nel mondo» di cui parla Solmi».[43]

Un altro esempio di enumerazione è evidente in *Caffè a Rapallo* (OS), anche se con una funzione totalmente diversa da quella appena considerata. La poesia, che apre la sezione dedicata a Camillo Sbarbaro, è datata "Natale 1923" e la sua composizione è, quindi, cronologicamente vicina alla precedente. Sbarbaro rappresenta per Montale un caro amico, tanto che negli *Ossi* gli viene dedicata una sezione:

[40] Blasucci 2002, 56.
[41] Bozzola 2006, 177.
[42] Luperini 1986, 34.
[43] Luperini 1986, 31.

> Sbarbaro è un mio caro amico, uno dei più cari. Un accostamento è forse possibile, non con la sua poesia, ma con la sua prosa, per la comune secchezza del linguaggio. Vede non dico «durezza», ma «secchezza» […][44]

Sarà opportuno tenere a mente questa dichiarazione montaliana, in in quanto ciò che si percepisce in alcune enumerazioni nominali è proprio una proprio una «secchezza del linguaggio». L'*incipit* della lirica consiste in lungo periodo nominale che sviluppa il titolo del componimento:

Natale nel tepidario
lustrante, truccato dai fumi
che svolgono tazze, velato
tremore di lumi oltre i chiusi
5 cristalli, profili di femmine
nel grigio, tra lampi di gemme
e screzi di sete…

L'enumerazione posta in atto assume una funzione descrittiva: infatti l'ampio periodo ha il ruolo di introdurre il lettore *ex abrupto* all'interno del Caffè e dell'ambientazione che fa da sfondo alla narrazione. Si tratta di frasi nominali che ruotano attorno ad un unico soggetto «che non richiede alcun complemento predicativo»[45]. La modalità sintattica utilizzata è quella della *descriptio loci*, figura che «prende il largo specialmente nella poesia crepuscolare, e non per caso: la descrizione, nella sua dimessa tonalità provinciale e piccolo-borghese, rappresenta tutto ciò che può offrire un soggetto sublimato; lirica e linguaggio poetico *consistono* in essa e nient'altro più»[46]. Qui torna utile quanto detto da Montale riguardo la «secchezza» del linguaggio: infatti mi pare che l'*incipit* di questo testo sia essenziale e scabro, dal punto di vista linguistico non ci sono abbellimenti di sorta e la descrizione è limitata a fornire un'immagine quanto più completa del luogo. Il lettore, imbattendosi in questi primi versi, ha l'impressione di una certa fissità e atemporalità: infatti, sebbene si tratti di una scena vivace e dinamica, la giustapposizione di sintagmi nominali comporta la mancata percezione di uno spazio e di un tempo. L'inserimento all'interno di una poesia di questi costrutti crea una sorta di pausa

[44] Montale in una intervista di Ferdinando Camon datata 1965, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1996, 1644.
[45] Bozzola 2006, 175
[46] Bozzola 2014, 376.

rispetto all'azione poetica, quasi come se l'attimo fuggevole e l'attesa si fondessero insieme. È possibile rapportare questo dato strutturale di a un dato tematico di *Ossi di seppia*, in quanto il tempo è sicuramente temi preponderanti di questa raccolta. Blasucci parla a questo proposito «doppia faccia che può assumere la temporalità degli *Ossi di seppia*, quella per cui la stessa "immobilità", la fissità delle "radici", può divenire a un certo punto un elemento di sicurezza»[47]. Dal punto di vista strutturale nei primi quattro versi la costruzione nominale avviene affiancando un sostantivo ad un participio, che funziona da predicativo[48] («tepidario lustrante», «truccato dai fumi», «velato tremore» e «chiusi cristalli»). Al v. 2 si può osservare, inoltre, la presenza di una relativa appositiva («che svolgono tazze»). Dal v. 5 al v. 6 la costruzione cambia: il predicato non viene più espresso da un sintagma verbale, ma viene affiancata una serie di sostantivi, in cui il primo è soggetto e il secondo è predicativo secondo una struttura bimembre e trimembre: «profili di femmine nel grigio», «tra lampi di gemme» e «e screzi di sete». Si noti, infine, che al v. 7 la predicazione viene introdotta da una copula.

Le enumerazioni nominali vengono impiegate anche per la descrizione di ambienti esterni, come avviene in *Riviere*: «Quanto, marine, queste fredde luci / parlano a chi straziato vi fuggiva. / Lame d'acqua scoprentisi tra i varchi di labili ramure; rocce brune / tra spumeggi; frecciare di rondoni / vagabondi…»[49]. È evidente che il lungo elenco nominale serve per descrivere minuziosamente l'ambientazione marina del componimento. I sintagmi nominali sono formati da una testa di sintagma al v. 40 (soggetto) e un participio presente (predicato), mentre al v. 42 la frase nominale viene formata da infinito e sostantivo[50]. «Frecciare di rondoni» possiede una struttura bimembre: il sintagma centro dell'enunciato e la sua espansione, che sarebbe il soggetto

[47] Blasucci 2002, 55.
[48] Utilizzo la terminologia suggerita da Bice Mortara Garavelli.
[49] vv.34-43.
[50] Secondo la classificazione di Mortara Garavelli andrebbe inserito nel III gruppo di costrutti nominali.

dell'azione (i rondoni per l'appunto). L'elenco nominale viene scandito non più dalle virgole, come nei precedenti esempi, ma dal punto e virgola che viene inserito all'interno del verso frantumandolo. Questo tipo di punteggiatura costringe ad una pausa leggermente più forte, rendendo la lettura più cadenzata. La mancanza di un predicato verbale, l'enumerazione nominale e le pause sintattiche inserite tra una frase e l'altra contribuiscono a creare uno stile paratattico e il periodo diviene più semplice e immediato.

Talvolta i costrutti nominali si trovano racchiusi tra parentesi e per lo più si tratta di esclamative o interrogative dirette, come nel caso di *Corno inglese*:

Il vento che stasera suona attento
-ricorda un forte scotere di lame-
gli strumenti dei fitti alberi e spazza
l'orizzonte di rame
5 dove strisce di luce si protendono
come aquiloni al cielo che rimbomba
(Nuvole in viaggio, chiari
reami di lassù! D'alti Eldoradi
malchiuse porte!)
[…]

All'interno della parentetica sono racchiuse due esclamative nominali, apparentemente slegate dal contesto della poesia. Sembra che non ci sia una continuità tra la narrazione principale e ciò che è trascritto nella parentetica. L'unico legame ipotizzabile riguarda l'associazione logica e mentale di «cielo» con «nuvole»: esse, infatti, rappresenterebbero un regno favoloso. La parentetica rompe l'andamento sintattico per lasciar posto a due esclamazioni di Montale, quasi come se si trattasse di un pensiero privato. Nella prima esclamativa la costruzione nominale avviene con l'accostamento di due sostantivi e «in tal caso il predicato precede il soggetto. La posizione dei due termini non è intercambiabile, perché è demarcativa della funzione predicativa»[51]. La seconda esclamativa contiene due sintagmi nominali: «D'alti Eldoradi» (avverbio in ruolo predicativo e sostantivo) e «malchiuse porte» (participio passato in ruolo predicativo e sostantivo).

[51] Mortara Garavelli 1971, 278.

Quello appena descritto non è un caso isolato. Nella seconda strofa di *Ballata scritta in una clinica* (B) si legge: «- ma buio, per noi, e terrore / e crolli di altane e di ponti / su noi come Giona sepolti / nel ventre della balena-».[52] Qui in funzione parentetica viene usato il segno tipografico del trattino che, di fatto, imprigiona la costruzione nominale in un inciso, isolandola da ciò che precede e che segue. Tuttavia non siamo in presenza di una rottura netta con il contesto, poiché l'inciso si pone in continuità con la narrazione e crea un *focus* attorno alla condizione dell'io poetico. Romolini spiega che la strofa si riferisce a quando, dopo il decreto del 3 novembre, i cittadini furono costretti a chiudersi nelle proprie case per via dei bombardamenti che devastarono Firenze.[53]

I costrutti nominali possono venir impiegati in funzione di reggenza, assumendo talvolta il compito di strutturare il componimento come avviene nell'osso *Gloria del disteso mezzogiorno*, in cui l'*incipit* delle strofe è sempre nominale:

Gloria del disteso mezzogiorno
quand'ombra non rendono gli alberi,
e più e più si mostrano d'attorno
per troppa luce, le parvenze, falbe.

5 Il sole, in alto, - e un secco greto.
Il mio giorno non è dunque passato:
l'ora più bella è di là dal muretto
che rinchiude in un occaso scialbato.

L'arsura, in giro; un martin pescatore
10 volteggia s'una reliquia di vita.
La buona pioggia è di là dallo squallore,
ma in attendere è gioia più compita.

Come è stato anticipato, tutte e tre le strofe iniziano con una frase nominale che, nel caso della seconda e della terza strofa, viene rallentata dall'inserimento della virgola. I tre *incipit* assolvono alla funzione di descrivere il paesaggio pomeridiano ligure. Le tre frasi nominali svolgono il ruolo di reggenti: nella prima strofa la sovraordinata regge

[52] vv.5-8
[53] Romolini 2012, 136.

due temporali coordinate; nella seconda e nella terza strofa, invece, il periodo viene suddiviso in due frasi semplici indipendenti, una delle quali (la prima in entrambi i casi) è, per l'appunto, nominale. Si noti, inoltre, che la sintassi di questo componimento è estremamente semplice e paratattica, costruita su periodi brevi. In tutti e tre gli enunciati è posto in prima posizione il centro del sintagma nominale (il soggetto) con funzione di portatore del messaggio, seguito dal predicato in funzione di attualizzatore: ad es. *il sole* sostantivo e soggetto + *in alto* sintagma avverbiale con funzione predicativa.

Si legga, inoltre, *Casa sul mare,* in cui si trovano due brevi periodi coincidenti con il verso e composti ciascuno da due frasi semplici nominali: «Un giro: un salir d'acqua che rimbomba. / Un altro, altr'acqua: a tratti un cigolio.»[54]. In questo esempio i costrutti nominali si dispongono all'interno di versi-frase, conferendo al testo un ordine predefinito.

Vorrei approfondire, con un ulteriore esempio, l'utilizzo dei costrutti nominali negli ossi a sintassi breve. A questo proposito si rilegga la prima strofetta di *Deboli sistri al vento* (OS):

> Debole sistro al vento
> d'una persa cicala,
> toccato appena e spento
> nel torpore ch'esala.
> (vv.1-4)

Si tratta di un periodo di quattro versi chiusi da un punto fermo, formato da due frasi semplici: una frase nominale di tipo presentativo e una seconda frase participiale. Sebbene la strofa sia costruita interamente sulla sintassi nominale, bisogna comunque sottolineare che si tratta di una strofa composta da pochissimi versi. Questi pochi versi accrescono l'effetto di sospensione e privano la narrazione di una temporalità. La funzione del costrutto è descrittiva, ma questa volta viene coinvolto l'udito: il suono di una cicala nel caldo paesaggio pomeridiano. Il periodo, pur mancante di un verbo al modo finito, sviluppa autonomamente la narrazione. Il primo verso riporta immediatamente il sintagma nominale «Debole sistro al vento», composto da aggettivo (predicato) e due sostantivi, di cui il primo è il soggetto. Vengono poi introdotti sintagmi

[54] vv. 5-6

nominali in cui la predicazione viene rimessa al participio passato. Al quarto verso la struttura si complica a causa dell'inserimento di una relativa appositiva («ch'esala»).

Un esempio isolato all'interno di *Ossi di seppia* per l'ampiezza del costrutto nominale si ritrova in *Incontro*, composto nel 1926:

10 La foce è allato del torrente, sterile
d'acque, vivo di pietre e di calcine;
ma più foce di umani atti consunti,
d'impallidite vite tramontanti
oltre il confine
15 che a cerchio ci rinchiude: visi emunti,
mani scarne, cavalli in fila, ruote
stridule: vite no: vegetazioni
dell'altro mare che sovrasta il flutto.

Si va sulla carraia di rappresa
20 mota senza uno scarto,
simili ad incappati di corteo,
sotto la volta infranta ch'è discesa
quasi a specchio delle vetrine,
in un'aura che avvolge i nostri passi
fitta e uguaglia i sargassi
umani fluttuanti alle cortine
dei bambù mormoranti.

Nella prima strofa trascritta il periodo si presenta composto da 3 frasi: una frase semplice inziale e due frasi composte che reggono una relativa. Dal v. 12 prende avvio la costruzione nominale. Ancora una volta la funzione consiste nel descrivere un esterno, in particolare il paesaggio marino ligure. L'ambientazione è connotata da tratti cupi e negativi. La prima parte nominale (vv.12-15: «ma più foce di umani atti consunti, / d'impallidite vite tramontanti / oltre il confine / che a cerchio ci rinchiude») presenta una serie di frasi semplici accostate asindeticamente, dietro alle quali si nasconde, ancora una volta, un significato più profondo che rimanda alla situazione di prigionia («d'impallidite vite tramontanti / oltre il confine / che a cerchio si chiude); a questa parte segue una enumerazione la cui connessione logica e semantica viene improvvisamente interrotta da «vite no» che racchiude il concetto fondamentale di questa strofa. L'enumerazione, infatti,

descrive la folla cittadina, ma a sfilare non sono vite umane, bensì vegetali «dell'altro mare». Inoltre è utile ricordare l'importanza che assume il paesaggio ligure marino negli *Ossi*: Montale descrive i luoghi ricorrendo ad immagini ed oggetti concreti che, però, si fanno garanti di un significato metafisico, diventando metafore del vivere. Strutturalmente il primo periodo nominale è costruito su una serie di sostantivi e aggettivi, espansi dalle relative appositive (vv.15,18): «visi emunti», «mani scarne», «ruote stridule» ecc. Nella seconda strofa si descrive la folla cittadina e si introduce il tema dannunziano della metamorfosi in vegetale: gli uomini si fanno prima alghe fluttuanti e poi inanimati bambù. Il periodo si apre con la frase reggente per poi inarcarsi in una lunga costruzione nominale, la quale occupa gran parte della strofa. La costruzione viene variata: ai vv. 22-24 («sotto la volta infranta ch'è discesa / quasi a specchio delle vetrine, / in un aura che avvolge i nostri passi») la testa del sintagma nominale viene espansa con una relativa, mentre al v. 25, «[…] e uguaglia i sargassi», la predicazione viene integrata da una copula e ai vv. 26 e 27 («umani fluttuanti alle cortine / dei bambù mormoranti»); infine il sintagma nominale si forma dall'unione di un sostantivo con un participio presente, che ne rappresenta l'elemento predicativo. A tal proposito è utile specificare che la predicazione viene trasferita ad un sintagma verbale, «e di fatto l'elemento predicativo, che è una forma nominale del verbo o un avverbio, si può trasporre nella forma finita della coniugazione a cui appartiene in quanto participio o infinito, o a cui è etimologicamente legato in quanto locuzione avverbiale».[55]

Strutturalmente simile alla precedente è la già citata *Riviere* (OS), che, secondo quanto dichiarato dall'autore, sarebbe stata composta nel 1920. Si legge alla terza strofa:

Oh allora sballottati
come l'osso di seppia dalle ondate
svanire poco a poco;
diventare
30 un albero rugoso od una pietra
levigata dal mare; nei colori
fondersi dei tramonti; sparir carne
per spicciare sorgente ebbra di sole,
dal sole divorata…

[55] Mortara Garavelli 1971, 280.

Erano questi,
35 riviere, i voti del fanciullo antico
che accanto ad una ròsa balaustrata
lentamente moriva sorridendo.

Nella poesia «torna la figura dell'adolescente 'diverso'»[56]. La poesia si può dividere in due parti segnalate dal verso a gradino: la prima parte è composta da quattro frasi nominali rette da cinque infiniti acronici; la seconda parte chiarisce il compito dell'enumerazione nominale, ossia elencare i desideri del Montale adolescente. Sebbene *Incontro* e *Riviere* siano state composte in tempi molto diversi, manifestano una certa somiglianza nella costruzione della sintassi nominale: in entrambi i casi si tratta di costruzioni estese (occupano intere strofe o gran parte di esse) e mostrano una elaborazione formale maggiore. Si può sostenere che questi due componimenti anticipino, per la loro conformazione, i costrutti nominali presenti nelle due raccolte successive.

Se fino ad ora sono stati elencati esempi tratti dalla prima raccolta montaliana, ora si potrà passare in rassegna qualche esempio osservato ne *Le Occasioni* e *La Bufera ed altro.* Le enumerazioni, come informa Bozzola, e di conseguenza i costrutti nominali[57] sono molto frequenti in *Ossi di seppia* per via dell'abbondanza di descrizioni paesaggistiche e «degli eventi che vi si inquadrano»[58], tuttavia se ne possono trovare un buon numero anche nelle due successive raccolte con una leggera variazione. Infatti il periodare di Montale evolve progressivamente man mano che si passa dalla prima raccolta all'ultima, comportando un cambiamento anche nell'utilizzo dei costrutti nominali e delle enumerazioni. In particolare non si è più in presenza di enumerazioni che occupano pochi versi all'interno di una strofa, ma i costrutti nominali si fanno sempre più ampi fino alla formazione di intere poesie totalmente prive di predicati verbali.

[56] Luperini 1986, 5.
[57] Si consideri che molti costrutti nominali coincidono con le enumerazioni.
[58] Bozzola 2006, 193

Come primo esempio riporto la prima strofa del mottetto *Brina sui vetri*, scritto e pubblicato nel '34:

> Brina sui vetri; uniti
> sempre e sempre in disparte
> gl'infermi; e sopra i tavoli
> i lunghi soliloqui sulle carte.
> (vv.1-4)

L'ambiente descritto dalla quartina è quello del sanatorio. Il periodo, a sintassi breve, è suddiviso in tre frasi semplici a carattere nominale e, per questo, si differenzia subito da *Deboli sistri al vento* (OS), il cui periodo era formato da una sola frase semplice nominale. La prima frase, brevissima, è composta da due sostantivi, il secondo dei quali predicato; la seconda frase semplice è formata da due sintagmi nominali coordinati. Anche qui, come è stato già visto precedenza, l'enumerazione nominale priva la quartina di temporalità e contribuisce a bloccare l'immagine in una situazione senza tempo.

Ci siamo occupati per lo più di sintassi nominale in componimenti a sintassi breve, in cui i costrutti nominali occupano qualche verso o, al massimo, una breve strofa (eccetto il caso di *Riviere* e *Incontro*). Ora passerò in rassegna qualche esempio tra i più significativi di sintassi nominale in componimenti a sintassi lunga.[59] Con questo termine si intende una poesia costruita su un unico periodo, che si protrae per più versi (si veda ad esempio *L'Orto*) e non viene interrotto da pause sintattiche forti al proprio interno[60].

Un esempio di poesia interamente costruita sulla sintassi nominale è *Di un Natale metropolitano*, tratta dalla sezione *Fleshes e dediche* della *Bufera*:

> Un vischio, fin dall'infanzia sospeso grappolo
> di fede e di pruina sul tuo lavandino
> e sullo specchio ovale ch'ora adombrano
> i tuoi ricci bergère fra santini e ritratti
> 5 di ragazzi infilati un po' alla svelta
> nella cornice, una caraffa vuota,
> bicchierini di cenere e di bucce,
> le luci Mayfair, poi a un crocicchio
> le anime, le bottiglie che non seppero aprirsi,
> 10 non più la guerra né pace, il tardo frullo
> di un piccione incapace di seguirti

[59] Cfr. Bozzola 2006, 83 per la nozione di "sintassi lunga" e gli esempi correlati ad essa.
[60] Ma per una più ampia spiegazione della nozione rimando al capitolo 1, paragrafo 1.1 di questo lavoro.

sui gradini automatici che ti slittano in giù…

La poesia comincia con un singolo sintagma preceduto indeterminativo, «un vischio», che viene subito isolato grazie all'utilizzo virgola. Ad una attenta lettura delle tre raccolte prese in analisi, si può osservare l'abitudine di Montale di iniziare un componimento con un singolo sintagma: un sostantivo seguito da una subordinata relativa o, come in questo caso, da una espansione nominale. Mengaldo ha attribuito questa consuetudine ad un fattore tematico: «In Montale coabitavano due tipi di memoria: una puntiforme, a lampi, stretta dal buio intorno e condizionata dal caso, e una memoria distesa, vischiosa. […] Questa duplicità viene a dire, in parole povere, coesistenza e anche frizione di attimo e durata. Ne derivano varie conseguenze stilistiche. Vorrei segnalarne una, l'abitudine di Montale di costruire testi attaccando con un oggetto-argomento e proseguendo (col ponte di una relativa o che) con uno svolgimento a catena»[61]. È questo il caso di *Un Natale metropolitano*. La sintassi del componimento è, come riferisce Bozzola, nominale e non ellittica in quanto «essa non presuppone un verbo, che non è recuperabile nemmeno implicitamente. Mera sequenza di sintagmi nominali, che fissano i dati concreti di circostanze ambientali, come in una lunga didascalia […] Ma una didascalia che contiene in sé l'idea dello spostamento, e che è focalizzata sul personaggio»[62]. La reggente viene costruita su una serie di immagini legate per asindeto e con funzione descrittiva: infatti l'enumerazione è «senza eccezioni asindetica, e questa assenza di congiunzioni coordinative è a salvaguardia, nella sequenzialità testuale […] della sequenzialità nell'ordine dello spazio, della *diatopia*»[63]. Si tratta di una "espansione" nominale del titolo, con la quale si descrive l'interno in cui sarebbe dovuto avvenire l'incontro, mancato, con la donna protagonista dell'episodio, scrive Montale a Silvio Guarnieri: «una impiegata dell'agenzia di viaggi Pier Bussetti»[64]. Gli

[61] Mengaldo 2000, 63.
[62] Bozzola 2006, 16.
[63] Ivi.

unici predicati verbali di modo finito sono contenuti nelle relative appositive (vv. 3, 5, 6). La struttura nominale consente ugualmente lo sviluppo narrativo del componimento, tanto che si avverte a stento la mancanza di un predicato.

Poesia analoga alla precedente per la struttura è *Argyll tour*. Montale spiega in una lettera a Silvio Guarnieri datata 12 febbraio 1966 che si tratta di «un giro turistico intorno a Glasgow: comprende la visita alle grotte di Fingal»[65]:

I bimbi sotto il cedro, funghi o muffe
vivi dopo l'acquata,
il puledrino in gabbia
con la scritta "mordace",
5 nafta a nubi, sospese
sui canali murati,
fumate di gabbiani, odor si sego
e di datteri, il mugghio del barcone,
catene che s'allentano
- ma le tue le ignoravo -
10 sulla scia
salti di tonni, sonno, lunghe strida
di scorci, oscene risa, anzi che tu
apparissi al tuo schiavo…

Come in *Un Natale metropolitano*, anche qui si presenta una poesia a sintassi lunga e mono-periodale, tratta per altro dalla stessa sezione della *Bufera*. Le figure (oggetti, animali, uomini, eventi sensoriali) si susseguono senza un ordine e senza una gerarchia. Si tratta di «figure enumerative disarticolate»[66], in cui i vocaboli non mostrano nessuna coerenza a livello logico e semantico. Gli oggetti della memoria, dunque, si succedono uno dietro l'altro rimanendo tra loro irrelati e occupando tutto il componimento. La lunga enumerazione viene bruscamente interrotta al v. 9, a causa dell'inserimento di una frase incidentale e indipendente («-ma le tue le ignoravo-»). Questa assume i tratti di una avversativa e sembra esprimere un pensiero privato dell'io poetico, una considerazione dell'autore, anticipando il finale della poesia: le catene ignorate dal poeta sono le catene d'amore che lo renderanno schiavo della donna (Volpe)[67]. Dopo il breve inciso, l'enumerazione riprende e si protrae per tre

[64] Montale in una lettera a Silvio Guarnieri del 1965, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1996, 1519.
[65] Montale in una lettera a Silvio Guarnieri del 1966, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1996, 1521.
[66] Bozzola 2006, 191.
[67] La metafora dell'angelo è di chiara derivazione Stilnovistica.

versi. Nella costruzione nominale «gli elementi costitutivi dei sintagmi […] sono denominali e deverbali concreti (uno o più elementi coordinati) con o senza articolo o altri determinanti».[68] Il periodo si conclude con una subordinata temporale, retta dall'elenco nominale che la precede. Anche qui i sintagmi nominali sono formati da coppie di sostantivi o da un sostantivo e un aggettivo[69]: «il mugghio del balcone», «il puledrino in gabbia», «oscene risa» ecc. Ma si nota anche qualche sintagma nominale formato da sostantivo in ruolo di soggetto e participio passato in ruolo predicativo, come: «canali murati». Sono presenti anche due casi di espansione avverbiale: «vivi dopo l'acquata» e «I bimbi sotto il cedro»; al v. 9, infine, il sintagma nominale è composta da una testa di sintagma («catene») e una relativa appositiva («che s'allentano»). Testa annovera lo stile nominale tra quelle figure che contribuiscono alla «riduzione della coesione testuale e della coerenza semantica».[70] Spesso, in presenza di sequenze nominali sincopate e illogiche, come quella appena analizzata, il lavoro interpretativo spetta unicamente al lettore.

Rimanendo nell'ambito della enumerazione nominale caotica, cito *Per album*, in cui si assiste ad una ulteriore evoluzione:

Ho continuato il mio giorno
sempre spiando te, larva girino
frangia di rampicante francolino
10 gazzella zebù ocàpi
nuvola nera grandine
prima della vendemmia, ho spigolato
tra i filari inzuppati senza trovarti.

L'enumerazione «passa in rassegna le forme più curiose del mondo animale […] e vegetale […]»[71]. La particolarità consiste nell'elencazione dei sostantivi senza che vengano regolati dalla punteggiatura. Questo conferisce all'enumerazione un andamento caotico. Ciò influisce anche sulla linea intonativa, che rimane aperta e non regolata da pause sintattiche. La scelta di non ricorrere a segni

[68] Mortara Garavelli 1971, 284.
[69] Questo tipo di accostamento appartiene al I gruppo individuato da Mortara Garavelli.
[70] Testa 1998, 150.
[71] Romolini 2012, 359.

interpuntivi e strutturare in questo modo l'enumerazione può essere legata al tentativo di Montale di «imprigionare la natura della donna in una serie di correlativi che vi si approssimino»[72], fino a sconfinare nell'immaginazione («l'ocàpi»). I sintagmi nominali vengono elencati uno dopo l'altro senza essere preceduti dall'articolo, i loro costituenti sono deverbali e denominali.

Un altro testo totalmente strutturato in modo nominale è *Altro effetto di luna*, tratto dalla seconda raccolta montaliana *Le Occasioni*:

La trama del carrubo che si profila
nuda contro l'azzurro sonnolento,
il suono delle voci, la trafila
delle dita d'argento sulle soglie,

5 la piuma che s'invischia, il trepestìo
sul molo che si scioglie
e la feluca già ripiega il volo
con le vele dimesse come spoglie.

Il componimento presenta un unico periodo composto da cinque segmenti nominali e tre relative appositive (vv.1, 5 ,6: «La trama del carrubo che si profila»; «la piuma che s'invischia […]»; «sul molo che si scioglie»). Soltanto nel finale si riscontra una coordinata sindetica con un verbo di modo finito («ripiega») che chiude la poesia. La sintassi nominale è contenuta all'interno di due quartine: la prima presenta una serie di immagini descrittive, che coinvolgono la vista (i raggi lunari e il colore del carrubo) e l'udito (il suono delle voci di chi è ancora sveglio); la seconda quartina si fa portavoce del passaggio di Clizia, che rimane in sospeso (la piuma trattenuta, un calpestio che si risolve nel nulla e infine una barchetta che ripiega le sue vele). I sintagmi nominali vengono affiancati l'uno all'altro in modo asindetico. In questo caso gli elementi che vanno a comporre l'enumerazione sono legati tra loro da una logica e si inseriscono coerentemente all'interno del contesto narrativo. Nella seconda quartina è evidente la fissità e l'atemporalità condizionata dalla costruzione nominale, espressione di quell'attimo epifanico tipico delle *Occasioni* in cui il tempo «è visto come un inesorabile processo corrosivo nei confronti dei volti e delle identità»[73]. Come in *Un Natale metropolitano*, anche qui l'ellissi verbale

[72] Ivi.
[73] Blasucci 2002, 98.

non comporta il mancato sviluppo narrativo. Soprattutto riguardo a questa poesia credo sia opportuno ricordare che la paratassi, creata dalla giustapposizione dei sintagmi nominali, assolve un ruolo importante all'interno delle *Occasioni*, in quanto «mima l'apparizione improvvisa di particolari carichi di *pathos*».[74]

L'esempio più significativo di sintassi nominale inserita in componimenti a sintassi lunga è sicuramente il componimento *Il Ritorno* (O). Qui la sintassi nominale è portata all'estremo, poiché viene inserita all'interno di un unico periodo che si inarca per ben 26 versi:

Ecco bruma e libeccio sulle dune
sabbiose che lingueggiano
e là celato dell'incerto lembo
o alzato dal va-e-vieni delle spume
5 il barcaiolo Duilio che traversa
in lotta i suoi remi; ecco il pimento
dei pini che più terso
si dilata tra pioppi e saliceti,
e pompe a vento battere le pale
10 e il viottolo che segue l'onde dentro
la fiumana terrosa
funghire velenoso d'ovuli; ecco
ancora quelle scale
a chiocciola, slabbrate, che s'avvitano
15 fin oltre la veranda
in un gelo policromo d'ogive,
eccole che t'ascoltano, le nostre vecchie scale,
e vibrano al ronzio
allora che dal cofano tu ridésti leggera
20 voce di sarabanda
o quando Erinni fredde ventano angui
d'inferno e sulle rive una bufera
di strida s'allontana; ed ecco il sole
che chiude la sua corsa, che s'offusca
25 ai margini del canto - ecco il tuo morso
oscuro di tarantola: son pronto.

Il componimento, scandito dal ritorno anaforico di «ecco», è strutturato secondo la sintassi lunga ed è l'esempio più esteso di costruzione nominale. L'avverbio assume il ruolo di dividere il componimento in quadri sintatticamente autonomi, inoltre grazie al suo «spessore pragmatico, precipita se possibile ancor più i processi verbali nell'*hic et nunc*, ancorandoli al gesto ostensivo del personaggio, e

[74] Mazzoni 1999, 405.

dunque trasformando tutta la serie in una sorta di presa diretta vocale del suo dire, nel mezzo dell'azione»[75]. La reggente dell'intero periodo si trova all'ultimo verso, in cui il poeta si dice pronto ad accogliere il *miracolo laico* che sta per compiersi: siamo nella fase che Contini definisce «positiva o costruttiva».[76] Ciò a cui il poeta è preparato si legge nel lungo elenco nominale che occupa gran parte della poesia e che consiste in una serie di "occasioni". Si tratta di un componimento in cui il racconto, come riferisce Bozzola, «procede da un esterno ad un interno […] e l'interno è, nel passaggio conclusivo, il luogo psichico nel quale si consuma la vertiginosa anamnesi dell'io»[77]. Montale descrive una «esperienza […] non rievocativa, ma fantasmatica, di presenza-assenza, e pertanto latrice di un dolore dapprima puntuale, intenso, come una puntura, ma poi invasivo e interno, come il veleno della tarantola che si diffonde nel corpo e che forse conduce alla morte»[78]. Dunque la scena presentata è una scena in movimento che ha per protagonista il personaggio, «che è l'*alter ego* del locutore»[79]. Il periodo è suddiviso in sei frasi semplici, ognuna delle quali presenta *ab initio* l'avverbio «ecco» seguito dal sintagma nominale e dalle sue relative appositive. I sintagmi nominali dipingono l'ambiente esterno ed espongono una serie di situazioni (ricordi) che fanno da sfondo alla poesia. Tutte le immagini rimandano alla luminosità, tranne le ultime due («il sole tramontante» e «il morso oscuro di tarantola»), che ribaltano drasticamente l'atmosfera finora descritta: «Nel cielo dell'instante apocalisse il sole «chiude la sua corsa» e il ricordo si fa «morso / oscuro di tarantola». Il cuore è pronto al varco».[80] Se si presta attenzione si noterà anche che i verbi delle subordinate di espansione sono tutti verbi di movimento, che suggeriscono un certo dinamismo in contrasto con l'attesa e la sospensione provocate dal protratto periodo nominale. Sebbene si tratti di un periodo molto lungo e che ritarda al massimo la propria reggente, la sua sintassi, basata su frasi semplici, è paratattica e lineare. L'inarcatura del periodo conosce solo una leggera complicazione al v. 21,

[75] Bozzola 2006, 14.
[76] Contini 2002, 80.
[77] Bozzola 2006, 19.
[78] Ibidem, 14.
[79] Ivi.
[80] Isella 1996, 209.

poiché viene inserita una subordinata temporale («quando le Erinni…»). In totale i sintagmi nominali presenti nella poesia ed espansi da relative sono 8: «bruma e libeccio», «barcaiolo Duilio», «il pimento dei pini», «pompe a vento», «il viottolo», «scale a chiocciola», «il sole» e «il ronzio». Al v. 17 ricorre un'apposizione, racchiusa in un inciso, per cui le «scale a chiocciola» diventano «le nostre vecchie scale». Le sei frasi semplici che costituiscono il periodo vengono composte per lo più allo stesso modo: in prima istanza si trova un sostantivo introdotto dall'avverbio «ecco», a seguire la predicazione viene sempre integrata da una copula («e là celato dell'incerto lembo», «o alzato dal va e vieni delle spume», «e pompe a vento battere le pale», «e vibrano al ronzio»), infine dopo la seconda congiunzione si trova una nuova testa di sintagma espansa da una relativa appositiva («il barcaiolo Duilio che traversa…», «il viottolo che segue l'onde»). La struttura cambia leggermente nella terza frase semplice, in cui viene ripetuto in forma variata l'avverbio (*ecco: eccole*) seguito da una relativa appositiva e da una congiunzione che introduce una predicazione alla quale si lega una seconda relativa appositiva («e vibrano al ronzio / allora che dal cofano tu ridésti leggera»). La quarta e la quinta frase semplice hanno una struttura più breve e immediata: la prima è composta soltanto dalla testa del sintagma seguita da due relative appositive; la seconda da sostantivo, aggettivo (predicato) ed espansione avverbiale.

Talvolta si possono avere anche frasi nominali in ruolo di reggenti di subordinate di vario tipo. Esempi lampanti di reggenze nominali si trovano in *Sul LLobregat* e in *Voce giunta con le folaghe*. Nel primo caso si tratta di una quartina d'occasione, in cui il primo periodo è nominale: «Dal verde immarcescibile della canfora / due note, un intervallo di terza maggiore». I due versi nominali descrivono il colore verde della pianta di canfora e l'evento acustico musicale avvertito dal poeta. Il componimento è brevissimo e la struttura è molto controllata, infatti la quartina viene divisa dal punto fermo in due distici. Siamo, quindi, in presenza di un componimento a sintassi breve in cui, tuttavia,

il costrutto nominale occupa esattamente metà poesia e forma da solo un periodo.

Nel secondo caso, *Voce giunta con le folaghe*, bisogna prendere in considerazione l'intera prima strofa:

Poiché la via percorsa, se mi volgo, è più lunga
del sentiero da capre che mi porta
dove ci scioglieremo come cera,
ed i giunchi fioriti non leniscono il cuore
5 ma le vermene, il sangue dei cimiteri,
eccoti fuor dal buio
che ti teneva, padre, erto ai barbagli,
senza scialle e berretto, al sordo fremito
che annunciava nell'alba
10 chiatte di minatori dal gran carico
semisommerse, nere sull'onde alte.

La reggente dell'intero periodo si trova soltanto al v.6, «eccoti fuor del buio», e si tratta di una reggente nominale preceduta da una serie estesa di subordinate: una causale (v.1), una condizionale (v.1 incidentale), una relativa (v.2), una locativa (v.3) e una ulteriore causale coordinata sindeticamente alla prima (v.4). La preposizione nominale reggente è composta da una espansione avverbiale più un sostantivo («eccoti fuor dal buio») e introduce una enumerazione dal v. 7 al v. 11 ([…] che ti teneva, padre, erto ai barbagli, / senza scialle e berretto, al sordo fremito/ che annunciava nell'alba / chiatte di minatori dal gran carico / semisommerse, nere sull'onde alte.»). All'interno del costrutto nominale sono presenti due relative appositive («che ti teneva»; «che annunciava nell'alba»).

Per concludere si può affermare che, da questa breve panoramica, è emerso un uso sistematico e frequente dei costrutti nominali all'interno delle prime tre raccolte montaliane. Per questa trattazione sono stati scelti e riportati soltanto alcuni esempi tra i più significativi. Sarebbe, infatti, stato impossibile riportarli tutti, in quanto si possono individuare costrutti nominali in quasi tutte le poesie confluite nelle tre raccolte. Nello specifico negli *Ossi* su un totale di 62 componimenti, solo 12 non presentano al loro interno costrutti nominali; nelle *Occasioni* su un totale di 58 componimenti, 8 non presentano costrutti nominali;

infine nella *Bufera* solo 4 componimenti su 58 non presentano almeno un costrutto nominale al loro interno. Già questo dato può suggerire che c'è stato un utilizzo crescente della sintassi nel passaggio da una raccolta all'altra. Si è cercato di mostrare come la conformazione dei costrutti nominali si evolva nel corso degli anni. È possibile ravvisare un cambiamento a partire dallo spazio metrico in cui sono contenuti e dalla loro espansione. Se negli *Ossi* si è in presenza di enumerazioni di pochi versi all'interno di poesie a sintassi breve (tranne qualche caso sopracitato di enumerazione espansa per un'intera strofa), nelle due raccolte successive (O-B) è più consueto riscontrare intere strofe o poesie nominali e utilizzi formalmente più elaborati di questo tipo di costrutti. Anche la forma metrica nella quale sono contenuti si fa via via più complessa: i costrutti nominali occupano progressivamente uno spazio metrico maggiore, espandendosi oltre il confine di verso soprattutto nelle poesie a sintassi lunga; vengono inseriti in incisi o parentetiche che li separano dal resto della sintassi; sono bruscamente interrotti dall'inserimento improvviso di un verso a gradino. Infine è necessario sottolineare come anche il loro ruolo cambi: se inizialmente sono stati elencati per lo più esempi di enumerazioni nominali descrittive, si potrà constatare come nel corso dell'analisi i costrutti nominali abbiano assunto all'interno dei componimenti un ruolo sempre più indipendente. Infatti fungono sempre più spesso da preposizioni reggenti, costituendo da soli un periodo e, laddove si sia in presenza di poesie nominali, dando luogo ad uno sviluppo narrativo senza bisogno della presenza di un predicato verbale.

2.4 *Interrogative dirette*

Una delle tipologie frastiche maggiormente utilizzate dal primo Montale è l'interrogativa diretta. In questo paragrafo tratterò i casi in cui questa frase viene utilizzata in modo indipendente, costituendo talvolta un periodo autonomo.

Dalla lettura dello spoglio si può individuare una prima basilare distinzione: le proposizioni interrogative dirette che si sviluppano per più versi, contenendo in qualche caso una subordinata e componendosi di più elementi; le proposizioni interrogative dirette "minime", in quanto sono composte unicamente da un aggettivo, avverbio o pronome interrogativo o, al massimo, dall'unione di questi ad un sintagma nominale o verbale.

In *Ossi di seppia* si trovano in totale 8 occorrenze:

> perché? (*Quasi una fantasia*, v. 8); Dove se ne vanno le ricciute donzelle / che recano le colme anfore sulle spalle / ed hanno il fermo passo sì leggero; (*Dove se ne vanno le ricciute donzelle*, vv. 1-3); chi può dire? (*Dove se ne vanno le ricciute donzelle*, v. 16); Ma dove cercare la tomba / dell'amico fedele e dell'amante; / quella del mendicante e del fanciullo; / dove trovare un asilo / per codesti che accolgono la brace / dell'originale fiammata; (*Ma dove cercare la tomba*, vv. 1-6); Chi si ricorda più del fuoco ch'arse / impetuoso / nelle vene del mondo; (*Sul muro grafito*, vv. 5-6); Ora, che avviene? (*Marezzo*, v. 57).

Si noti subito il primo esempio riportato in elenco, «perché?», tratto dalla seconda strofa di *Quasi una fantasia*:

Raggiorna, lo presento
da un albore di frusto
argento alle pareti:
lista un barlume e finestre chiuse.
5 Torna l'avvenimento
del sole e le diffuse
voci, i consueti strepiti non porta.

Perché? Penso ad un giorno d'incantesimo
e delle giostre d'ore troppo uguali
10 mi ripago. Traboccherà la forza
che mi turgeva, incosciente mago,
da grande tempo. Ora m'affaccerò,
subisserò alte case, spogli viali.

L'interrogativa diretta è posizionata all'inizio della strofa ed è indipendente. Inoltre è minima, perché costituita unicamente dall'avverbio interrogativo. La domanda rimane in questa poesia senza una risposta, infatti il seguito della poesia consiste in una ipotesi fantastica che possa rompere la monotonia della realtà. L'interrogativa è "minima", si compone soltanto di un avverbio interrogativo ed è riferita alla strofa che la precede, cioè alla prima strofa.

Altro caso di proposizione interrogativa reggente lo si ritrova in *Marezzo*, alla quindicesima strofa:

> *Ora, che avviene*?, tu riprovi il peso
> di te, improvvise gravano
> sui cardini le cose che oscillavano,
> 60 e l'incanto è sospeso.

Anche qui l'interrogativa non prevede uno sviluppo e si riduce ad occupare metà verso. La proposizione si trova ancora una volta all'inizio della strofa, ma il suo ruolo è leggermente diverso rispetto all'esempio precedente. Se in *Quasi una fantasia* l'interrogativa preannunciava un possibile sviluppo successivo (una risposta mancata), in *Marezzo* si tratta di una interrogativa che chiude ciò che la precede, creando quasi un effetto sospensivo: essa interrompe bruscamente l'intesa che si era creata tra l'io poetico e la natura, «lasciando il soggetto e la interlocutrice accomunati da un sentimento di dissoluzione e perfino di morte»[81]. La sospensione viene accentuata dalla punteggiatura: infatti se si osserva attentamente si noterà che, tra il punto interrogativo e lo sviluppo narrativo che segue, si inserisce una virgola che rallenta la narrazione. Ma a differenza del primo esempio, che restava in sospeso senza una risposta, in *Marezzo* dopo la pausa intonativa si sviluppa una sorta di risposta all'interrogativo: «tu riprovi il peso / di te, improvvise gravano / sui cardini le cose che oscillavano / e l'incanto è sospeso». Di fatto i tre versi che seguono l'interrogativa appaiono come una risposta ad essa, sviluppano un accadimento e rispondono al «che avviene?». Il «che» che introduce l'interrogazione corrisponde qui al pronome «che cosa». In entrambi i casi le interrogative sono reali, e non retoriche. Inoltre si potrebbe avanzare un'ulteriore distinzione: nel primo caso («perché?») sembra trattarsi di una interrogativa che il poeta rivolge a se stesso; nel secondo caso («Ora, che avviene?») l'interrogativa sembra, invece, essere rivolta a qualcun altro in grado di fornire la risposta al poeta, anche se infine è lo stesso Montale a spiegare ciò che avviene dopo.

[81] Cataldi, d'Amely *Ossi*, 223.

Sono particolari e meritano di essere sottolineati quei casi, presenti negli *Ossi*, in cui le interrogative dirette non vengono chiuse dal consueto punto interrogativo, ma dal punto e virgola così che l'aspetto interrogativo viene marcato soltanto dall'intonazione che il lettore dà alla frase. L'esempio più esteso di questa costruzione si ritrova in *Ma dove cercare la tomba*, inserita nella sezione *Movimenti*:

Ma dove cercare la tomba
dell'amico fedele e dell'amante;
quella del mendicante e del fanciullo;
dove trovare un asilo
per codesti che accolgono la brace
5 dell'originale fiammata;
oh da un segnale di pace lieve come un trastullo
l'urna ne sia effigiata!

L'*incipit* del componimento si compone di tre interrogative dirette che non vengono esplicitate dalla punteggiatura e vengono affiancate in modo asindetico. Il loro carattere interrogativo è dato soltanto dall'intonazione con la quale si leggono questi versi, favorita dall'utilizzo dell'avverbio di luogo «dove» in prima posizione, così da accentuare l'aspetto interrogativo delle frasi. La vera intonazione vedrebbe alla fine non tanto il singolo punto di domanda, quanto il punto di domanda seguito dal punto esclamativo. In ogni caso si noti che le tre interrogative si dispongono come tre frasi indipendenti, l'ultima delle quali contenente una subordinata relativa («dove trovare un asilo / per codesti che accolgono la brace / dell'originale fiammata;»). Anche qui, come nei precedenti esempi, sono poste all'inizio del componimento, rivolgendosi al lettore e facendolo entrare *ex abrupto* nel vivo della narrazione e della tematica affrontata: il rapporto tra la morte delle persone comuni e la continuità della vita.

Si rilegga a tal proposito un altro componimento della stessa sezione, *Dove se ne vanno le ricciute donzelle*: «Dove se ne vanno le ricciute donzelle / che recano le colme anfore sulle spalle / ed hanno il fermo passo sì leggero;»). In questi versi l'interrogativa si pone come una frase complessa indipendente, dal momento che comprende al suo interno due relative coordinate sindeticamente.

Nelle *Occasioni*, viene incrementato il numero di interrogative, forse anche in forza del fatto che il secondo libro si configura più come un dialogo

con un "tu" e non come un romanzo di introspezione, psicologico. Si riscontrano 19 occorrenze in tutta l'opera:

> È Carnevale / o il Dicembre s'indugia ancora? (*Carnevale di Gerti*, vv. 32-33); Chiedi / tu di fermare il tempo sul paese / che attorno si dilata? (*Carnevale di Gerti*, vv. 42-44); Chiedi di trattenere le campane / d'argento sopra il borgo e il suono rauco / delle colombe? (*Carnevale di Gerti*, vv. 49-51); Chiedi tu i mattini / trepidi delle tue prode lontane? (*Carnevale di Gerti*, vv. 51-52); Che vuole da te? (*Dora Markus*, v. 31); fu così, rispondi? (*Accelerato*, vv. 21- 22); Che seppi fino allora? (*Lontano ero con te*, v. 3); -Presti anche tu alla fioca / litania del tuo rapido quest'orrida / e fedele cadenza di carioca?- (*Addii, fischi nel buio*, vv. 5-7); e poi? *(Il ramarro, se scocca*, v. 11); Perché tardi? (*Perché tardi?...,* v. 1); Infuria sale o grandine? (*Infuria sale o grandine?...,* v. 1); d'acque composte sotto padiglioni / e non più irose a ritentar fondali / di pomice, è sparito? (*Tempi di Bellosguardo*, vv. 13-15); Il varco è qui? (*La casa dei doganieri*, v. 19); E la nube che vede? (*Estate*, v. 3); Torni anche tu, pastora senza greggi, / e siedi sul mio sasso? (*Corrispondenze*, vv. 13-14); Un altro giorno, / ripeti – o che ripeti? (*Barche sulla marna*, v. 35); E dove porta / questa bocca che brùlica in un getto / solo? (*Barche sulla marna*, vv. 35-37) ; Perché attardarsi qui / a questo amore di donne barbute, a un vano farnetico / che il ferraio picano quando batte l'incudine / curvo sul calor bianco da sé scaccia? (*Elegia di Pico Farnese*, vv. 32-35); Questa rissa cristiana che non ha / se non parole d'ombra e di lamento / che ti porta di me? (*Notizie dall'Amiata III*, v 1-3).

Una prima basilare distinzione rispetto a ciò che è stato osservato negli *Ossi* consiste nel fatto che, nelle *Occasioni*, si assiste ad una elaborazione formale maggiore di questa tipologia frastica: già ad una prima lettura si può notare una lunghezza maggiore di queste interrogative, che in alcuni casi costituiscono una intera strofetta. Non solo, si possono già avanzare altre due considerazioni: sono tutte interrogative rivolte ad un interlocutore dal quale ci si attende di ricevere una risposta, mentre negli *Ossi* era stato considerato qualche caso di interrogativa che il poeta rivolgeva a se stesso; sono strutturalmente più elaborate, reggendo al proprio interno altre subordinate.

Per un primo significativo esempio si veda la quarta lassa de *Il carnevale di Gerti*, una delle poesie più articolate della raccolta e, non a caso, posta esattamente al centro della prima sezione:

> E il Natale verrà e il giorno dell'Anno
> che sfolla le caserme e ti riporta

40 gli amici spersi, e questo Carnevale
pur esso tornerà che ora ci sfugge
tra i muri che si fendono già. *Chiedi*
tu di fermare il tempo sul paese
che attorno si dilata? Le grandi ali
45 screziate ti sfiorano, le logge
sospingono all'aperto esili bambole
bionde, vive, le pale dei mulini
rotano fisse sulle pozze garrule.
Chiedi di trattenere le campane
50 *d'argento sopra il borgo e il suono rauco*
delle colombe? *Chiedi tu i mattini*
trepidi delle tue prode lontane?

La proposizione assume quasi il ruolo di strutturare il componimento: l'ipotesi viene rafforzata dall'anafora ricorrente «Chiedi» che introduce le tre interrogative. Inoltre si noti la perfetta simmetria tra il numero di versi occupato dalle tre interrogative e i restanti, contribuendo a creare una struttura controllata: su un totale di 16 versi che compongono la strofa, la metà, quindi 8, sono occupati dall'interrogativa, la quale dunque assume un ruolo rilevante. Di fatto la domanda, rivolta ad una interlocutrice, sembra farsi via via che ci si avvicina al finale sempre più incalzante e ripetitiva fino a costituire un *climax* ascendente. Le interrogative esprimono il tentativo invano di Gerti di «fermare il tempo, di compiere una magia o un esorcismo che la salvi, muovendo indietro le lancette dell'orologio»[82], in questo senso creano un effetto sospensivo accresciuto dalla presenza di *enjambements*: «Chiedi / tu»; «campane / d'argento»; «mattini / trepidi». Se la quantità di versi occupata dalle proposizioni si può definire sistematica, non si più dire lo stesso della loro disposizione nel componimento: non si è più in presenza di interrogative poste all'inizio o alla fine del componimento, con la funzione di anticipare o suggellare un concetto o una situazione, ma tra la prima interrogativa e le ultime due che chiudono la strofa intercorrono 5 versi e una chiusura di periodo (v.48 «rotano fisse sulle pozze garrule.»). In questo modo il recupero è suggerito e reso possibile soltanto dall'anafora introduttiva e null'altro.

Nel mottetto *Addii, fischi nel buio…* l'interrogativa viene ad occupare l'ultima strofa di tre versi, assumendo il ruolo di frase semplice indipendente: «-Presti anche tu alla fioca / litania del tuo rapido quest'orrida / e fedele cadenza di

[82] Luperini 1986, 79.

carioca?-»[83]. L'interrogazione viene posta a conclusione del componimento, facendosi portavoce di una segreta speranza dopo la partenza dell'amata. Inoltre l'interrogativa viene isolata dal resto della poesia grazie all'utilizzo dei trattini, che funzionano come una parentetica. Si noti, anche in questo caso, l'inserimento di un *enjambement* all'interno dell'interrogazione, che crea, ancora una volta, una sospensione e un *focus* attorno agli aggettivi (contrastanti) che definiscono la musica percepita dal poeta: «quest'orrida / e fedele».

Lo stesso si può dire per quanto riguarda il finale di *Accelerato*, in cui si legge: «fu così, rispondi?»[84]. L'interrogativa costringe ad un rilettura del testo: infatti ne ribalta l'intonazione e il significato. Se ad una prima lettura si tende ad attribuire al «fu così» un valore dichiarativa, nel finale, dopo l'interrogazione, l'intero testo assume un tono interrogativo. Dunque il componimento si classifica come una lunga interrogativa diretta. L'interrogativo assume pertanto un ruolo centrale per la piena comprensione del testo. Si tratta di un componimento a sintassi lunga, che si inarca per ben 22 versi grazie all'utilizzo dell'anafora, fino a risolversi in una domanda rivolta a Clizia: «Nell'attesa impaziente di una conferma, la domanda si carica di una tenera, insinuante complicità»[85]. La domanda è volta a confrontare l'esperienza del viaggio in treno del poeta con l'esperienza di Clizia, al fine di ricercare una comunanza tra i due destini.

Il mottetto *Perché tardi?...* inizia proprio con una interrogazione:

Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo
batte la coda a torcia sulla scorza.
La mezzaluna scende col suo picco
nel sole che la smorza. È giorno fatto.

5 A un soffio il pigro fumo trasalisce,
si difende nel punto che ti chiude.
Nulla finisce, o tutto, se tu fòlgore
lasci la nube.

[83] Vv. 5-7.
[84] Vv. 21-22.
[85] Isella *Occ.*, 69.

L'interrogativa esprime «l'attesa impaziente della rivelazione, che tutto dice ormai prossima»[86]. Dunque la proposizione indipendente svolge il ruolo di introdurre un lungo elenco in cui «il poeta registra con un'attenzione si direbbe spasmodica i vari indizi cosmici dell'evento che sta per compiersi e che di fatto si compirà, con la velocità e la forza di un lampo»[87].

Infine si consideri *Elegia di Pico Farnese*, per la visione di una struttura grammaticale più complessa dell'interrogativa:

> Oh la pigra illusione. Perché attardarsi qui
> a questo amore di donne barbute, a un vano farnetico
> che il ferraio picano quando batte l'incudine
> 35 curvo sul calor bianco da sé scaccia? Ben altro
> è l'Amore - e fra gli alberi balena col tuo cruccio
> e la tua frangia d'ali, messaggera accigliata!

L'interrogativa che ho riportato occupa un arco di 6 versi e sviluppa al proprio interno una serie di subordinate. L'*incipit* consiste nell'avverbio interrogativo «Perché», al quale segue il verbo reggente («attardarsi»), che, a sua volta, regge una relativa di primo grado («che il ferraio picano») e una temporale di secondo grado («quando batte l'incudine curvo…»). L'interrogativa costituisce un periodo indipendente e consiste in una domanda retorica, la quale trova risposta al v. 36.

Nella *Bufera*, infine, si contano 15 occorrenze, di cui riferisco il repertorio completo:

> Per un formicolìo d'albe, per pochi / fili in cui s'impigli /il fiocco della vita e s'incollani / in ore e in anni, oggi i delfini a coppie / capriolano coi figli? (*Su una lettera non scritta*, vv. 1-5); (Muore chi ti conosce?) (*Il ventaglio*, v. 14); Come la scaglia d'oro che si spicca / dal fondo oscuro e liquefatta cola / nel corridoio dei carrubi ormai / ischeletriti, così pure noi / persone separate per lo sguardo / d'un altro? (*Personae separatae*, v. 1-6); Se rompi il fuoco (biondo / cinerei i capelli / sulla ruga che tenera / ha abbandonato il cielo) / come potrà la mano delle sete / e delle gemme ritrovar tra i morti / il suo fedele? (*Il tuo volo*, vv. 15-21); Ma quanto al resto? (*Dov'era il tennis*); Ma li credi tu eguali se t'avventuri / fuor dell'ombra del sicomoro / o è forse quella maschera sul drappo bianco, / quell'effigie di porpora che t'ha guidata? (*Iride*, vv. 25-28); Ghermito m'hai dall'intrico / dell'edera, mano straniera? (*Ezekiel saw the wheel*, vv. 1-2); Tutto per nulla, dunque? (*La primavera hitleriana*, v. 20); Ancora questa rupe ti tenta? (*Voce giunta con le folaghe*, vv. 36-37); […] puoi

[86] Isella *Occ*., 98.
[87] Blasucci 2002, 101.

tu / non crederla sorella? (*L'anguilla*, vv. 29-30); Hai dato il mio nome ad un albero? (*Hai dato il mio nome…*, v.1); (e perché non all'immondo / pesce che dà la scossa, alla torpedine?) (*Se t'hanno assomigliato*, vv. 17-18); se non seppero / crederti più che donnola o che donna, / con chi dividerò la mia scoperta, / dove seppellirò l'oro che porto, / dove la brace che in me stride se, / lasciandomi, ti volgi dalle scale? (*Se t'hanno assomigliato*, vv. 25-30); Chi mente più, chi geme? (*Le processioni del 1949*, v. 10); Sei tu che brilli al buio? (*Da un lago svizzero*, v. 11).

La struttura di questa tipologia frastica si complica ulteriormente nel terzo libro, in cui le interrogative iniziano ad occupare uno spazio sempre maggiore e a svolgere ruoli sintatticamente più complessi.

Innanzitutto si osservi la struttura dell'interrogativa che apre *Personae separatae*, in *Finisterre*:

Come la scaglia d'oro che si spicca
dal fondo oscuro e liquefatta cola
nel corridoio dei carrubi ormai
ischeletriti, così pure noi
5 persone separate per lo sguardo
d'un altro?

o ancora l'interrogativa che compone l'intera quarta strofa di *Il tuo volo*…

Se rompi il fuoco (biondo
cinerei i capelli
sulla ruga che tenera
ha abbandonato il cielo)
come potrà la mano della sete
e delle gemme ritrovar tra i morti
il suo fedele?

Nel primo esempio l'interrogativa esprime una similitudine, o meglio una «similitudine astrale»[88] e di «marca elisabettiana»[89], con qualche rimando linguistico e tematico al Leopardi della *Ginestra*. Viene inserita nell'*incipit* della poesia, assumendo un ruolo di fondamentale importanza: interrogarsi sul destino dell'uomo e del mondo che lo circonda, occupando ben 6 versi e classificandosi come indipendente. Nel secondo esempio l'interrogativa diretta assume il ruolo di sovraordinata: infatti la frase presenta una protasi («se rompi il fuoco…») al quale segue la sua protasi («come potrà la mano della sete / e delle

[88] Romolini 2012, 83.
[89] Ibidem, 85.

gemme ritrovar tra i morti / il suo fedele»). Inoltre all'interno dell'interrogazione viene inserita una parentetica, che contribuisce a creare un effetto turbativo della sintassi, lasciando in sospeso l'interrogativo e rompendo l'andamento lineare del periodo. A questo proposito si sottolinea che nelle precedenti raccolte non si era assistito ad un tale uso e ad una tale struttura delle interrogative dirette, che al contrario si presentavano costruite in modo più lineare.

È simile al secondo esempio per la struttura l'interrogativa presente in *Se t'hanno assomigliato*:

> […]; se non seppero
> crederti più che donnola o che donna,
> con chi dividerò la mia scoperta,
> dove seppellirò l'oro che porto,
> dove la brace che in me stride se,
> lasciandomi, ti volgi dalle scale?

Anche qui l'interrogativa inizia con una protasi alla quale seguono ben tre apodosi («con chi dividerò la mia scoperta, / dove seppellirò l'oro che porto, / dove la brace che in me stride»), per poi chiudersi con una condizionale e una incidentale interposta di carattere gerundivo («se, / lasciandomi, ti volgi dalle scale?». L'interrogativa chiude il componimento e, come spesso accade, la sua posizione non è affatto casuale: infatti viene inserita nell'*explicit* quasi a voler marcare la netta differenza tra l'inizio della raccolta (la poesia *Bufera*) e uno dei componimenti finali e più incisivi del libro. Se, infatti all'inizio Clizia «sprofonda nel "buio" mentre il poeta assiste impotente alla perdita»[90], in questo caso è «il soggetto ad essere lasciato nell'abisso, nel vuoto, in un tartareo mondo di morti mentre Volpe risale verso l'alto»[91] («ti volgi dalle scale?»). La natura umana di Volpe (donnola o donna), espressa nell'interrogativo, non viene riconosciuta dai «ciechi», così che solo al poeta è concessa l'agnizione, che non può essere condivisa con altri. Si noti l'*enjambement* iniziale «seppero / crederti», che crea un effetto sospensivo all'inizio dell'interrogativo.

In *La primavera hitleriana* l'interrogativo inizia la terza strofa: «Tutto per nulla, dunque?». L'interrogativo è indipendente e si riferisce a ciò che lo

[90] Romolini 2012, 338.
[91] Ivi.

precede, chiudendo in un certo senso il discorso delle strofe precedenti. La speranza di una salvezza (affidata alla *visiting-angel*) va ricercata altrove.

Si legga, infine, l'interrogativa di chiusura dell'*Anguilla*, uno dei componimenti più noti della raccolta: «puoi tu non crederla sorella?». testo si inarca per 30 versi: il complemento oggetto viene isolato all'inizio del testo e ripreso al v. 15, di modo che tra l'oggetto del componimento (l'anguilla appunto) e la reggente intercorrono un totale di 29 versi composti solo da subordinate. L'interrogativa finale, dunque, regge 29 versi e acquisisce una carica espressiva notevole: il soggetto della poesia è la donna, "sorella" dell'animale perché entrambe vengono accomunate da un compito salvifico. Anche in questo caso sembra che si sia in presenza di un'interrogativa retorica, che presuppone già una risposta affermativa e non esplicitata.

Tra le tre raccolte esaminate, a presentare un maggior numero di interrogative dirette indipendenti sono le *Occasioni*, forse anche in virtù del fatto che, rispetto agli altri due libri, si strutturano in forma dialogica (tra l'io poetico e la donna). Mentre negli *Ossi* si presenta una poesia più introspettiva e psicologica, nelle *Occasioni* il poeta dialoga con Clizia o con altre donne protagoniste delle sue liriche, tant'è che molto spesso all'interno delle interrogative viene inserito il pronome "tu" in riferimento al proprio interlocutore. A tal proposito è interessante che all'inizio di *Satura* vi sia un piccolo componimento: *Il tu*.

> I critici ripetono,
> da me depistati,
> che il mio *tu* è un istituto.
> Senza questa mia colpa avrebbero saputo
> che in me i tanti sono uno anche se appaiono
> moltiplicati dagli specchi. Il male
> è che l'uccello preso nel paretaio
> non sa se lui sia lui o uno dei troppi
> suoi duplicati.

Mazzoni scrive «l'io delle *Occasioni* rinuncia a parlare in nome di tutti (o ad incarnare la voce impersonale di chi, esponendo il

significato di ciò che viene narrato o descritto, di fatto parla a nome di tutti) e dialoga con il tu femminile. L'effetto che si ottiene è completamente diverso: la riflessione dell'io, presentandosi come dialogo mentale privato e non come esposizione di verità universali perde enfasi e diventa più agile e credibile»[92]. Dunque l'interrogativa contribuisce a fornire quella «agilità» al discorso di cui parla Mazzoni, rendendolo più dinamico e meno aulico. La struttura e l'ampiezza di questi costrutti si sviluppa in modo progressivo: negli *Ossi* si trovano interrogative strutturalmente semplici e che non occupano un numero eccessivo di versi, inoltre la loro posizione è sempre iniziale o finale; nelle *Occasioni* la struttura si fa già più complessa, l'ampiezza dei costrutti aumenta, arrivando ad occupare intere strofe, inoltre non sono più inserite alla fine o all'inizio, ma ci sono casi in cui sono poste all'interno della strofa; nella *Bufera* si tocca l'apice della difficoltà. Si tratta di interrogative molto ampie, costruite in forme complesse (ad esempio l'apodosi che funge da interrogativa diretta). Anche qui, tuttavia, la posizione privilegiata torna ad essere quella di apertura o di chiusura, assumendo una forte carica espressiva.

L'utilizzo dell'interrogativa rientra in un disegno più grande, in un progetto che aleggia attorno al primo Montale: l'indeterminatezza, l'incertezza del reale. Quale espressione più azzeccata per esprimere l'incerto se non l'interrogativa diretta? Si tratta spesso di interrogative lasciate senza una risposta. Queste vengono imposte al lettore, che non sa rispondere, ma del resto forse si tratta di interrogativi la cui risposta e soluzione è oscura anche al poeta.

[92] Mazzoni 1998, 409-410.

Capitolo 3: LA SINTASSI DELLA FRASE COMPLESSA

3.1 *Costrutti condizionali*

> Mi procurai anch'io, a suo tempo, un'infarinatura di psicanalisi, ma pur senza ricorrere a quei lumi pensai presto, e ancora penso, che l'arte sia la forma di vita di chi veramente non vive.[1]

«È cioè riconosciuta, tra arte e vita, una relazione asimmetrica: nella prima confluisce la seconda e vi si risolve. L'*eros* montaliano sopravvive in virtù di questo spostamento»[2]. A differenza di Leopardi, in cui la scrittura poetica presuppone una solidità di pensiero e di architettura, il « "relativismo probabilistico" di Montale, invece, espressione di una soggettività minacciata, doveva cedere alla realtà e lasciare che la forma ne fosse contaminata: da cui la sua debole ricaduta argomentativa, piuttosto autoreferto e testimonianza che deposito di una qualsiasi verità»[3]. Lui stesso nell'*Intervista immaginaria* del 1946 afferma:

> No, non penso a una poesia filosofica, che diffonda idee. Chi ci pensa più? Il bisogno di un poeta è la ricerca di una verità puntuale, non di una verità generale. Una verità del poeta-soggetto che non rinneghi quella dell'uomo-soggetto empirico. Che canti ciò che unisce l'uomo agli altri uomini ma non neghi ciò che lo disunisce e lo rende unico e irripetibile.[4]

Contini suddivide la poesia di Montale in tre momenti salienti: una prima fase definita negativa e distruttiva, in cui non si ritrova un oggetto, una realtà su cui avere fiducia (*Ossi di seppia*); una seconda costruttiva e positiva per cui «nel tessuto insensato del mondo si schiude, sia pure improbabilmente, il sospetto d'un'eccezione significativa»[5] (*Le Occasioni*); infine una terza fase, coincidente con *La Bufera*, libro che diviene «la sede d'un discorso non solo condannato a catalogare l'identità, ma neppure teso esclusivamente, volta per volta, attorno al

---

[1] Montale *Intervista immaginaria* 1946, in *Il secondo mestiere* p. 1476.
[2] Bozzola 2006, 112.
[3] Bozzola 2007, 119-120.
[4] Montale *Intervista immaginaria* 1946, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1996, 1479.
[5] Contini 2002, 80.

nucleo momentaneo dell'occasione che riscatta»[6], in cui si presenta una realtà in forma di mito. Lo stesso Contini riscontra una differenza fondamentale tra Montale e i suoi contemporanei: l'incertezza del reale.

> La differenza costitutiva fra Montale e i suoi coetanei sta in ciò che questi sono in pace con la realtà (a più forte ragione col mondo immaginario se il loro è un universo fittizio), mentre Montale non ha certezze del reale.[7]

L'incertezza del reale percorre tutte e tre le raccolte qui esaminate, quasi una sorta di ridondante e insistente dubbio sotteso a tutti i versi che leggiamo. Luperini, discutendo riguardo alle *Occasioni*, scrive: «I dubbi di *Tempi di Bellosguardo* sono temporaneamente rimossi, non cancellati: nel profondo, essi continuano a macinare le precarie certezze che l'autore accampa a conclusione del libro, quale estrema difesa contro una realtà ineludibile e ormai soverchiante»[8]. Quando si fa menzione dei dubbi di *Tempi di Bellosguardo* (O), ci si riferisce a precise espressioni: «Derelitte sul poggio / fronde della magnolia / verdibrune *se* il vento / porta dai frigidari / dei pianterreni un travolto / concitamento d'accordi […]»; «e fors'entra / nel chiuso e lo forza con l'esile / sua punta di grimaldello.» Si tratta di un testo che si articola in tre tempi caratterizzati ciascuno da un diverso ritmo: la descrizione di un istante di pace, ovvero la sera che cala su Firenze; un secondo tempo dal ritmo incalzante e nervoso che racchiude la dicotomia "vita-morte", un vento gelido si abbatte sulla magnolia; un terzo tempo intimo e pensoso dopo la bufera, in cui ci si chiede se siano davvero spariti i segni della civiltà, se siano «finiti per sempre i tempi di quella civile bellezza che è Bellosguardo»[9]. Il lettore avverte che, dietro ad ognuno di questi tre tempi, si insinua una incertezza, un senso di precarietà acuito anche dall'interrogativa diretta (terzo tempo, v. 14) o dalle congiunzioni disgiuntive, che esprimono per l'appunto un dubbio.

---

[6] Contini 2002, 80.
[7] Ibidem, 82.
[8] Luperini 1986, 108.
[9] Isella *Occ*., 130.

A livello tematico la poesia doveva fare da *pendant* di *Mediterraneo*, nell'*Intervista immaginaria* del '46 Monttale afferma:

> Negli *Ossi di seppia* tutto era attratto dal mare fermentante, più tardi vidi che il mare era dovunque, per me, e che persino le classiche architetture dei colli toscani erano anch'esse movimento e fuga. E anche nel nuovo libro ho continuato la mia lotta per scavare un'altra dimensione nel nostro pesante linguaggio polisillabico, che mi pareva rifiutarsi a un'esperienza come la mia.[10]

Nella poesia montaliana la dimensione del provvisorio occupa uno spazio rilevante. L'espressione più completa per la dimensione di provvisorietà riguarda l'ampio utilizzo delle frasi condizionali in poesia. È abbastanza irrilevante riportare il numero preciso di queste per ogni raccolta, basterà dire che si tratta di numeri pressoché uguali che, dunque, manifestano un utilizzo abbastanza costante di questo costrutto. Per quanto riguarda l'impiego di costrutti possibilistici e il loro evolversi è importante sottolineare e riportare un passo di *Seminario montaliano* di Bozzola:

> […] gli *Ossi di seppia* sono il più leopardiano dei libri di Montale. Questo taglio assertivo sembra evolversi, verso le *Occasioni*, in coincidenza con l'assunzione deuteragonistica della figura di Clizia, insomma con l'assunzione a testo della possibilità del senso. La quale, minacciando la durezza di diamante di quel pensiero negativo, importa nella poesia figure sintattiche nuove, espressione della tensione interrogativa, dell'incertezza, della "durata" del desiderio, dell'attesa. Incrinato il "delirio d'immobilità", viene meno, in un certo senso, la solidità delle costruzioni sintattiche, che, prima impiantate sui pilastri del periodo classico, ora piegano verso nuove strutture, nelle quali acquistano maggiore spazio i costrutti del probabilismo e dell'approssimazione: condizionali in serie, sintassi aperta, frammentazione della linea melodica, eccetera.[11]

Ci si concentri sulle condizionali: analizzando attentamente queste strutture si nota un'evoluzione nel metodo con cui vengono costruite nel testo. Infatti l'ordine consueto prevede che la condizionale, introdotta da "se", preceda la reggente. Benché, naturalmente, prevalga questo ordine, vi sono comunque casi in cui si assiste ad una inversione: ovvero viene anticipata la reggente rispetto alla condizionale. Non solo, se si prende in esame la prima raccolta e

[10] Montale *Intervista immagina* del 1946, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1996, 1482.
[11] Bozzola 2006, 108-109.

l'ultima (gli *Ossi* e *La Bufera*), si osserverà come nella *Bufera* le frasi condizionali occupino spazi diversi, venendo inserite all'interno di ad esempio, oppure venendo lasciate in sospeso a causa una massa, nominale o subordinativa.

Innanzitutto presento alcuni casi di frasi condizionali costruite secondo l'ordine usuale. Si prenda in esame l'ultima strofa dell'osso *Ciò che di me sapeste…*

Se un'ombra scorgete, non è
un'ombra – ma quella io sono.
Potessi spiccarla da me,
20 offrirvela in dono.

Il periodo ipotetico occupa metà strofa: prima si riscontra la protasi («Se un'ombra scorgete») e poi l'apodosi («non è un'ombra – ma quella io sono»). Dopo la proposizione ipotetica, inizia un secondo periodo che presenta in prima posizione una ottativa: si rimane dunque sul piano dell'incertezza, dell'approssimazione. Esprime un desiderio destinato a restare tale, a non trovare realizzazione: il poeta vorrebbe staccare da sé «l'ombra» che, secondo Luperini, è divenuta «la sua vera sostanza»[12] a causa della quale non potrà mai avverarsi la «realizzazione di sé»[13]. Staccare da sé l'ombra, l'unica parte conoscibile del poeta, e donarla al prossimo equivale a donare se stessi.

Anche in *Debole sistro al vento* (OS) l'ipotesi occupa un'intera strofa, la terza per la precisione:

Se tu l'accenni, all'aria
10 bigia treman corrotte
le vestigia
che il vuoto non ringhiotte.

Anche qui la condizionale precede, come di consueto, la reggente a sua volta seguita da una relativa. La condizione probabilistica espressa riguarda la realtà, vissuta come un qualcosa di impossibile da fissare, da ingabbiare.

[12] Luperini 1986, 35.
[13] Ivi.

Altri esempi tratti dagli *Ossi* si ritrovano in *Incontro*, nell'attacco della terza strofa: «Se mi lasci anche tu, tristezza, solo / presagio vivo in questo nembo, sembra / che attorno mi si effonda / un ronzio qual di sfere quando un'ora / sta per scoccare»[14]. Qui la condizionale inizia il periodo e costituisce un appello alla tristezza. La posizione della proposizione ipotetica è cruciale perché introduce il momento più profondo di abbattimento del poeta. Esprime, come spesso avviene, un'«attesa che sarà delusa»[15] che «assume la consistenza sonora del ronzio d'una pendola prima che scocchi l'ora»[16]. Si rileggano anche gli ultimi due versi di *Vasca*: «se lo guardi si stacca, torna in giù: / è nato e morto, e non ha avuto un nome»[17].Versi che chiudono il componimento e che, come talvolta accade, si caricano di un particolare significato: in questi versi si delinea una esistenza senza identità.

In *Stanze*, testo tratto dalle *Occasioni*, alla seconda strofa è presente una proposizione ipotetica:

Pur la rete minuta dei tuoi nervi
rammenta un poco questo suo viaggio
e se gli occhi ti scopro li consuma
un fervore coperto da un passaggio
15 turbinoso di spuma ch'or s'infitta
ora si frange, […].

La condizionale viene introdotta dalla copula e precede la reggente. Dopo la reggente si apre una lunga serie di subordinate che concludono la strofa. Di esempi simili a quelli appena forniti se ne riscontrano molti, anche nella *Bufera*. Ad esempio nel finale de *La frangia dei capelli* si legge: «e s'ora / d'aeree lanugini s'infiora / quel fondo, a marezzarlo sei tu, scesa / d'un balzo, e irrequieta la tua fonte / si confonde con l'alba, la nasconde»[18]. Anche in questo caso la condizionale viene anticipata rispetto alla reggente, creando una condizione intonativa lineare e pulita.

In alcuni casi si assiste ad un accumulo di condizionali che, affiancate asindeticamente, si appoggiano su un'unica reggente o ognuna ne presenta una

[14] Vv. 28-32.
[15] Blasucci 2002, 94.
[16] Ivi.
[17] vv. 13-14.
[18] Vv. 10-14.

per sé. Talvolta a causa di quest'accumulo si crea una distanza tra subordinata condizionale e reggente poco sopportabile: ricordo infatti che le condizionali non accettano di buon grado una distanza troppo elevata dalla loro reggente e, inoltre, faticano a sopportare la moltiplicazione di eventi, dunque l'accumulazione. Uno degli esempi più significativi si ritrova nel già citato *Il carnevale di Gerti* (O):

Se la ruota s'impiglia nel groviglio
delle stelle filanti ed il cavallo
s'impenna tra la calca, *se* ti nevica
sui capelli e le mani un lungo brivido
5 d'iridi trascorrenti o alzano i bimbi
e flebili ocarine che salutano
il tuo viaggio ed i lievi echi si sfaldano
giù dal ponte sul fiume,
se si sfolla la strada e ti conduce
10 in un mondo soffiato entro una tremula
bolla d'aria e di luce dove il sole
saluta la tua grazia – *hai ritrovato*
forse la strada che tentò un istante
il piombo fuso a mezzanotte quando
15 finì l'anno tranquillo senza spari.

Prima della frase reggente, che si riscontra al v. 12, si trovano ben tre subordinate condizionali. Tre proposizioni ipotetiche, alle quali sono legate delle coordinate comprendenti altre tipologie di subordinate (es. al v. 6 si trova una relativa «che salutano / il tuo viaggio…»). Dunque un unico periodo di 15 versi che si regge su un accumulo di subordinate condizionali, tutte appoggiate ad un'unica reggente ritardata. Secondo Isella «la congiunzione condizionale è marca caratteristica del costante rapporto di Montale con il mondo, un rapporto critico, fondato sull'improbabile»[19]. Questo rapporto complesso e incerto con la realtà viene rafforzato e sottolineato dalla presenza dell'avverbio "forse" nella reggente. Proprio questo avverbio, secondo Isella, influenzerebbe il contesto del componimento che esprimerebbe una «possibilità così ripetutamente condizionata (1 se… 3 se… 9 se…), così assortamente

[19] Isella *Occ.*, 40.

dubbiosa nell'apodosi (12-13 *hai ritrovato / forse la strada*) da configurarsi piuttosto come del tipo dell'irrealtà»[20].

In *Serenata indiana* (B) le condizionali poste in serie vengono inserite a inserite a destra rispetto alla reggente:

Puoi condurmi per mano, *se* tu fingi
5 di crederti con me, *se* ho la follia
di seguirti lontano e ciò che stringi

ciò che dici, m'appare in tuo potere
[…]

La sovraordinata viene anticipata rispetto alla condizionale che si trova in posizione marcata, a destra, modificando la linea intonativa.

Altri esempi simili si riscontrano in *Iride* (B):

Se appari qui mi riporti, sotto la pergola
di viti spoglie, accanto all'imbarcadero
del nostro fiume – e il burchio non torna indietro,
il sole di San Martino si stempera, nero.
40 Ma *se ritorni* non sei tu, è mutata
la tua storia terrena […];

o in *Due nel crepuscolo* (B):

[…] *s'io levo*
appena il braccio, mi si fa diverso
15 l'atto, si spezza su un cristallo, ignota
e impallidita sua memoria, e il gesto
già più non m'appartiene;
se parlo, ascolto quella voce attonito,
scendere alla sua gamma più remota
20 o spenta all'aria che non la sostiene.

In entrambi i casi si susseguono due condizionali, ambedue a loro volta seguite dalla loro reggente. Si noti in *Iride* la struttura avversativa che lega le due subordinate condizionali: la seconda viene infatti introdotta dal «Ma» avversativo («Ma se ritorni…»). Entrambi i contesti ipotetici manifestano l'impossibilità di un ritorno del *visiting angel*: la donna amata non può ritornare e non può rimanere, il distacco è necessario.

Anche riguardo a *Due nel crepuscolo* si presentano due frasi complesse con una condizionale in prima posizione e reggente a seguire. Inoltre la

[20] Ibidem, 38.

condizionale apre le due frasi complesse, di modo che potrebbe funzionare come un'anafora.

Nelle *Occasioni* si trova l'*Elegia di Pico Farnese*, che contiene un esempio di accumulazione simile, ma strutturalmente più complesso:

Se urgi fino al midollo i diòsperi e nell'acque
specchi il piumaggio della tua fronte senza errore
40 o distruggi le nere cantafavole e vegli
al trapasso dei pochi tra orde d'uomini-capre,

('collane di nocciuole,
zucchero filato a mano
sullo spacco del masso
45 miracolato che porta
le preci in basso, parole
di cera che stilla, parole
che il seme del girasole
se brilla dispere')

50 il tuo splendore è aperto. […]

Il periodo inizia con una proposizione ipotetica. Ad una lettura più attenta però si individuano tre condizionali, la prima introdotta dalla congiunzione "se", mentre le altre due sono introdotte dalla copula ("e" nel primo caso e "o" disgiuntiva nel secondo) ed omettono la congiunzione (vv. 38-39 «e nell'acque / specchi il piumaggio della tua fronte senza errore…»; v. 40 «o distruggi le nere cantafavole e vegli / al trapasso dei pochi tra orde d'uomini-capre»). Oltre all'accumulo di condizionali, la reggente viene posticipata ulteriormente a causa dell'inserimento di una parentetica tra le subordinate condizionali e la loro reggente. La parentetica occupa 8 versi, rompe l'andamento sintattico e crea una sorta di sospensione, una attesa della reggente che si manifesta soltanto al v. 50, chiudendo il periodo. Per il lettore l'effetto turbativo della sintassi è accentuato proprio a causa della parentetica, che contribuisce a creare una grande distanza tra le condizionali e la loro reggente: a tal proposito ricordo una affermazione fatta precedentemente, ossia che le condizionali non accettano una grande distanza dalla loro reggente. Dunque, stando a quanto detto, qualora si trovi una condizionale distanziata eccessivamente dalla reggenza, l'effetto che si

potrebbe produrre è quello di una alterazione della lettura e dell' intonazione, che viene bruscamente interrotta.

Fenomeni di condizionali lasciate in sospeso a causa dell'inserimento di un artificio retorico, quale una parentetica, si riscontrano anche nella *Bufera*. Si prenda ad esempio *Il tuo volo*:

Se appari al fuoco (pendono
sul tuo ciuffo e ti stellano
gli amuleti)
due luci ti contendono
5 al borro ch'entra sotto
la volta degli spini.
[…]

15 *Se* rompi il fuoco (biondo
cinerei i capelli
sulla ruga che tenera
ha abbandonato il cielo)
come potrà la mano delle sete
20 e delle gemme ritrovar tra i morti
il suo fedele?

Le condizionali sono poste in prima posizione in entrambe le strofe. Secondo una struttura apparentemente speculare, in ambedue le strofe esaminate dopo la subordinata condizionale si inserisce subito una parentetica che spezza l'andamento sintattico e intonativo. La parentetica ritarda di tre versi nel primo caso e di quattro nel secondo la sovraordinata: «due luci ti contendono…» reggente del primo periodo; «come potrà la mano delle sete / e delle gemme ritrovar tra i morti / il suo fedele?» reggente interrogativa diretta della seconda strofa. Struttura più complessa dunque rispetto ai primi esempi, in cui alla codizionale veniva fatta seguire naturalmente la reggente. Qui per la reggente bisogna attendere, questa è ritardata da un espediente retorico quale la parentetica. .

Si prenda in esame anche la prima parte di *A mia madre*, poesia tratta da *Finisterre*:

Ora che il coro delle coturnici
ti blandisce nel sonno sterno, rotta
felice schiera in fuga verso i clivi
vendemmiati del Mesco, or che la lotta
5 dei viventi più infuria, *se* tu cedi
come un'ombra la spoglia

(e non è un'ombra,
o gentile, non è ciò che tu credi)

chi ti proteggerà? […]

Dopo l'accumulazione di subordinate temporali introdotte dalla formula «ora che», si trova una proposizione ipotetica, una condizionale al v. 5 «se tu cedi / come un'ombra spoglia…». Ancora una volta questa subordinata condizionale viene lasciata in sospeso a causa dell'inserimento di una parentetica che la divide, la distanzia dalla sua reggente.

In alcuni casi la condizionale viene interposta, ne sono esempio la già citata sopra *Iride* e il mottetto del *Ramarro*:

[…]
questo e poco altro (*se poco*
è un tuo segno, un ammicco, nella lotta
10 che mi sospinge in un ossario, spalle
al muro, dove zàffiri celesti
e palmizi e cicogne su una zampa non chiudono
l'atroce vista al povero
Nestoriano smarrito);
(Iride)

Il ramarro, *se scocca*
sotto la grande fersa
dalle stoppie –
[…]

Il cannone di mezzodì
più fioco del tuo cuore
e il cronometro *se*
10 *scatta* senza rumore –
(Il ramarro, se scocca…)

Se si leggono attentamente entrambi gli esempi, si noterà che le condizionali nel secondo caso vengono lasciate in sospeso. In *Iride* la condizionale viene inserita all'interno di una parentetica molto lunga, che sospende la reggente in quanto si impone tra un segmento nominale di reggente e il suo completamento predicativo («questo e poco altro» + «è quanto di te giunge dal naufragio / delle mie genti…»[21]). All'interno della parentetica, dopo la condizionale, si inseriscono una relativa e una

[21] Vv. 15-16

locativa introdotta da «dove» (vv. 10 e 11). Dunque una ipotesi sospesa ed isolata dal resto grazie alla parentetica, tanto che sembra che la dimenzione del probabilistico sia accentuata. Ovviamente anche l'intonazione cambia, soprattutto a causa delle parentesi. Lo stesso avviene nel mottetto del *Ramarro*, in cui al soggetto, il «ramarro» e il «cronometro», viene fatta seguire una condizionale che viene lasciata in sospeso, senza una reggente. A proposito della movimentazione delle condizionali, riporto una considerazione di Bozzola: «Non è un caso che la mobilità delle condizionali sia molto più limitata negli OS, dove in generale questa tipologia di frase subordinata è meno frequente. Essa dunque sembra crescere con il crescere dell'inquadramento "metafisico" della poesia montaliana: la sua frequenza è inversamente proporzionale al suo svincolarsi del descrittivismo così tipico della prima raccolta»[22].

Ci sono casi infine in cui la reggente, viene fatta precedere rispetto alla condizionale. Secondo Bozzola «lo spostamento comporta, dal punto di vista fonologico, una discontinuità intonativa: nella sua posizione normale, la condizionale forma con la reggente un profilo intonativo uniforme […]»[23]. Si tratta di casi di inversione di cui si riscontrano alcuni esempi. Ne *Il giglio rosso*, la condizionale viene fatta seguire e non precedere alla propria reggente, viene spostata a destra: «Il giglio rosso, se un dì / mise radici nel tuo cuor di vent'anni […]»[24]. In tal caso la reggente è di carattere nominale e non è altro che la ripetizione del titolo del componimento. La stessa struttura invertita la si ritrova in *Ho sostato talvolta nelle grotte*, testo tratto dagli *Ossi di seppia*: «Ed è vano sfuggirla: mi condanna / s'io lo tento anche un ciottolo / roso sul mio cammino»[25]. La condizionale in questo testo sembra quasi una sorta di inciso per l'intonazione con cui il lettore è portato a leggerla. Si potrebbe dire che la condizionale assume una intonazione a sé stante, spezzando la fonologia della reggente. Anche qui siamo in presenza di un periodo ipotetico del primo tipo. Si prenda ad esempio anche il mottetto *Lontano ero con te*: «[…] t'ignoravo e non dovevo: ai colpi / d'oggi lo so, se di laggiù s'inflette / un'ora e mi porta

[22] Bozzola 2006, 96-97.
[23] Bozzola 2006, 95.
[24] Vv. 1-2.
[25] Vv. 18-20.

Cumerlotti / o Anghebéni […]»[26]. L'effetto ottenuto è quello di una «dilazione della chiusura»[27]. Ma si vedano anche i mottetti *Perché tardi?...* e *Al primo chiaro*, in cui si legge rispettivamente: «Nulla finisce, o tutto, se tu fólgore / lasci la nube»[28]; «Al chiaro e al buio, soste ancora umane / se tu a intrecciarle col tuo refe insisti»[29]. In entrambi i casi l'intonazione della condizionale diviene più marcata a causa del suo spostamento a destra. *Sotto la pioggia* (O) mostra lo stesso spostamento: «E m'è cara la maschera se ancora / di là dal mulinello della sorte / mi rimane il sobbalzo che riporta / al tuo sentiero»[30]. Si rilegga anche *Madrigali privati I* (B): «So che un raggio di sole (di Dio?) ancora / può incarnarsi se ai piedi della statua / di Lucrezia (una sera ella si scosse, / palpebrò) getti il volto contro il mio»[31]. In questi versi si inseriscono, a rompere maggiormente l'equilibrio intonativo, due parentetiche: la prima spezza la reggente e la sua intonazione, mentre la seconda è posta all'interno della condizionale, interrompendola e separando la prima parte determinata dalla congiunzione "se" dalla seconda parte, ossia dal suo predicato.

Da questa analisi si evince che le condizionali sono sicuramente una delle strutture più presenti e utilizzate in Montale. Tuttavia la loro conformazione e la loro posizione si sviluppa, cambia passando da una raccolta all'altra. Negli *Ossi* sono presenti periodi ipotetici per lo più tradizionali, non particolari per la posizione o la formazione. Diversamente nelle *Occasioni* e nella *Bufera* si riscontrano periodi ipotetici la cui struttura sembra essere più complessa: condizionali spostate a destra e non poste nella loro tradizionale posizione di sinistra oppure condizionali lasciate in sospeso o interposte. Queste trasformazioni comportano dei cambiamenti anche a livello intonativo,

[26] Vv. 5-8.
[27] Bozzola 2006, 95.
[28] Vv. 7-8.
[29] Vv. 13-14.
[30] Vv. 15-18.
[31] Vv. 1-4.

come è stato osservato. Di fatto la dimensione probabilistica, dell'incertezza sembra essere ben presente in Montale, che utilizza spesso questo tipo di subordinata nei suoi testi. Il "possibile" si pone in linea con una struttura aperta a molteplici soluzioni, a più interpretazioni di cui il lettore si fa carico. Non solo le condizionali manifestano questa dimensione possibilistica. Questa apertura e questa moltiplicazioni di possibilità viene espressa dal poeta anche grazie ad altri artifici di continuità sintattica, di cui si parlerà successivamente.

3.2 *Accumulo di subordinate*

Come è stato anticipato all'inizio di questo lavoro, l'accumulo di subordinate è uno di quei fenomeni che implicano un ritardo della reggente e, dunque, favoriscono un effetto di dilatazione e sospensione. Questo modalità di costruzione del periodo si sviluppa progressivamente nel corso delle tre opere: di fatto sembra che alcuni aspetti formali della sintassi siano pervenuti e siano stati accentuati nel corso degli anni, data la loro quasi totale assenza negli *Ossi di seppia*. Infatti l'accumulo di subordinate è ben più visibile all'interno dell'ultima raccolta, *La Bufera e altro*. Tuttavia si possono individuare alcuni esempi anche nelle due precedenti raccolte, anche se è necessario sottolineare una differenza di fondo: negli *Ossi* e nelle *Occasioni* si tratta di periodi più ristretti e contenuti, mentre nella *Bufera* si riscontrano intere poesie costruite totalmente o in gran parte secondo questa modalità, in cui il testo si inarca per un buon numero di versi e la reggente si individua solo successivamente.

Un primo gruppo di testi presenta in prima posizione una o più subordinate, seguite successivamente dalla reggente, dunque le strutture di accumulazione si trovano spesso a sinistra. L'ampiezza di questi costrutti varia. In *Ossi di seppia*, ad esempio, in cui è più frequente riscontare la reggente a inizio periodo, si trovano per lo più accumulazioni meno ampie rispetto alle successive raccolte.

Un primo esempio di ampiezza assai ridotta, tale per cui non è possibile parlare propriamente di accumulazione, lo si legge nella prima strofa di *In limine*:

Godi se il vento ch'entra nel pomario
vi rimena l'ondata della vita:
qui dove affonda un morto
viluppo di memorie,
5 orto non era, ma reliquario. […]

Il periodo è composto da due frasi complesse, delle quali la seconda (vv. 3-5) inizia con una subordinata locativa («qui dove affonda un morto / viluppo di memorie») seguita dalla reggente. La scelta di anticipare una locativa non sembra azzardata né sembra modificare eccessivamente l'ordine dei costituenti del periodo. Anzi pare che sia l'ordine delle parole S-V al verso 5 «orto non era» (che sarebbe «non era orto» V-S) a creare un senso di destabilizzazione. Sembrerebbe che non ci possa essere altra posizione per la locativa che, al contrario, se venisse posticipata rispetto alla reggente farebbe assumere alla frase un andamento innaturale: «orto non era, ma reliquario, qui dove affonda un morto viluppo di memorie». In altre parole la frase complessa così costruita suonerebbe in modo insolito anche a causa di due fattori fondamentali: in primo luogo la discrepanza tra il tempo verbale della locativa e quello della reggente. Il verbo della subordinata è all'indicativo presente e viene rafforzato dal «qui» inserito prima dell'avverbio di luogo. Questa costruzione suggerisce immediatezza e contemporaneità. Il verbo reggente, al contrario, è all'indicativo imperfetto e si pone in un inevitabile rapporto di anteriorità rispetto alla locativa. In secondo luogo non è possibile staccare la reggente dalla propria coordinata avversativa («ma reliquario»), poiché, allontanandole, verrebbe meno quella unità necessaria tra le due frasi (si pensi che il verbo sottointeso nella avversativa è lo stesso verbo in forma affermativa della reggente: «ma [era] reliquario»).

Finestra Fiesolana (B) inizia proprio con una accumulazione di subordinate:

Qui dove il grillo insidioso buca
i vestiti di seta vegetale
e l'odor della canfora non fuga
le tarme che sfarinano i libri,
5 l'uccellino s'arrampica a spirale
su per l'olmo ed il sole tra le frappe
cupo invischia. Altra luce che non colma,
altre vampe, o mie edere scarlatte.

Ebbene nel testo appena riportato viene utilizzata esattamente la stessa identica struttura del componimento precedente: infatti anche in questo caso l'avverbio locativo «dove» viene preceduto dal «qui», esprimendo un rapporto di contemporaneità rispetto alla reggente (v. 5 «l'uccellino s'arrampica a spirale…»). I verbi delle subordinate e quello della reggente sono declinati allo stesso tempo: entrambi sono al presente indicativo, confermando il rapporto di contemporaneità appena accennato. L'*incipit* del componimento vede in prima posizione due locative coordinate sindeticamente, la seconda delle quali omette l'avverbio di luogo e regge una relativa di secondo grado (v. 4 «che sfarinano i libri»). L'anticipazione della reggente rispetto alle sue subordinate renderebbe il periodo meno lineare. Questo perché l'avverbio di luogo «qui» rafforza eccessivamente il secondo avverbio «dove», per cui se si invertisse l'ordine si avrebbe un risultato innaturale e non lineare.

Anche nella prima strofa de *Nel parco di Caserta* (O) si verifica il fenomeno:

Dove il cigno crudele
si liscia e si contorce,
sul pelo dello stagno, tra il fogliame,
si risveglia una sfera, dieci sfere,
5 una torcia dal fondo, dieci torce,
[…]

L'accumulazione è molto ridotta: il periodo semplicemente inizia con due subordinate di I° grado locative che vengono coordinate sindeticamente. La seconda di queste (v. 2 «e si contorce») omette l'avverbio di luogo. La reggente si trova al v. 4: «si risveglia una sfera». Anche in questo caso la locativa viene anticipata rispetto alla propria reggente, ma sembra che la posizione più adatta ad essa sia proprio questa: infatti, se si pensa alla costruzione più frequente per questo tipo di subordinate, si giungerà alla conclusione che tendenzialmente

vengono poste a sinistra, prima della reggente. A differenza delle temporali che possono essere anticipate o posticipate rispetto alla sovraordinata in base anche alla loro forma, le locative tendono ad occupare quasi esclusivamente la posizione di sinistra rispetto alla reggente.

Una tipologia di subordinata che spesso viene accumulata e anticipata è la temporale, si veda la IV° strofa di *Meriggiare pallido e assorto*…

E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
15 com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.
[…]

Questa volta non si tratta di una frase complessa che inizia con una subordinata come nel caso precedente, ma di un periodo di 5 versi. Il periodo inizia con una gerundiva con valore temporale alla quale viene legata una relativa di II° grado («E andando nel sole che abbaglia»), soltanto al verso successivo si trova la reggente con un verbo all'infinito («sentire con triste meraviglia…»). Anche in questo caso sembra che la posizione della subordinata non possa essere altro che quella di anticipare la reggente.

Analogamente all'esempio appena riportato si ricorda *Scendendo qualche volta* (OS):

Scendendo qualche volta
gli aridi greppi ormai
divisi dall'umoroso
Autunno che li gonfiava,
5 non m'era più in cuore la ruota
delle stagioni e il gocciare
del tempo inesorabile;

Anche qui la subordinata è implicita e resa con il gerundio presente, tuttavia si tratta di una subordinata temporale di I° grado, alla quale viene legata una subordinata relativa di II° grado (v. 4 «che li

gonfiava»). La sintassi del periodo è leggermente complicata a causa dell'ordine delle parole.

Tuttavia a tal proposito si può asserire che nella lingua comune è frequente anteporre la subordinata temporale alla reggente. Dunque la posizione primaria della subordinata temporale sulla reggente non è strana né insolita, anzi è abbastanza consueta in quanto la tendenza linguistica è quella di far precedere la temporale alla propria reggente (anche se in certi casi può essere posposta senza particolari conseguenze). Inoltre si ricordi ciò che afferma Bozzola[32]: paragonando le condizionali con le temporali, Bozzola sostiene che quest'ultime abbiano una forza coesiva minore con la propria reggente. In altre parole le subordinate temporali tollererebbero una distanza maggiore dalla loro reggente, a differenza delle condizionali che invece non sopportano l'allontanamento eccessivo dalla loro sovraordinata. Dunque le subordinate temporali si confanno di più ad una struttura aperta.[33] Inoltre, a differenza delle condizionali che si vedranno poco più avanti, nel caso delle temporali è possibile la «moltiplicazione delle premesse»[34], per cui si possono riscontrare più eventi, più situazioni che si appoggiano ad un'unica reggente (vd. esempio sottostante).

A tal proposito si rilegga uno degli esempi più rilevanti per quanto riguarda l'accumulo di subordinate temporali: *Luce d'inverno*[35].

Quando scesi dal cielo di Palmira
su palme nane e propilei canditi
e un'unghiata alla gola m'avvertì
che m'avresti rapito,
5 *quando* scesi dal cielo dell'Acropoli
e incontrai, a chilometri, cavagni
di polpi e di murene
(la sega di quei denti
sul cuore ratrappito!)
10 *quando* lasciai le cime delle aurore
disumane pel gelido museo
di mummie e scarabei (tu stavi male,
unica vita) e confrontai la pomice
e il diaspro, la sabbia e il sole, il fango
15 e l'argilla divina –
alla scintilla

[32] Bozzola 2006.
[33] Bozzola 2006, 111.
[34] Ibidem, 112.
[35] La poesia viene già citata precedentemente; ho scelto di riportarla nuovamente per intero poiché viene analizzata in questa sede secondo una diversa prospettiva.

che si levò *fui nuovo e incenerito*.

In questo testo l'accumulazione di subordinate temporali viene all'estremo. Si tratta di unico periodo che si inarca per 16 versi. Il testo scandito in tre quadri dall'anafora espressa dall'avverbio temporale In particolare la struttura, uguale per ogni quadro (escluso per l'inserimento delle parentetiche che si trovano solo nel secondo e terzo quadro vv. 8-9 e 12-13), prevede una prima temporale introdotta dal «quando», alla quale segue una temporale coordinata sindeticamente (v. 3 «e un'unghiata alla gola m'avvertì…»; v. 6 «e incontrai…»; v. 16 «e confrontai…») e, nel primo quadro, una dichiarativa (vv. 3-4 «m'avvertì / che m'avresti rapito»). Si noti inoltre il polisindeto ampiamente presente all'interno del testo che costituisce anch'esso un'anafora. La lunga sfilza di temporali prepara alla reggente, che si manifesta solo al v. 16 «fui nuovo e incenerito». Dunque anche in questo caso la subordinata temporale, espressa in modo esplicito, è anticipata rispetto alla reggente, benché qui in effetti si potrebbero invertire i ruoli senza modificare eccessivamente la fisionomia del periodo. .

Altro esempio di accumulo di temporali tratto dalla *Bufera* riguarda la poesia *Iride*[36]:

Quando di colpo San Martino smotta
le sue braci e le attizza in fondo al cupo
fornello dell'Ontario,
schiocchi di pigne verdi fra la cenere
5 o il fumo d'un infuso di papaveri
e il Volto insanguinato sul sudario
che mi divide da te;

questo e poco altro (se poco
è un tuo segno, un ammicco, nella lotta
10 che me sospinge in un ossario, spalle
al muro, dove zaffìri celesti
e palmizi e cicogne su una zampa non chiudono
l'atroce vista al povero
Nestoriano smarrito);

15 *è quanto di te giunge dal naufragio*
delle mie genti, delle tue, or che un fuoco

[36] La poesia, già citata in precedenza, viene riportata nuovamente in quanto analizzata secondo una diversa prospettiva.

di gelo porta alla memoria il suolo
ch'è tuo e che non vedesti; e altro rosario
fra le dita non ho, non altra vampa
20 se non questa, di resina e di bacche,
t'ha investito.
[…]

L'*incipit* di questo testo è composto da una subordinata temporale introdotta dall'avverbio di tempo: «Quando di colpo San Martino smotta…». La reggente della temporale si fa attendere: al v. 8 si trova una prima parte di reggente, nominale («questo e poco altro») per poi concludersi al v. 15 «è quanto di te giunge dal naufragio…». Tra la prima parte di reggenza e il suo completamento si inserisce una parentetica che comprende al proprio interno un ulteriore accumulo subordinativo. All'interno della parentetica si trovano in ordine: una condizionale di I° grado (v. 8 «se poco / è un tuo segno»); una relativa di II° grado (v. 10 «che me sospinge in un ossario…»); una locativa di III° grado (v. 11 «dove zaffiri celesti / […] non chiudono…»). Dunque l'accumulo subordinativo viene strutturato in un modo diverso rispetto alla reggente: si potrebbe dire che viene diviso in due zone. Prima si tratta di una temporale (e una relativa al v. 7) che semplicemente ritarda la reggente, poi si insinua una parentetica, struttura di per sé turbativa della sintassi, che contiene un ulteriore accumulo subordinativo e spezza la reggente in due parti ampiamente distanziate tra loro. Questa costruzione crea un effetto sospensivo anche in campo intonativo: «questo e poco altro» non ha una indipendenza intonativa, ma si deve attendere la sua conclusione per chiudere la lettura.

A mia madre si configura come uno dei testi centrali della *Bufera*. L'accumulo di subordinate si conclude in questo caso con una interrogativa diretta:

Ora che il coro delle coturnici
ti blandisce nel sonno eterno, rotta
felice schiera in fuga verso i clivi
vendemmiati del Mesco, *or che* la lotta
5 dei viventi più infuria, *se* tu cedi
come un'ombra la spoglia
(e non è un'ombra,
o gentile, non è ciò che tu credi)
chi ti proteggerà? La strada sgombra
non è una via, solo due mani, un volto,
10 quelle mani, quel volto, il gesto d'una

vita che non è un'altra ma se stessa,
solo questo ti pone nell'eliso
folto d'anime e voci in cui tu vivi;

e la domanda che tu lasci è anch'essa
15 un gesto tuo, all'ombra delle croci.

In particolare si tratta di due temporali coordinate asindeticamente e introdotte dalla formula «ora che», alle quali segue una condizionale (v. 5 «se tu cedi / come un'ombra la spoglia»). Tra la condizionale e la reggente espressa dall'interrogativa diretta al v. 8 «chi ti proteggerà?», si inserisce una parentetica comprensiva di una coordinata sindetica, una asindetica e una relativa («ciò che tu credi»).

Più ridotto, ma di egual forma è l'*incipit* di *Corrispondenze* (O) che recita: «*Or che* in fondo un miraggio / di vapori vacilla e si disperde, / altro annunzia, tra gli alberi, la squilla / del picchio verde». Anche qui la temporale viene espressa con la formula «ora che», che viene omessa nella seconda temporale coordinata sindeticamente («e si disperde»). La reggente, «altro annunzia, tra gli alberi, la squilla…», si trova subito dopo, in chiusura di strofa. Dunque non si tratta di un'accumulazione ampia come quelle viste finora, ma semplicemente dell'anticipo a sinistra di due subordinate temporali.

Sono singolari due testi all'interno di *Ossi di seppia*, in cui l'accumulo di subordinate, nello specifico temporali, si inseriscono all'interno di un periodo senza autonomia sintattica. Si legga l'ultima strofa de *I limoni*:

Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo
nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra
soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase.
40 La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolta
il tedio dell'inverno sulle case,
la luce si fa avara – amara l'anima.
Quando un giorno da un malchiuso portone
tra gli alberi di una corte
45 *ci si mostrano i gialli dei limoni*;
e il gelo del cuore si sfa,
e in petto ci scrosciano
le loro canzoni
le trombe d'oro della solarità.

Ma anche l'intera poesia *A vortice s'abbatte* (OS)…

A vortice s'abbatte
sul mio capo reclinato
un suono d'agri lazzi.
Scotta la terra percorsa
5 da sghembe ombre di pinastri,
e al mare là in fondo fa velo
più che i rami, allo sguardo, l'afa che a tratti erompe
dal suolo che si avvena.
Quando più sordo o meno il ribollio dell'acque
10 *che s'ingorgano*
accanto a lunghe secche mi raggiunge:
o è un bombo talvolta ed un ripiovere
di schiume sulle rocce.
Come rialzo il viso, ecco cessare
15 i ragli sul mio capo; e via scoccare
verso le strepeanti acque,
frecciate bincazzurre, due ghiandaie.

Ebbene si osservi innanzitutto il primo esempio, *I limoni*: dal v. 43 al v. 45 si trova una frase complessa composta esclusivamente da una subordinata temporale, dipendente da ciò che la precede.

Lo stesso si può dire a proposito di *A vortice s'abbatte*: qui l'intero periodo dal v. 9 al v. 13 è privo di una reggenza. Il periodo inizia con una prima frase complessa composta da una temporale di I° grado al v. 9 («Quando più sordo o meno il ribollio dell'acque […] mi raggiunge»), all'interno della quale si inserisce la relativa «che s'ingorgano / accanto a lunghe secche». Seguono due coordinate sindetiche, la prima delle quali disgiuntiva («o è un bombo» v. 12), che vengono inserite dopo la pausa sintattica dei due punti. Se si legge attentamente il periodo si noterà subito che esso è totalmente composto da subordinate. Questo perché si tratta di un periodo senza autonomia sintattica: la reggenza di queste subordinate va ricercata in ciò che precede. Sicuramente se si osserva esclusivamente l'aspetto tematico il terzo periodo, preso in esame, si pone in continuità con il primo periodo più che con il secondo: infatti il secondo periodo (vv. 4-8) consiste in una descrizione paesaggistica, mentre il primo (vv. 1-3) e il terzo periodo (vv. 9-13) pongono al centro il soggetto che subisce l'azione del sentire. Non solo, la continuità si verifica anche grazie alla sfera sensoriale riportata nel primo e nel secondo periodo: entrambi infatti fanno riferimento all'udito. Tuttavia sintatticamente è azzardato considerare che il

terzo periodo sia dipendente dal primo e non dal secondo, soprattutto in quanto Montale non utilizza mai una sintassi tanto avanguardistica, in grado di turbare non poco la lettura, propria invece degli ermetici. Piuttosto il periodo preso in esame dipende dall'insieme di ciò che viene detto prima: in un certo senso i primi due periodi preparano l'atmosfera nella quale si inserisce il terzo periodo. Si tratta di uno dei componimenti più innovativi per la sintassi di *Ossi di seppia*, infatti è l'unico esempio di questo tipo di periodo. Il testo apre la sezione *Mediterraneo*, la terza sezione di *Ossi di seppia*. Si tratta della parte più complessa dal punto di vista sintattico del libro, in questo caso si può asserire che sintassi e tema vanno di pari passo. In un autore come Montale, in cui nulla è lasciato al caso ma tutto corrisponde ad un pezzo di un puzzle più grande, è difficile immaginare che questa complessità sintattica maggiore sia del tutto casuale. I testi contenuti in *Mediterraneo*, infatti, contengono il nucleo centrale della tematica di Montale, in questi versi viene racchiuso il significato profondo della poesia degli *Ossi*, rappresentano il motivo per cui Montale chiamò il suo primo libro di poesie dapprima *Rottami* e, successivamente, *Ossi di seppia*. Ma per comprendere ciò che è stato appena detto, bisogna fare un passo indietro. In un racconto del 1943 intitolato *Ricordo di una spiaggia* e poi ripubblicato sul «Popolo di Roma» il 22 agosto 1943 con il titolo *Una spiaggia in Liguria* (il titolo non è definitivo, il racconto verrà infatti ripubblicato sul quotidiano per l'esercito «La Patria» il 19-20 marzo del '45 con il titolo nuovo di *Punta del Mesco*), ci si presenta un Montale insolito, difficile da immaginare: un Montale adolescente. A quattordici anni Montale si riteneva un figlio di signori «dato che apparteneva a una famiglia genovese di commercianti, che mandavano i figli alle scuole tecniche, calzavano le scarpe anche nei giorni feriali, leggevano il giornale e possedevano una villa al mare e una barca»[37]. Durante le vacanze estive era solito frequentare i figli dei contadini, con i quali aveva stretto amicizia e, proprio da un episodio con due di questi nasce la tematica racchiusa negli

[37] Luperini 1986, 3.

Ossi. Montale narra che una sera si avventurò con due amici per una battuta notturna di pesca, però ben presto si rende conto di non essere adatto né all'attività pratica né alla navigazione: soffre il mal di mare e, essendo impossibilitato a proseguire, i due compagni lo abbandonano in una spiaggia deserta con la promessa che sarebbero ripassati a prenderlo all'indomani mattina. Montale è rifiutato sia dai compagni sia dal mare, è un detrito, «un sughero», «un'alga», «un'asteria» (immagini tratte da *Medietrraneo*) che il mare rigetta e riporta a riva, sull'arida spiaggia. Il mare è il simbolo della vita e «le macerie ricacciate a riva non sono che gli inutili rottami dell'esistenza»[38]. Dunque la tematica affrontata implicitamente nel racconto è quella del detrito, esplicitata nel titolo della raccolta: *Ossi di seppia*. Nella diversità, nel fallimento di Montale, infatti, è possibile un riscatto: «L'osso di seppia è un detrito rifiutato dal mare, ma, per la sua leggerezza, può avere anche una sorte diversa: può galleggiare sulle onde e confondersi col tutto della natura e della vita»[39]. Dunque non è un caso fortuito riscontrare poesie sintatticamente più complesse e che presentano strutture più articolate e insolite all'interno degli *Ossi* in questa sezione del libro. È possibile ritenere che la tematica giochi un ruolo fondamentale nella complessità di questi versi, del resto forse la sezione di *Mediterraneo* comprende i testi più articolati della raccolta. Montale nell'*Intervista immaginaria* del 1946 afferma a proposito degli *Ossi* e di *Mediterraneo*:

> No, il libro non parve oscuro, quando uscì. Alcuni lo trovarono arretrato, altri troppo documentario, altri ancora troppo retorico ed eloquente. In realtà era un libro difficile a situarsi. Conteneva poesie che uscivano fuori dalle intenzioni che ho descritto, e liriche (come *Riviere*) che costituivano una sintesi e una guarigione troppo prematura ed erano seguite da una ricaduta successiva o da una disintegrazione (*Mediterraneo*). Il trapasso alle *Occasioni* è segnato dalle pagine che aggiunsi nel '28.[40]

Anche il mottetto *Al primo chiaro…* (O) presenta una struttura particolare:

---

[38] Luperini 1986, 5.
[39] Ivi.
[40] Montale in *Intervista immaginaria* del 1946, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1996, 1480.

Al primo chiaro, *quando*
subitaneo un rumore
di ferrovia mi parla
di chiusi uomini in corsa
5 nel traforo del sasso
illuminato a tagli
da cieli ed acque misti;

al primo buio, *quando*
il bulino *che* tarla
10 la scrivania rafforza
il suo fervore e il passo
del guardiano s'accosta:
al chiaro e al buio, soste ancora umane
se tu a intrecciarle col tuo refe insisti.

La struttura delle due strofe è speculare. In entrambe le strofe, dopo l'apposizione sinonimica di «al primo chiaro / al primo buio», si inserisce una temporale introdotta dall'avverbio «quando». La prima strofa viene totalmente occupata dalla temporale, mentre nella seconda strofa si inseriscono anche altre tipologie di subordinate: in particolare dopo la temporale si trovano una relativa di II° grado e, infine, una condizionale. La reggenza dell'intero periodo sembra essere nominale: «soste ancora umane», inserita nella terza frase complessa di cui si compone il periodo. In questo caso l'accumulazione viene incrementata anche dalla apposizione sinonimica, che struttura il componimento in due parti composte entrambe da 7 versi. È significativa la posizione della temporale, che rimane la stessa in entrambe le strofe, sottolineando quindi la struttura simmetrica del componimento. Nella seconda strofa tuttavia non c'è soltanto la temporale, come nella prima, ma si accumulano più tipologie di subordinate, complicando in questo modo la sintassi del periodo.

Anche le subordinate condizionali vengono talvolta costruite secondo la tecnica dell'accumulo e sono anticipate rispetto alla loro reggente. Si rilegga uno dei testi più famosi delle *Occasioni*, che rappresenta un esempio esaustivo per questo tipo di fenomeno: *Il carnevale di Gerti*…

Se la ruota s'impiglia nel groviglio
delle stelle filanti ed il cavallo

s'impenna tra la calca, *se* ti nevica
fra i capelli e le mani un lungo brivido
5 d'iridi trascorrenti o alzano i bambini
le flebili ocarine che salutano
il tuo viaggio e i lievi echi si sfaldano
giù dal ponte sul fiume
se si sfolla la strada e ti conduce
10 in un mondo soffiato entro una tremula
bolla d'aria e di luce dove il sole
saluta la tua grazia – *hai ritrovato*
forse la strada che tentò un istante
il piombo fuso a mezzanotte quando
15 finì l'anno tranquillo senza spari.
[…]

Qui l'accumulo di subordinate condizionali viene portato all'estremo e, difatti, la poesia costituisce uno degli esempi più significativi per il fenomeno. Nel testo Montale fa seguire ben tre protasi prima di collocare l'apodosi. In questo caso l'accumulo subordinativo a sinistra produce un effetto ossessivo ed insistente soprattutto sul piano dell'incertezza: la ripetizione del "se" e la ripresa dell'avverbio "forse" nella reggente marcano un'indeterminatezza di fondo. Il componimento non ha partizioni strofiche, perciò la sensazione di sospensione e attesa della reggente risulta più spiccata. Le tre protasi si estendono rispettivamente per 3, 6, 4 versi grazie all'inserimento di coordinate, che omettono la congiunzione ma che, di fatto, vanno considerate come ulteriori condizionali. La posizione di queste subordinate tuttavia non è insolita, non risulta marcata ed è abbastanza immediata poiché, nella lingua comune, è normale far precedere per l'appunto la protasi all'apodosi. Tuttavia, come è già stato anticipato, le condizionali faticano a sopportare una grande distanza dalla loro sovraordinata e, a differenza delle temporali, non sostengono la moltiplicazione delle premesse, pertanto: «L'affollarsi delle premesse ne allenta la presa, come ha acutamente osservato Isella […] Ma di più: compromette l'univocità e il rigore del costrutto condizionale, minacciandone il sotteso, aristotelico autoritarismo, incardinato sul principio di non-contraddizione. Questo sabotaggio […] permette a Montale di non pagare il prezzo impoetico (secondo il suo stesso giudizio) dello sperimentalismo avanguardistico: il prezzo cioè di una poesia dalla sintassi eversiva, o addirittura di una poesia senza

sintassi»[41]. Inoltre, riferisce Bozzola, questo tipo di sintassi aperta ricopre un senso sotteso alla poesia: ne «imbriglia» il soggetto, lasciandolo in sospeso, protraendolo talvolta fino all'estremo, tanto che il lettore può avere la sensazione di leggere qualcosa di interminabile. Naturalmente questo effetto sospensivo, di continua attesa che si riversa nella lettura del componimento è accresciuto dall'utilizzo di espedienti retorici, quali i numerosi *enjambement*: «groviglio / delle stelle» vv. 1-2; «il cavallo / s'impenna» vv. 2-3; «brivido / d'iridi» vv. 4-5; «salutano / il tuo viaggio» vv. 6-7; «ti conduce / in un mondo» vv. 9-10; «tremula / bolla» vv. 10-11; «il sole / saluta» vv. 11-12.

Anche nel caso de *Il tuo volo* (B) la condizionale viene anticipata rispetto alla reggente e viene, peraltro, allontanata da essa a causa dell'accumulo di diverse subordinate:

Se appari al fuoco (pendono
sul tuo ciuffo e ti stellano
gli amuleti)
due luci ti contendono
5 al borro […].

15 *Se rompi il fuoco* (biondo
cinerei i capelli
sulla ruga che tenera
ha abbandonato il cielo)
come potrà la mano delle sete
20 e delle gemme ritrovar tra i morti
il suo fedele?

Si tratta della prima e della quarta strofa di *Il tuo volo*: in entrambe le strofe viene inserito all'inizio un verso contenente una condizionale: «Se appari al fuoco»; «Se rompi il fuoco». Si noti, a questo proposito, la composizione ad anello: infatti viene variato soltanto il verbo («appari»; «rompi»). In entrambe le strofe, parallelamente, la condizionale viene sospesa dall'inserimento di una parentetica, dopo la quale si trova la reggente («due luci ti contendono / al borro…»; «come potrà la mano delle sete / e delle gemme ritrovar tra i morti / il suo fedele?»). Dunque le condizionali vengono allontanate dalla loro

[41] Bozzola 2006, 112.

reggente, ma non in maniera eccessiva: soprattutto perché la massa subordinativa interposta viene a trovarsi all'interno di una parentetica facilmente facilmente eludibile, l'effetto sarebbe stato ben più turbativo se la massa subordinativa si fosse interposta liberamente, non segnalata da altri espedienti. Naturalmente anche qui sono presenti *enjambement*, che contribuiscono ad espandere l'attesa della reggente: «vv. 2-3 ti stellano / gli amuleti; vv. 15-16 biondo / cinerei.»

Diverso è il caso della prima strofa de *Il giglio rosso* (B), in cui viene invertita la posizione della condizionale rispetto alla reggente:

Il giglio rosso*, se un dì*
mise radici nel tuo cuor di vent'anni
(brillava la pescaia tra gli stacci
dei ranaioli, a tuffo s'inforravano
5 lucide talpe nelle canne, torri,
gonfaloni vincevano la pioggia,
e il trapianto felice al nuovo sole,
te inconscia si compì);
[…]

In questo testo la condizionale segue la propria reggente nominale «Il giglio rosso». Dopo la subordinata viene immediatamente aperta una parentetica comprendente una serie di frasi semplici, indipendenti e coordinate asindeticamente. Dunque siamo in presenza di uno spostamento rispetto all'ordine consueto della condizionale: la protasi occupa il posto che solitamente spetta all'apodosi. Secondo Bozzola «lo spostamento comporta, dal punto di vista fonologico, una discontinuità intonativa: nella sua posizione normale, la condizionale forma con la reggente un profilo intonativo uniforme […] Lo spostamento a destra della condizionale comporta una ristrutturazione del profilo intonativo […]: la condizionale viene cioè pronunciata con un tono uniforme, più o meno come se fosse una parentetica. In tal modo essa funziona come appunto le parentetiche […]»[42].

Infine riporto un estratto di *Vento e bandiere*, una delle poesie più sperimentali di *Ossi di seppia*, poiché anticipa alcuni fenomeni che si troveranno in larga misura nella *Bufera*. In questo caso l'accumulo e il ritardo della reggente è ridotto e coinvolge una tipologia di subordinate non considerate fin ora:

[42] Bozzola 2006, 95.

La folata che alzò l'amaro aroma
del mare alle spirali delle valli,
e t'investì, ti scompigliò la chioma,
groviglio breve contro il cielo pallido;

5 *la raffica che t'incollò la veste*
e ti modulò rapida a sua immagine,
com'è tornata, te lontana, a queste
pietre che sporge il monte alla voragine,

e come spenta la furia briaca
10 ritrova ora il giardino il sommesso alito
che ti cullò, riversa sull'amaca,
tra gli alberi, ne' tuoi voli senz'ali.
[…]

In questo testo l'accumulo subordinativo è inserito all' inizio del componimento. Non siamo in presenza di subordinate locative o temporali, ma le subordinate che posticipano la reggente sono relative coordinate tra loro e che talvolta omettono la congiunzione. Il soggetto di queste relative (e soggetto delle reggenti) viene espresso in prima posizione in forma sinonimicamente variata: «la folata» diventa, in una sorta di climax ascendente, «la raffica». La prima frase complessa si espande dal v. 1 al v. 4: all'inizio viene inserita una relativa (v. 1 «che alzò l'amaro aroma / del mare […]») alla quale viene coordinata sindeticamente una seconda relativa con ellissi della congiunzione («e t'investì»), segue la reggente «ti scompigliò la chioma […]». La seconda frase complessa (v. 5-8) presenta la stessa struttura della prima: due relative coordinate sindeticamente, la seconda delle quali omette la congiunzione («la raffica che t'incollò la veste / e ti modulò rapida a sua imagine»), e a seguire la reggente «com'è tornata […]». È utile sottolineare che le relative di per se stesse non sopportano di essere distanziate troppo dal loro antecedente, quindi è abbastanza frequente riscontrare la presenza di relative interposte o che, comunque, anticipano la reggente laddove si riferiscano al soggetto o all'oggetto di essa.

Un secondo gruppo raccoglie quei testi che non presentano un accumulo subordinativo che necessariamente ritardi la reggente. Ma si tratta di componimenti il cui sviluppo narrativo avviene attraverso una accumulazione di subordinate che arriva ad occupare tutto il testo o

buona parte di esso, solitamente questi accumuli vengono inseriti a destra (con qualche eccezione)[43].

Innanzitutto riporto qui per intero *L'orto*, già trattata precedentemente[44]. Tratto dalla *Bufera* è sicuramente uno dei testi più significativi per questa tipologia e può aiutare ad entrare nel vivo del fenomeno:

Io non so, messaggera
che scendi, prediletta
del mio Dio (del tuo forse) *se* nel chiuso
dei meli lazzeruoli ove si lagnano
5 i luì nidaci, estenuanti a sera,
io non so se nell'orto
dove le ghiande piovono e oltre il muro
si sfioccano, aerine, le ghirlande
dei carpini che accennano
10 lo spumoso confine dei marosi, una vela
tra corone di scogli
sommersi o nerocupi o più lucenti
della prima stella che trapela –

io non so se il tuo piede
15 attutito, il cieco incubo onde cresco
alla morte dal giorno che ti vidi,
io non so se il tuo passo che fa pulsar le vene
se s'avvicina in questo intrico,
è *quello che* mi colse un'altra estate
20 *prima che* una folata
radente contro il pico irto del Mesco
infrangesse il mio specchio,
io non so se la mano *che* mi sfiora la spalla
è la stessa *che* un tempo
25 sulla celesta rispondeva a gemiti
d'altri nidi, da un folto ormai bruciato.

L'ora della tortura e dei lamenti
che s'abbattè sul mondo,
l'ora *che* tu leggevi chiara come in un libro
30 figgendo il duro sguardo di cristallo
bene in fondo, là *dove* acri tendíne
di fuliggine (alzandosi su lampi)
di officine celavano alla vista
l'opera di Vulcano,
35 il dì dell'Ira *che* più volte il gallo
annunciò agli spergiuri,
non ti divise, anima indivisa,
dal supplizio inumano, non ti fuse
nella caldana, cuore d'ametista.

[43] Vd. ad esempio le ultime due strofe de *L'Orto* che spostano l'accumulo a sinistra.
[44] Anche *L'Orto* viene citato precedentemente e riportato nuovamente qui per essere analizzato secondo una diversa prospettiva.

40 O labbri muti, aridi dal lungo
viaggio per il sentiero fatto d'aria
che vi sostenne, o membra *che* distinguo
a stento dalle mie, o diti *che* smorzano
la sete dei morenti e i vivi infocano,
45 o intento *che* hai creato fuor della tua misura
le sfere del quadrante e *che* ti espandi
in tempo d'uomo, in spazio d'uomo, in furie
di dèmoni incarnati, in fronti d'angiole
precipitate a volo…*Se* la forza
50 *che* guida il disco di già inciso fosse
un'altra, certo il tuo destino al mio
congiunto mostrerebbe un solco solo.

Il primo periodo, il più lungo, si inarca per 26 versi. In prima posizione si riscontra subito una parziale frase reggente «Io non so», che si ripete in forma anaforica lungo tutto il periodo, quasi a volerlo scandire e strutturare. Dunque, a differenza di gran parte degli esempi precedenti, qui non si verifica l'attesa della reggente, ma ad essere sospesa è l'unità subordinativa. Infatti dopo la reggente viene subito aperta una interrogativa indiretta introdotta dalla congiunzione «se». Questa subordinata argomentale non viene conclusa, viene lasciata in sospeso a causa dell'inserimento di una determinazione locativa che segue l'inizio dell'interrogativa: «nel chiuso / dei meli lazzeruoli ove si lagnano…»; «nell'orto dove / le ghiande piovono…». L'interrogativa non solo si protrae oltre il confine di verso, ma scavalca anche il confine strofico: dunque tra metrica e sintassi si crea un divario. Infatti al termine della prima strofa la sintassi è sospesa poiché l'interrogativa non viene conclusa, ma mancano ancora i costituenti essenziali di essa che si ritrovano nella seconda strofa. Si osservi la ripresa anaforica al v. 14 che reintroduce nuovamente l'interrogativa indiretta. Lo sviluppo non viene prolungato eccessivamente in quanto si individuano per la prima volta ai vv. 14 e 17 i soggetti dell'interrogativa, o meglio il soggetto che viene ripetuto attraverso un sinonimo: «il tuo piede» al v. 14 e la sua variazione sinonimica «il tuo passo» al v. 17. Ma tra i soggetti e il completamento logico della subordinata intercorrono ancora alcuni versi che racchiudono altri tipi di subordinate e prolungano l'attesa, poiché non permettono la chiusura della subordinata: ad esempio dal v. 15 al v. 18 la frase

complessa comprende una locativa di secondo grado («onde / cresco alla morte dal giorno»), una relativa di terzo grado («che ti vidi»), una relativa di secondo grado («che fa pulsar le vene»), una condizionale di terzo grado («se s'avvicina in questo intrico»). Al v. 18 infine l'interrogativa trova la sua conclusione logica e fonologica: «è quello che mi colse un'altra estate». Tuttavia l'accumulo subordinativo non si conclude: infatti vengono accumulate, dopo il v. 19, una temporale introdotta dalla formula «prima che» e, dal. V. 23 al v. 26, viene ripresa l'anafora della frase reggente «io non so» alla quale si unisce una nuova interrogativa indiretta introdotta dalla congiunzione «se» e comprendente due relative di primo grado («che mi sfiora la spalla»; «che un tempo / sulla celesta rispondeva a gemiti…»). Le ultime due strofe, esattamente come le prime due, mostrano nuovamente un accumulo subordinativo ancora una volta strutturato da riprese anaforiche. Nella terza strofa le riprese anaforiche sono tre, la terza delle quali è variata («l'ora»; «il dì dell'Ira»). Questi sostantivi («ora»; «dì dell'Ira») vengono a loro volta seguiti immediatamente da relative. Ci si soffermi un attimo sul secondo quadro scandito dall'anafora: qui oltre alla relativa (v. 29: «che tu leggevi chiara…»), si leggono anche una gerundiva al v. 30, una locativa (v. 31 «dove acri tendine di fuliggine […] celavano») ed una parentetica che si interpone nella subordinata locativa e che comprende una gerundiva al proprio interno (v. 32: «[alzandosi su lampi]»). Ebbene in questa strofa la reggente non è espressa all'inizio, come nelle due strofe precedenti, ma viene attesa a causa dell'accumulo di subordinate che si trova a inizio strofa e che ritarda la sovraordinata presentata solo al v. 37 «non ti divise, anima indivisa». La quarta ed ultima strofa vede ancora una volta la presenza dell'anafora: «O labbri»; «o membra»; «o diti»; «o intento». Ognuna di questi quattro vocativi vengono seguiti da subordinate relative e da un elenco nominale che si protrae dal v. 47 al v. 49 («in spazio d'uomo, in furie / di demoni incarnati, in fronti d'angiole / precipitate a volo…»). Questa enumerazione nominale si conclude con i punti di sospensione, dopo i quali si riscontra una protasi con una relativa interposta (vv. 49-50) e l'apodosi, ai vv. 51-52: «certo il tuo destino al mio / congiunto mostrerebbe un solco solo». Si noti la differente posizione delle subordinate nelle quattro strofe: nelle prime due strofe le subordinate vengono aperte e non

concluse, interponendosi tra la reggente e la loro conclusione, a destra; nelle ultime due strofe, invece, vengono poste a sinistra, ritardando la reggente.[45] È interessante riportare un tratto della lettura di Bozzola di questo testo: «Nell'*Orto* si ha un soggetto in affanno, che lavora di recupero. […] Sembra che ci sia una folla di dettagli che *non c'entrano*: e che dunque anche l'articolazione del senso, quanto la sintassi, sia divergente. […] La dispersione del senso è generata, nell'*Orto*, dall'indomabile potenza dell'oggetto»[46]. Naturalmente Montale ricorre anche in questo caso all'*enjambement*, espediente che accentua l'effetto sospensivo. Dunque, a ben guardare, nell'intera poesia non si ha coincidenza tra verso e sintassi, la quale scavalca continuamente il confine metrico del verso e l'effetto sospensivo e di prolungamento viene via via aumentato grazie alle numerose inarcature: vv. 3-4 «nel chiuso / dei meli»; vv. 4-5 «si lagnano / i luì»; vv. 8-9 «le ghirlande / dei carpini»; vv. 11-12 «scogli / sommersi»; vv. 14-15 «piede / attutito»; vv. 20-21 «folata / radente»; vv. 25-26 «gemiti / d'altri nidi»; vv. 31-32 «tendine / di fuliggine»; vv. 40-41 «lungo / viaggio»; vv. 43-44 «smorzano / la sete»; vv. 47-48 «in furie / di demoni».

A destra vengono accumulate anche le subordinate di *Accelerato* (O), altro componimento tutto strutturato sull'accumulo subordinativo:

Fu così, *com'è* il brivido
pungente *che* trascorre
i sobborghi e solleva
alle aste delle torri
5 la cenere del giorno,
com'è il soffio
piovorno *che* ripete
tra le sbarre l'assalto
ai salici reclini –
10 fu così e fu tumulto nella dura
oscurità *che* rompe
qualche foro d'azzurro *finché* lenta
appaia la ninfale
Entella *che* sommessa
15 rifluisce dai cieli dell'infanzia
oltre il futuro –

[45] Per una lettura analitica de *L'Orto* si veda Bozzola 2007: *Figure anaforiche montaliane* in «Lingua e stile» 101-121.
[46] Bozzola 2007, 117.

poi vennero altri liti, mutò il vento,
crebbe il bucato ai fili, uomini ancora
uscirono all'aperto, nuovi nidi
20 turbarono le gronde –
fu così,
rispondi?

La poesia si compone di un unico periodo, che si inarca per 22 versi. Anche in questo caso si è in presenza di un testo che viene scandito in tre quadri dall'anafora «fu così». Inizialmente si tende ad attribuire al «fu così» un valore dichiarativo e quindi ad attendere una reggenza, ma soltanto nel finale si può attribuire il valore interrogativo all'intero componimento. Un lettore sprovveduto non attribuisce immediatamente il giusto valore intonativo e di significato alla lirica, ma ci si approccia in modo errato, o meglio è Montale stesso a trarlo in inganno grazie ad un *incipit* estremamente vago e volutamente mal interpretabile. Tra la principale «fu così» e l'interrogativa «rispondi?» si insinuano una serie di subordinate di vario tipo che creano una dilatazione sintattica. Il primo quadro (vv. 1-9) vede la presenza di due comparative («com'è il brivido / pungente»; «com'è il soffio / piovorno») rispettivamente seguite da due subordinate relative la prima e una relativa la seconda: «che trascorre / i sobborghi e solleva…» (la seconda è introdotta dalla copula e omette la congiunzione); «che ripete / tra le sbarre». Anche in questo caso sintassi e metrica non coincidono, si notino infatti i due *enjambement* con quali la sintassi delle due comparative si protrae oltre il confine versale: «brivido / pungente» vv. 1-2 e «soffio / piovorno» vv. 6-7, posti in perfetta simmetria. Nel secondo quadro vengono poste a destra, dopo la ripetizione anaforica che riapre la sintassi, una relativa di primo grado, una finale di secondo grado e una relativa di terzo grado: «*che* rompe / qualche foro d'azzurro *finché* lenta / appaia la ninfale / Entella *che* sommessa / rifluisce dai cieli dell'infanzia / oltre il futuro». Dopo questa frase complessa si presenta una frase semplice che non manifesta tanto un accumulo subordinativo a destra, quanto invece una enumerazione verbale estesa per 4 versi, introdotta dall'avverbio «poi» che le dà una connotazione temporale. Si tratta di 4 frasi indipendenti (quasi una per verso) legate asindeticamente. Infine nell'ultimo quadro, dopo la riapertura del periodo, si chiude la sintassi ponendo a destra l'interrogativa diretta «rispondi?».

In questo testo la sospensione non è solo a causa della dilatazione provocata dall'accumulazione a destra, ma è anche una sospensione intonativa. Infatti soltanto al termine della lettura è possibile dare al componimento la giusta intonazione interrogativa.

Si parla di accumulazione a destra anche per quanto riguarda la già citata *L'anguilla* (B).

L'anguilla, la sirena
dei mari freddi che lascia il Baltico
per giungere ai nostri mari,
ai nostri estuari, ai fiumi
5 che risale in profondo, sotto la piena avversa,
di ramo in ramo e poi
di capello in capello, assottigliati,
sempre più addentro, sempre più nel cuore
del macigno, filtrando
10 tra gorielli di melma finché un giorno
una luce scoccata dai castagni
ne accende il guizzo in pozze d'acquamorta,
nei fossi che declinano
dai balzi d'Appennino alla Romagna;
15 l'anguilla, torcia, frusta,
freccia d'Amore in terra
che solo i nostri botri o i disseccati
ruscelli pirenaici riconducono
a paradisi di fecondazione;
20 l'anima verde che cerca
vita là dove solo
morde l'arsura e la desolazione,
la scintilla che dice
tutto comincia quando tutto pare
25 incarbonirsi, bronco seppellito;
l'iride breve, gemella
di quella che incastonano i tuoi cigli
e fai brillare intatta in mezzo ai figli
dell'uomo, immersi nel tuo fango, puoi tu
30 non crederla sorella?

Il componimento ha una struttura «anaforico-parallelistica»[47] ed è composto da un unico periodo. Inizialmente viene inserito ciò che potrebbe apparire come soggetto del testo, ma che in realtà, si scoprirà alla fine, non è altro che il complemento oggetto anticipato: «L'anguilla». L'oggetto e le sue variazioni sinonimiche che scandiscono il lungo periodo aprono la sintassi. Dopo questi, infatti, lo sviluppo

[47] Zambon 1994, 15.

narrativo avviene attraverso l'accumulo di subordinate che si interpongono tra l'oggetto e la sua reggente, ossia l'interrogativa diretta finale «puoi tu / non crederla sorella?». Si possono distinguere quattro quadri all'interno del componimento: il primo dal v. 1 al v. 14, il secondo dal v. 15 al v. 19, il terzo, la cui anafora viene variata sinonimicamente, dal v. 19 al v. 25 e infine il quarto dal v. 25 al v. 30. Dunque i quattro quadri possiedono una geometria quasi perfetta se si considera che il termine «anguilla» divide la poesia in due parti perfettamente uguali e la seconda di queste viene divisa a sua volta in parti identiche. Il primo quadro contiene: una relativa di primo grado (v. 2 «che lascia il Baltico»), una finale di secondo grado («per giungere ai nostri mari»), una relativa di terzo grado («che risale in profondo» v. 5), una gerundiva di quarto grado (v. 9 «filtrando / tra gioielli»), una temporale di quinto grado (vv. 10-12) e una relativa di sesto grado (v. 13 «che declinano…»). L'accumulo in questo primo quadro è evidente e protratto fino al sesto grado di subordinazione. Gradi così profondi di subordinazione si riscontrano soltanto nella *Bufera*, è impossibile ritrovarli negli *Ossi*. Dopo questa prima frase complessa, ne viene iniziata una seconda ancora una volta aperta dall'oggetto e dalle sue apposizioni sinonimiche, seguite da una relativa. La terza frase complessa contiene, oltre alla forma sinonimica per «l'anguilla», una relativa (v. 20 «che cerca…»), una locativa (v. 21), una ulteriore relativa e una temporale al v. 24 («quanto tutto pare…»). Infine nell'ultima parte la reggente viene ulteriormente ritardata da una relativa, una coordinata e una participiale («immersa nel tuo fango» v. 29). Dunque in questo testo l'accumulo subordinativo che si stabilisce tra l'oggetto e la reggente assume due funzioni convergenti: la prima è quella di ritardare la reggente e prolungare la sintassi oltre il confine versale. Infatti ogni quadro apre la sintassi e la prolunga grazie a segmenti di subordinate. La seconda funzione riguarda la comprensione del testo: soltanto alla fine si scopre che il soggetto non è l'anguilla, che il lettore durante la prima lettura ha considerato tale, ma un interlocutore immaginario. L'anguilla è l'oggetto del componimento. In altre parole: «La serie di subordinate in prolessi […] viene a convergere del pari su un'interrogativa retorica finale»[48]. L'*enjambement* ricorre anche qui a dilatare la

[48] Grignani 2002, 54.

sintassi, ne riporto solo alcuni: «la sirena / dei mari» vv. 1-2; «nel cuore / del macigno» vv. 8-9; «disseccati / ruscelli» vv. 17-18; «cerca / la vita» vv. 20-21; «pare / incarbonirsi» vv. 24-25… Come è evidente la sintassi non rispetta il confine versale e l'accumulazione a destra contribuisce a creare attesa e dilazione.

Si prenda ora in considerazione il mottetto *Il ramarro, se scocca…* (O):

Il ramarro, se scocca
sotto la grande fersa
dalle stoppie –

la vela, quando fiotta
5 e s'inabissa al salto
della rocca –

il cannone di mezzodì
più fioco del tuo cuore
e il cronometro se
10 scatta senza rumore –

…….

e poi? Luce di lampo

invano può mutarvi in alcunché
di ricco e strano. Altro era il tuo stampo.

Si noti subito l'artificio dei puntini che esprime una strofa taciuta, una sorta di pausa dopo la quale si inserisce un commento che conclude il testo. La prima parte del testo si sviluppa in tre strofe con quattro soggetti diversi: il «ramarro», la «vela» quasi immobile perché vista da lontano, il «cannone» e il «cronometro». A seguito del soggetto vengono inserite delle subordinate, spostate quindi a destra: nella prima strofa si tratta di una condizionale («se scocca / sotto la grande fersa / dalle stoppie –»); nella seconda strofa la «vela» viene fatta seguire da due temporali, la seconda delle quali introdotta dalla copula e senza avverbio temporale («quando fiotta / e si inabissa al salto / della rocca –»); nella terza strofa il primo soggetto, ossia il «cannone», viene seguito da un prolungamento nominale, mentre dopo il secondo soggetto introdotto dalla copula, il «cronometro», si trova una subordinata condizionale («se

/ scatta senza rumore –»). Dopo l'artificio formale dei puntini, dunque dopo la pausa, si trova la reggente del periodo: una interrogativa diretta nominale («e poi?» alla quale segue una risposta espressa da una frase semplice. Qui la reggente viene ritardata non solo dall'accumulo subordinativo, ma anche dal fatto che ogni strofa rappresenta un quadro a sé stante con un proprio soggetto che viene prolungato da una subordinata.

Infine si consideri *Se t'hanno assomigliato* (B), ultimo esempio di questa tipologia di testi, definita dalla Grignani una «lunga *interpretatio-nominis* della donna volpe»[49]:

Se t'hanno assomigliato
alla volpe sarà per la falcata
prodigiosa, pel volo del tuo passo
che unisce e che divide, *che* sconvolge
5 e rinfranca il selciato (il tuo terrazzo,
le strade presso il Cottolengo, il prato,
l'albero che ha il mio nome ne vibravano
felici, umidi e vinti) – o forse solo
per l'onda luminosa *che* diffondi
10 dalle mandorle tenere degli occhi,
per l'astuzia dei tuoi pronti stupori,
per lo strazio
di piume lacerate *che* può dare
la tua mano d'infante in una stretta;
15 *se* t'hanno assomigliato
a un carnivoro biondo, al genio perfido
delle fratte (e perché non all'immondo
pesce che dà la scossa, alla torpedine?)
è forse *perché* i ciechi non ti videro
20 sulle scapole gracili le ali,
perché i ciechi non videro il presagio
della tua fronte incandescente, il solco
che vi ho graffiato a sangue, croce cresima
incantesimo jattura voto vale
25 perdizione e salvezza: *se* non seppero
crederti più che donnola o che donna,
con chi dividerò la mia scoperta,
dove seppellirò l'oro che porto,
dove la brace che in me stride *se*,
30 lasciandomi, ti volgi dalle scale?

«Un solo periodo a impostazione ipotetico-probabilistica, chiuso alla fine dall'unico segno di punteggiatura forte, che non è un punto fermo, bensì un'interrogativa. […] Ipotesi e risposte sono correlate e protratte fino al v. 26

[49] Grignani 2002, 53.

[…]. La contrapposizione via via più radicale tra il punto di vista degli altri intorno alla natura della donna, simile alla volpe e perciò aggressiva e vampirescamente pericolosa, e quello dell'io, sostenitore della verità angelica di lei, sfocia sul finale nella domanda retorica che separa definitivamente colui che "ha scoperto", in virtù di una "seconda vista" amorosa, dall'opinione malevola dei "ciechi" […]»[50]. Bozzola afferma che il testo si regge su «tre grandi campate, scandite dalla frase pseudocondizionale aperta da *se*: la prima occupa i primi quattordici versi, le altre due i restanti sedici, in proporzioni che decrescono approssimativamente secondo una scala di uno a due […]. Geometria, dunque, quasi perfetta»[51]. La prima subordinata condizionale si trova immediatamente al v. 1 «Se t'hanno assomigliato» (ripetuta in forma identica al v. 15), seguita dalla reggente «sarà per la falcata / prodigiosa…», a sua volta espansa da tre relative appositive, la terza delle quali omette la congiunzione. Dopo le relative si inserisce una parentetica che sospende l'andamento sintattico, ripreso subito dopo questa con una dilatazione dell'apodosi: «o forse / solo per l'onda luminosa». Dopo l'espansione dell'apodosi la sintassi viene prolungata da altre due relative appositive: «che diffondi / dalle mandorle tenere degli occhi» vv. 9-12; «che può dare / la tua mano d'infante in una stretta» vv. 13-14. La seconda frase complessa sposa a sinistra, come si conviene, la medesima frase condizionale «se t'hanno assomigliato» dilatata: infatti questa volte il paragone viene raddoppiato («a un carnivoro biondo, al genio perfido / delle fratte»), inoltre viene inserita subito dopo una parentetica in cui si fa strada l'ipotesi di un ulteriore termine di paragone («e perché non all'immondo / pesce che dà la scossa, alla torpedine?»). Dunque come nota Bozzola: nel primo quadro si verifica l'espansione dell'apodosi dopo la parentetica, mentre nel secondo quella della protasi.[52] Tuttavia l'apodosi di questa seconda parte viene espansa anch'essa dall'inserimento di un accumulo subordinativo a

[50] Grignani 2002, 54 e 56.
[51] Bozzola 2006, 100.
[52] Bozzola 2006, 100.

sinistra, in particolare: due causali ripetute quasi uguali («perché i ciechi non ti videro…»; «perché i ciechi non videro…»), seguite da una relativa appositiva («che vi ho graffiato a sangue») e da un accumulo nominale dal v. 23 al v. 25. Infine il terzo quadro si protrae dal v. 25 al v. 30 e si risolve in un'interrogativa introdotta ancora una volta dalla pseudocondizionale «se non seppero / crederti più che donnola o che donna…». Alla prima condizionale seguono tre frasi indipendenti comprendenti delle relative appositive («che porto» v. 28; «che in me stride» v. 29). Le frasi vengono introdotte da avverbi interrogativi e si susseguono in modo asindetico. Infine, in chiusura, si trova un inciso con un gerundio e una condizionale finale «se, / lasciandomi, ti volgi dalle scale?». In questo testo, a differenza di quelli visti precedentemente, lo sviluppo narrativo avviene sì per accumulo subordinativo, ma le subordinate non occupano una posizione precisa: in sostanza non sono poste esclusivamente a destra o a sinistra, non anticipano o posticipano la reggente. Piuttosto questi accumuli di subordinate funzionano come dei dilatatori della protasi o della apodosi/sovraordinata, che sono trascritte secondo l'ordine tradizionale (prima la protasi e poi l'apodosi).

3.3 *"Fu dove", "Fu così", "E fu", "Non fu che"*

In Montale il verbo *essere* ricopre un ruolo ambiguo, soprattutto sul campo della definizione dell'identità come vedremo. Questa ampia introduzione al paragrafo è utile per avere un'idea delle funzioni che il verbo *essere* può assumere, dei suoi significati, e serve per chiarire le distinzioni che verranno attuate nel corso dell'analisi. Per primi Manzotti e Zampese nel loro saggio[53] forniscono una efficace ed immediata classifica dei ruoli del verbo *essere* riscontrabili nelle costruzioni montaliane:

> I) Il valore predicativo puro, che stabilisce il "sussistere di qualche cosa", e specificatamente (distinguendo due casi in realtà fortemente interconnessi), il sussistere di:

[53] Manzotti - Zampese 2011, 218.

> *i*) un accadimento, un evento, ecc.; spesso, in corrispondenza alla duratività dello stato di cose in questione, col valore ingressivo, puntuale, di "iniziare a sussistere".
> Si viene cioè con essere a predicare, di uno stato di cose dinamico:
>
> > *i-a*) o il realizzarsi o l'insorgere in astratto (sono i meno frequenti casi 'puri', di marcato registro letterario), come in «Fu l'addio»; o nei pascoliani «fu…un pianto» e «ma che pianto fu…!» de *Il primo eroe* nei *Poemi del Risorgimento*.
> > *i-b*) oppure il realizzarsi o l'insorgere dello stato di cose entro particolari coordinate spaziali o temporali, come ad es. in *Ora è la partenza* […]
>
> *ii*) una situazione, uno stato (d'animo), come ad es. «Poi fu l'oscurità piena» dei cit. *Vecchi versi* delle *Occasioni*, e in particolare un periodo di tempo o situazione metereologica […].
>
> II) il valore copulativo, di semplice legame, a sua volta articolato come è ben noto in:
>
> *i*) copulativo-predicativo (il valore più diffuso), che predica una qualità […].
> *ii*) copulativo-identificativo, che identifica tra loro i referenti di due descrizioni intensionali […] o il referente sconosciuto di una descrizione intensionale con un referente noto […][54]

È opportuno esemplificare questa basilare distinzione fornendo per ciascuna delle categorie alcuni esempi. Prima di procedere, però, si tenga presente un dato: questo utilizzo del verbo *essere* è già presente nella poesia pascoliana (con qualche richiamo a D'Annunzio). Il *fu* appare come un retaggio miriceo: «I debiti di Montale con Pascoli e D'Annunzio sono in un certo senso convergenti […]. La convergenza sta nel fatto che non pochi fenomeni lessicali di Montale, in serie o puntuali, hanno riscontro in entrambi, cioè in quella koinè pascoliano-dannunziana che in realtà è il trampolino di tutta la lingua poetica dei primi decenni del secolo»[55]. Pertanto, alla luce di quanto detto, laddove sia possibile riporterò anche qualche verso di Pascoli, in cui il verbo viene utilizzato allo stesso modo di Montale.

Veniamo dunque ai primi esempi, quelli riguardanti il valore predicativo e in particolare la categoria dell'accadimento. Innanzitutto riporto l'*incipit* della già citata *Dora Markus I* (O):

---

[54] Manzotti-Zampese 2011, 218-220.
[55] Mengaldo 2000, 94.

Fu dove il ponte di legno
mette a Porto Corsini sul mare alto
e rari uomini, quasi immoti, affondano
o salpano le reti. Con un segno
5 della mano additavi all'altra sponda
invisibile la tua patria vera.
Poi seguimmo il canale fino alla darsena
della città, lucida di fuliggine,
nella bassura dove s'affondava
10 una primavera inerte, senza memoria.

La categoria d'appartenenza di quel «Fu dove» è la I, *i-b* («il realizzarsi o l'insorgere dello stato di cose entro particolari coordinate spaziali o temporali»): la funzione infatti è quella di fornire una precisa collocazione spaziale in cui si sviluppa il ricordo narrato, una Ravenna ormai lontana. Un lettore filologo potrebbe intuire velocemente che il «fu dove» equivale qui ad un «accadde». Uguale è l'utilizzo del «fu quando» in *Schilletta di Caprona* di Pascoli (vv. 17-18): «fu quando non c'era la fonte, / né la chiesa né il becchino». Naturalmente la sfumatura di significato è diversa: se in Montale il costrutto fornisce una indicazione spaziale, in Pascoli esprime una indicazione temporale. L'*incipit* del componimento, dunque, consiste in una minuziosa descrizione di un ambiente passato, in netto contrasto con l'*incipit* di *Dora Markus II* in cui la situazione viene calata nel presente. La rievocazione puntuale dei luoghi è frequente in Montale, che arriva ad intitolare alcuni componimenti con il nome preciso di luoghi sepolti spesso nella memoria, i luoghi della giovinezza e dell'infanzia (*Costa San Giorgio*, ad esempio).

Dora Markus è una delle poesie più note della raccolta, dedicata ad una donna che appare soltanto qui: Dora è, come suggerisce Bobi Bazlen in una lettera del 25 settembre 1928, «un'amica di Gerti»[56], mai conosciuta da Montale come afferma ironicamente lui stesso («Io Dora non l'ho mai conosciuta; feci quel primo pezzo di poesia per invito di Bobi Bazlen che mi mandò le gambe di lei in fotografia»[57]). Anche lei, come l'amica, è in lotta contro il tempo e, anche lei ne viene sopraffatta: «La fissità sta solo nell'immobilità della tradizione che dal passato giunge al presente attraverso i ritratti degli antenati. Ma, ancora una volta, a veder bene, i segnali di persistenza hanno la stessa natura opaca di quelli

[56] Isella *Occ*., 53.
[57] Montale *Lettera a Silvio Guarnieri 1964*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1996, 1512.

della transizione, perché non portano sviluppo o cambiamento: la continuità è solo ripetizione»[58]. Cosicché la storia di Dora, ebrea e mitteleuropea e, quindi, destinata ad essere espressione dei valori più alti della cultura europea, è condannata ad essere imbrigliata, incatenata, in una fissità che la priva di qualsiasi illusione o possibilità di cambiamento. Si noti che oltre alla indicazione precisa di luogo, fornita nella prima parte dal «fu dove», la struttura del componimento prevede una indicazione puntuale anche del tempo: l'*incipit* della seconda parte «Ormai».

Sebbene, come ho detto poco sopra, la precisazione dei luoghi sia una caratteristica di Montale, non si può certo dire che l'apertura di questa lirica sia usuale e consueta. Infatti un *incipit* di questo tipo non è per nulla frequente nel primo Montale, si limita a *Dora Markus* e ad *Accelerato* (entrambe appartenenti alle *Occasioni*). Un inizio simile, ma in cui il «Fu» ricopre un semplice valore copulativo, verrà ripreso nel *Diario del '72* in *L'Odore dell'eresia* (vv. 1-5): «Fu miss Petrus, l'agiografa e segretaria / di Tyrrell, la sua amante? Sì, fu la risposta / del barnabita e un brivido d'orrore / serpeggiò tra i parenti, amici e altri / ospiti occasionali»; e in *Élan vital* (vv. 1-3) in cui l'*incipit* è identico a quello pascoliano: «Fu quando si concesse il dottorato / honoris causa a tale Lamerdière di Friburgo, / se Svizzera o Brisgovia per me è lo stesso». Ma sembra che, come suggeriscono Manzotti e Zampese, in Dora Markus non giochi un ruolo centrale soltanto il legame con Pascoli, ma anche quello con un altro poeta: Saba. In particolare l'*incipit* montaliano ricalcherebbe l'*incipit* di una poesia sabiana molto amata da Montale: *Il Borgo.*

> *Fu* nelle vie di questo
> Borgo che nuova cosa
> m'avvenne.
> Fu come un vano
> sospiro
> il desiderio improvviso d'uscire
> di me stesso, di vivere la vita

[58] Luperini 1986, 79.

di tutti,
d'essere come tutti
i giorni.

In entrambi i testi, se posti a confronto, il «fu» viene fatto seguire da un da un avverbiale di luogo e si configura così una corrispondenza formale precisa. Ma vi sono altri aspetti extratestuali che indicherebbero un legame tra *Dora Markus* e *Il Borgo*. Nell'*Indice* della prima edizione Einaudi (1939) la data di *Dora Markus* è 1926, «è infatti compresa nel famoso (ma fisicamente non reperibile) "vecchio taccuino", di quello stesso anno»[59]. Successivamente viene ripubblicata nel «Meridiano di Roma», in cui a causa di un errore di stampa risulta impossibile leggere la data e, quindi, confermare il 1926 o meno. Dando per appurato che la data riportata nella prima edizione Einaudi sia quella corretta, *Il Borgo* viene pubblicato nello stesso anno (1926) nella sezione finale *Cuor morituro* della raccolta *Figure e canti*. Inoltre nello stesso anno Montale recensisce in modo ammirevole proprio la raccolta *Figure e canti*, soffermandosi su *Il Borgo*:

> un Saba sempre più artista, ed artista elegante – sia detto senza sottintesi –: lo vedremo giungere ai risultati di Borgo, una delle liriche più perfette ch'egli abbia scritto mai, con una tale sapienza di pause e di collocazioni spaziali della parola, da fare ormai poco o nulla desiderare ai più fastidiosi assertori di un rabesco inamovibile, e prestabilito per sempre, della poesia.

E aggiunge ancora…

> La misura che a lui dev'essere applicata, e non piccola, ce la propone il Saba medesimo nelle *Canzonette* e nel *Borgo*, la lirica migliore della seconda parte di questo volume. In tale composizione, poi, il Saba raggiunge quella costruzione tutta oggettiva monumentale e distante della quale s'è discorso all'inizio di questo articolo come di un polo della poesia lirica: lo stile che si ricorda come di un paradigma, il grande e maiuscolo Schema; e tocca, che pare strano, questo risultato in un polimetro di fattura modernissima e in una meditazione delle più instabili e angosciose.[60]

Per entrambi gli esempi si assiste dunque ad una descrizione puntuale, un *incipit* che immerge il lettore *ex abrupto* nel luogo della memoria, dell'ispirazione poetica: ma se da una parte il luogo è "fissato", puntualmente

[59] Isella *Occ*., 53.
[60] Montale 1926 in *Il secondo mestiere. Prose* 1996, 116 e 126, qui tratto da Manzotti-Zampese 2011, 237-238.

espresso, dall'altra si insinua il mistero, qualcosa che viene taciuto, lasciato inespresso come spesso avviene in Montale (in un certo qual modo anche questo rientra in quella dimensione di incertezza di cui si è parlato nel paragrafo riguardante le condizionali). Basti pensare alla lettura che Isella dà di *Dora Markus*:

> Ed è un rammemorare sospeso al *Fu* dell'attacco, punto remoto, chiuso in una dimensione atemporale, che, mentre sembra voler fissare, con forza, l'evento, lo sfuma nel mistero dell'inespresso («Fu [là], dove ecc. che accadde…»: quello però viene taciuto).[61]

In ambedue i testi il problema posto in essere dal costrutto riguarda la definizione del suo soggetto, dell'identità. Nel testo di Saba non viene espresso ciò che è avvenuto, l'evento viene taciuto, lasciato in sospeso. Questa lacuna la si riscontra anche nel componimento di Montale. Ma se nella lettura di *Dora Markus* di Isella viene prediletta l'indeterminatezza (il luogo focalizzato è puntuale, preciso ma viene sottointeso un accadimento, un evento che viene taciuto come anche l'itinerario), diversa è la lettura che ne dà de Rogatis: egli predilige un «soggetto di natura eventiva, che sarà in relazione con l'incontro tra il poeta e Dora»[62]. Secondo de Rogatis il passato remoto, «fu», esprime sia l'insieme degli eventi (l'incontro con Dora, i gesti della donna…) sia un momento dal valore metaforico, ossia l'istante in cui la donna rivela la propria interiorità al poeta. Pertanto «la distinzione proposta da T. de Rogatis tra un piano referenziale e uno 'metaforico' (ma è forse più semplicemente il piano di un evento mentale) assegna al soggetto sintattico una duplice dimensione temporale, durativa e puntuale, che andrà integrata con la determinazione spaziale introdotta da *dove*»[63]. L'avverbio di luogo sarebbe «fortemente ancorato alla dimensione referenziale»[64], poiché indica un luogo preciso dell'avvenimento. In altre parole de Rogatis sostiene l'ipotesi di due puntualità parallele: quella spaziale, il pontile appunto, e una puntualità temporale, ovvero un istante

[61] Isella *Occ*., 55.
[62] Manzotti - Zampese 2011, 240.
[63] Ivi.
[64] Manzotti - Zampese 2011, 240.

sospeso, che sembra quasi interminabile e che avvolge i due (Dora e il poeta) sul pontile.

Per quanto riguarda la categoria di espressione di una situazione o uno uno stato d'animo (I, *ii*) si riporta sotto una parte di *Vecchi versi*:

[…]
Si schiodava dall'alto impetuoso
un nembo d'aria diaccia, diluviava
sul nido di Corniglia rugginoso.
Poi fu l'oscurità piena, e dal mare
20 un rombo basso e assiduo come un lungo
regolato concerto, ed il gonfiare
d'un pallore ondulante oltre la siepe
cimata dei pitòsfori.
[…]

45 Poi tornò la farfalla dentro il nicchio
che chiudeva la lampada, discese
sui giornali del tavolo, scrollò
pazza aliando le carte –
e fu per sempre
con le cose che chiudono in un giro
50 sicuro come il giorno, e la memoria
in sé cresce, sole vive d'una
vita che disparì sotterra: insieme
<u>coi volti</u> familiari che oggi sperde
non più il sonno ma un'altra noia; <u>accanto</u>
55 ai muri antichi, <u>ai</u> lidi, alla tartana
che imbarcava
tronchi di pino a riva ad ogni mese,
<u>al</u> segno del torrente che discende
ancora al mare e la sua via si scava.

Il primo «fu» che si riscontra (v. 19, «Poi fu») indica una situazione metereologica, temporale (I, *ii*): si tratta di una perifrasi con la quale si vuole indicare l'avanzare della tempesta. Questo primo impiego del «fu» viene indentificato da Pasolini nel saggio su Pascoli presente nel n. 1 di «Officina» del 1955: secondo lo scrittore si tratta di un'eredità pascoliana, miricea in particolare. Infatti nella poesia *Alba*, inserita in *Myricae*, si ritrova il medesimo utilizzo di questa forma con la stessa sfumatura di significato: la rondine, con il suo suono, segna l'inizio del giorno. Ne riporto un estratto con cui confrontare il testo montaliano:

Tra i pinastri era l'alba che i rivi
mirava discendere giù:
guizzò un raggio, soffiò sugli ulivi;

virb…disse una rondine; *e fu*
giorno: un giorno di pace e di lavoro,
che l'uomo mieteva il suo grano,
e per tutto nel cielo sonoro
saliva un cantare lontano.

In questo esempio pascoliano si preannuncia l'arrivo del giorno: non tanto una funzione prettamente meteorologica quindi, quanto una funzione temporale e cronologica. *Vecchi versi* viene scritta nel 1926 e posta in apertura delle *Occasioni*. La collocazione in apertura di libro appare giustificata, come spiega Isella: «Hanno tutti vari elementi in comune; ma "la farfalla della morte, sollevata nella sfera dei sopravviventi da una 'vita che disparì sotterra", rientra già a pieno titolo nei temi tipici dei grandi testi delle Occasioni»[65]. In parte, afferma Luperini, si tratta di una poesia che rievoca i ricordi dell'infanzia passata a Monterosso, in linea con la prima parte della raccolta dedicata, per l'appunto, alla memoria del passato. Ma chiunque abbia letto più di qualche componimento di Montale, noterà il simbolo ricorrente di questo testo: in *Vecchi versi* la farfalla diventa una presenza costante, quasi ingombrante. In effetti Montale si dimostra un autore attento ai simboli: seleziona infatti una serie di animali (la volpe, il gatto, l'anguilla, la farfalla, il rondone…) destinati a ricorrere nelle sue poesie sotto forma di simboli. La farfalla è un animale ricorrente nei suoi testi, un animale al quale il poeta sembra essere affezionato: infatti nel 1956 esce un volumetto intitolato proprio *La farfalla di Dinard*. La farfalla diviene una «occasione», un simbolo montaliano per eccellenza che in questo testo sembra rievocare un ambiente crepuscolare: nella noiosa indifferenza che aleggia,

> la farfalla-mostro penetra improvvisa entro i limiti del quadro, batte e ribatte ciecamente con suoni mozzi e sordi contro il folto degli oggetti quasi per provarne la sostanza reale e inerte, scompare dai vetri schiusi nella notte del diluvio, ritorna verso l'illusione di salvezza della lampada, scrolla pazzamente i giornali sul tavolo – ed è per

[65] Isella *Occ*., 9.

sempre. Scatta nell'attimo il *clic* che determina l'eternità del precario.
[66]

Anche Contini commenta: «L'oggetto, mostro d'una sera in campagna, è campagna, è esasperato da un lato nella serie di circostanze, dall'altro nell'ansia nell'ansia nomenclatoria della definizione»[67].

Tra i debiti pascoliani Mengaldo aggiunge «i motivi legati al senso della natura ostile e minacciosa, ed ecco il rapporto fra la sinistra farfalla notturna di *Vecchi versi* (*Le occasioni*) e le analoghe di vari luoghi pascoliani»[68]. Dopo il ritorno della farfalla, afferma lo stesso poeta[69], rimane il ricordo. Si sposti l'attenzione ora su «e fu per sempre» del v. 48, il quale sostiene un'ampia arcata sintattica ed è riferito alla farfalla. Inoltre nel suo secondo impiego la struttura viene sottintesa più volte dando vita ad un intricato sviluppo sintattico. Il secondo «e fu» mi sembra possa assume un valore "copulativo-identificativo", di cui si parlerà più avanti.

Anche in *Eastbourne* si riscontra un verso che si presta ad essere inserito all'interno del gruppo indicante una situazione (I, *ii*):

40 Nella plaga che brucia, dove sei
scomparsa al primo tocco delle campane, solo
rimane l'acre tizzo *che già fu*
Bank Holiday.

Qui la struttura viene contenuta all'interno di una relativa e la funzione è quella di predicare una situazione: l'*August Bank Holiday* è una festività inglese corrispondente, come annota Montale, al nostro Ferragosto. L'eterna lotta con il tempo ha per protagonista in questo testo Arletta, un primo angelo salvifico. Arletta «luce-in-tenebra» dirà Montale qualche verso prima: una luce salvifica in grado di illuminare la tenebra. Ma nella lotta tra luce e ombra è quest'ultima ad avere la meglio. Ed ecco che il componimento si chiude ancora una volta in negativo, «sui bagliori di un vasto tramonto: un grande rogo in cui, scomparsa ogni traccia d'amore, della nostra folta giornata non resta che un acre tizzone»[70].

---

[66] Isella *Occ*., 10.
[67] Contini 2002, 37.
[68] Mengaldo 2000, 96.
[69] Montale in *Commento a se stesso 1975-77*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1996, 1505.
[70] Isella *Occ*., 176.

In *Costa San Giorgio* si legge:

Un dì
brillava sui cammini del prodigio
El Dorado, *e fu lutto* fra i tuoi padri.
Ora l'Idolo è qui, sbarrato. Tende
15 le sue braccia fra i càrpini: l'oscuro
ne scancella lo sguardo. Senza voce,
disfatto dall'arsura, quasi esanime,
l'Idolo è in croce.

Il modulo sintattico qui presentato prevede l'assenza dell'articolo: Zampese e Manzotti annotano che le occorrenze in cui si ritrova la congiunzione *e* prima del *fu* sono in totale 5 nelle *Occasioni*[71]. Ancora una volta il costrutto indica un accadimento, ma in questo contesto il verbo *essere* predica il «realizzarsi o l'insorgere in astratto»: «e fu lutto». Il termine si avvale anche di una funzione portante per il testo, in un certo qual modo, grazie alla sua posizione, diviene il punto di snodo della lirica: segna il passaggio dalla felicità pura e primordiale alla decadenza dell'uomo. Contini, a proposito di questa lirica, parla di «miracolo al rovescio»[72]: il termine *El Dorado* rimanda alla leggenda peruviana dell'uomo d'oro, ricco di valori e appartenente ad una società idilliaca in cui idoli e valori persistono. Ma a questa condizione di felicità e agiatezza subentra il lutto, infatti Isella suggerisce in nota che «l'idea che si vuole suggerire è la decadenza storica dell'uomo, da idolo d'oro di un'edenica felicità solare a dio crocefisso»[73]. In un certo senso qui si possono ravvedere le prime avvisaglie di quello che succederà in *Satura*, nella poesia *La storia* in cui «La novità consisterebbe […] nello spostarsi dell'obiettivo critico dalla realtà cosmica alla realtà umana e storica»[74].

Il valore "copulativo-predicativo" è di gran lunga il valore più diffuso: la funzione assunta dal verbo *essere* consiste nel predicare o una qualità o, meno frequentemente, una modalità, quantità o localizzazione. Un primo esempio di questo tipo di costruzioni lo si riscontra in *Barche sulla Marna* (O):

[71] Manzotti - Zampese 2011, 223.
[72] Contini 2002, 44.
[73] Isella *Occ*., 168.
[74] Blasucci 2002, 107

[…]
Voci sul fiume, scoppi dalle rive,
o ritmico scandire di piroghe
nel vespero che cola
tra le chiome dei noci, ma dov'è
15 la lenta processione di stagioni
che fu un'alba infinita e senza strade,
dov'è la lunga attesa e qual è il nome
del vuoto che ci invade.

In questo caso la struttura viene complicata dalla relativa. Se si parafrasa il componimento e se ne indaga il significato, si converrà col dire che il verso «che fu un'alba infinita» non è altro che una metafora utilizzata con lo scopo di indicare lo scorrere lento del tempo. Non sarebbe possibile infatti inserire questa costruzione all'interno del primo gruppo proprio a causa del suo valore metaforico e astratto, poiché questa predica una qualità dello scorrere del tempo e del susseguirsi delle stagioni. Il tema del tempo è topico in Montale, qui viene affrontato sotto una duplice luce: la fugacità della vita da un lato (il fiume è metafora per lo scorrere del tempo fin dall'antichità) e la monotonia della ripetitività dei giorni sempre uguali dall'altro. Dunque il poeta si trova in una condizione di limbo: nessuna delle due declinazioni del tempo è preferibile all'altra. Blasucci sostiene che «è dato imbattersi, nelle ultime raccolte, in sempre più frequenti dichiarazioni d'inimicizia nei confronti del tempo»[75]; l'espressione «inimicizia» viene utilizzata dallo stesso Montale in *Big bang* (*Altri versi*): «che avevi stretto col tempo / un patto d'inimicizia».

Sebbene procedendo con lo spoglio si sia notato che le occorrenze di questo tipo di costrutto sono ben più rilevanti nelle *Occasioni*, anche se in numero ridotto (si riscontrano soltanto 2 occorrenze negli *Ossi*, 3 nella *Bufera* e 15 nelle *Occasioni*), si possono riportare alcuni esempi di questo tipo di costruzione tratti anche dalle altre due raccolte. Nella *Bufera* in *Le processioni del 1949* si trova scritto (vv. 10-14):

Chi mente più, chi geme? *Fu il tuo istante*
di sempre, dacchè appari.
La tua virtù furiosamente angelica
ha scacciato col guanto i madonnari
pellegrini, Cibele e i Coribanti.

[75] Blasucci 2002, 106.

Anche qui la costruzione può essere inserita nel gruppo "copulativo-predicativo": il termine indica la qualità che viene attribuita a Volpe, o meglio alla sua apparizione. Dopo la domanda, che la Romolini definisce dall'«andamento salmodiale»[76], «si verifica il potere salvifico della donna, allargato *ad infinitum* anche in direzione retroattiva»[77]. L'apparizione di Volpe «fu […] istante / di sempre», ossia una costante presenza. La poesia venne per la prima volta pubblicata con un titolo diverso, ovvero *Lampi d'afa sul punto del distacco…* e recava il sottotitolo *Le processioni del '49*. Ad ospitare per la prima volta la lirica nel 1949 fu «Botteghe Oscure». Nello stesso anno Montale scrive a Contini: «Per passare ad altro ti dirò che ho scritto una poesia contro la madonna pellegrina (recente mascherata italiana) che non ti posso ancora trascrivere perché non ne ho qui copia e devo ancora correggerla»[78]. In questo testo la Madonna Pellegrina viene sostituita da Volpe, anzi dalla sua apparizione. La donna infatti si fa divinità poiché possiede una sacralità innata (è il *visiting angel* della parte finale della *Bufera*, portatrice dei più alti valori umani) e, con la sua apparizione «istante / di sempre», diviene una salvifica alternativa alla religiosità manifestata attraverso le processioni della Madonna Pellegrina. Dunque l'espressione viene inserita anche in questa lirica in funzione di snodo, essendo addirittura la risposta ad una domanda centrale del testo.

Sempre all'interno della *Bufera* la funzione "copulativa-predicativa" si riscontra in *Proda di Versilia* ai vv. 50-52: «[…] tempo che fu misurabile / fino a che non s'aperse questo mare / infinito, di creta e di mondiglia». L'espressione viene inserita all'interno di una relativa, dunque il modulo sintattico viene complicato. Naturalmente la funzione consiste nel predicare una qualità: la misurabilità del tempo. L'espressione viene inserita negli ultimi versi del componimento, chiudendo negativamente la lirica: si tratta di un tempo misurabile «fino

[76] Romolini 2012, 347.
[77] Ivi.
[78] Montale nella lettera del 7 giugno 1949 a Gianfranco Contini, in *Commento alla Bufera e altro* Romolini, 2012, 343.

a che non s'aperse questo mare». Si entra nella dimensione dell'«oltretempo, "il fuor […] della misura" assume qui connotati negativi, poiché è una dimensione che esorbita da quel mondo protetto e controllabile dell'infanzia»[79]. La contrapposizione tra la gioiosa età infantile e l'amarezza che contraddistingue il presente, l'età adulta, è un *topos* leopardiano, tanto che secondo la critica la seconda parte del testo montaliano «si pone come vera e propria riscrittura delle *Ricordanze*»[80].

Negli *Ossi* un esempio di questo tipo, ossia usato secondo l'impiego "copulativo-predicativo", si riscontra in *Fine dell'infanzia*, precisamente al v. 90 si legge: «L'inganno ci fu palese». Si tratta di un verso-frase inserito all'interno della strofa, ma in perfetta continuità con i versi-frase che lo precedono: «Ma dalle vie del monte si tornava» v. 51; «Eravamo nell'età illusa» v. 79. E, aggiungerei, in continuità tematica e semantica anche con i versi-frase che seguono: «Giungeva anche per noi l'ora che indaga. / La fanciullezza era morta in un giro a tondo», vv. 98-99. Si tratta, come nei casi precedenti, di attribuire una qualità: in questo caso si fa riferimento alla rivelazione dell'inganno. La frase va riferita a ciò che precede, in particolare all'«età verginale», «illusa», ossia l'età infantile e le illusioni che essa porta con sé. Ancora una volta dunque l'espressione viene inserita in un punto focale del componimento, annullando e negando ciò che è stato trascritto poco prima: la felicità infantile, le illusioni giovanili erano soltanto un inganno, palesatosi solo in età adulta.

Si consideri ora la funzione "copulativa-identificativa". Si è detto che il ruolo di questa funzione è quello di indentificare tra loro «i referenti di due descrizioni intensionali» (come per esempio il v. 6 del mottetto *XI*: «La tua voce è quest'anima diffusa»), oppure in alternativa «il referente sconosciuto di una descrizione intensionale con un referente noto» (ad esempio i vv. 9-10 de *Il balcone*: «La vita che dà barlumi / è quella che sola tu scorgi»). Gli esempi per questa categoria sono vari.

Come primo esempio si consideri un testo tratto dagli *Ossi*, *Ciò che di me sapeste*. Ne riporto l'inizio:

---

[79] Romolini 2012, 273.
[80] Romolini 2012, 269.

Ciò che di me sapeste
non fu che la scialbatura,
la tonaca che riveste
la nostra umana ventura.

In questo frangente siamo in presenza di una struttura non ancora affrontata e vista negli esempi precedenti: di fatto qui il modulo sintattico viene complicato poiché il verbo viene inserito all'interno di una restrittiva. Secondo Zampese e Manzotti «questo secondo impiego appare di natura identificativa, con una negazione sintattica ("non fu [nient'altro] che") ad intensificare l'identità dei due termini, escludendo equivalenze alternative»[81]. Il poeta si rivolge ad un interlocutore o più tutt'ora ignoti: l'uso del «voi», però, farebbe propendere per riferire il testo a Paola Nicoli, destinataria di *Crisalide*, dove Montale utilizza la seconda persona plurale per riferirvisi. Tuttavia a tal proposito è lo stesso poeta a dirci in contraddizione con altre affermazioni: «La mia poesia non è vera, non è vissuta, non è autobiografica; non serve a nulla identificare questa o quella donna perché nelle mie cose il *tu* è istituzionale»[82]. Il soggetto della frase è «ciò che di me sapeste», quindi si tratta di un soggetto astratto, psicologico, che assume il ruolo di referente; tale soggetto viene successivamente indentificato con molteplici entità concrete (la *tonaca*, la *scialbatura,* la *scorza* e infine l*'ombra*), intendendo con ciò che la parte conosciuta del poeta non è altro che la parte più superficiale. Si tratta quindi di una metafora. Il testo è di datazione e significato incerto, tuttavia è il primo testo in cui Montale tenta di fornire una definizione di sé. Il tema principale è quello dell'apparenza, unica possibilità di conoscenza di noi stessi e perciò coincidente con la sostanza. Un altro testo, questa volta tratto dalle *Occasioni*, in cui si manifesta la funzione "copulativa-identificativa", è il mottetto *Brina sui vetri* (O):

Brina sui vetri; uniti
sempre e sempre in disparte
gl'infermi; e sopra i tavoli

[81] Manzotti - Zampese 2011, 221.
[82] Citazione di Montale riportata da Luperini 1986, 101.

i lunghi soliloqui sulle carte.

5 *Fu* il tuo esilio. […]

Il costrutto «Fu il tuo esilio» si riferisce alla strofa precedente: infatti infatti sembra che esso dia un nome e un'identità alla situazione palesata nella prima strofa e descritta attraverso l'accumulo di sintagmi nominali (l'intera strofa ha valore referenziale). L'intera quartina, dunque, contiene una serie di oggetti, di cose e situazioni (ricordo che si tratta della descrizione di un sanatorio) che, infine, sono identificabili con l'esilio. Esse sono l'esilio. Pertanto è possibile asserire che non viene espresso ed esplicitato un soggetto per quel «fu», ma che questo è identificabile con una pluralità di cose implicita nella seconda strofa. Si noti la posizione del costrutto: pur riferendosi a ciò che precede e esplicitandolo, viene posto all'inizio della seconda strofa e costituisce una frase semplice indipendente (mentre gli elementi che lo precedono e che determina sono trascritti sotto forma di accumulo e costituiscono un periodo a sé stante). È interessante il paragone proposto per questo testo da Manzotti e Zampese, che riportano una parte della traduzione di Montale della *Tempesta* di Emily Dickinson:

Con un suono di corno
il vento arrivò, scosse l'erba;
così un sinistro passò nel caldo
che sbarrammo le porte e le finestre
quasi entrasse uno spettro di smeraldo:
e fu certo l'elettrico
segnale del Giudizio.
[…]

Si consideri il modo in cui Montale, in una traduzione dall'inglese all'italiano, traduce il verso straniero «The Doom's electric Moccasin / That very istant passed» con un «e fu certo» che si avvale di una funzione identificativa esattamente come avviene in *Brina sui vetri*. Esso si riferisce a tutta la situazione descritta nei versi precedenti e la definisce. Il mottetto sopra esaminato appartiene alla serie che comprende i primi tre mottetti composti nel '34 e dedicati, a quanto riferisce Montale, ad «una peruviana che però era di

origine genovese e abitava a Genova»[83], e ancora commentando il breve testo all'amico Silvio scrive: «L'ala rude è forse il momento dell'opzione, della decisione. Ma non decidemmo nulla, per mia fortuna e sua»[84].

Un valore eguale lo attribuisco al v. 13 di *Verso Vienna* (O):

> 10 Additò il ponte in faccia che si passa
> (informò) con un soldo di pedaggio.
> Salutò con la mano, sprofondò,
> *fu* la corrente stessa…

In un certo qual modo anche in questo caso il costrutto, la cui modalità sintattica consiste nell'essere privo di articolo, definisce ciò che lo precede: in particolare la fitta enumerazione che indica in modo preciso ed esaustivo tutti gesti del nuotatore, fino alla sua sparizione tra le onde. Si noti qui l'importanza del passato remoto, tutti i verbi vengono coniugati secondo questo tempo, e secondo Isella «I fitti passati remoti, riferiti al nuotatore e al bassotto che gli subentra nel fare da guida […] richiamano l'analoga serie di *Vecchi versi* […] conferendo all'enumerazione casuale, gratuita, la necessità dei fatti e delle apparizioni definitive, che escono dal nulla […] e nel nulla ritornano […] ma che in quell'attimo si fissano per sempre, caricandosi per ciò stesso di un significato *autre*»[85]. Il componimento è un «foglietto di taccuino»[86], un appunto di viaggio che descrive precisamente, come riferisce Montale stesso, l'ambiente di Linz sul Danubio. Del resto alla domanda posta da Bruno Rossi nel 1962 su come nascessero le poesie delle prime tre raccolte montaliane, Montale risponde ironicamente:

> Io scrivevo su foglietti di carta che mettevo nel taschino del gilè. A volte li ritrovavo, altre volte la cameriera li gettava via, come spazzatura. Questo perché non ho mai avuto fogli di carta. Anche oggi, quando devo scrivere una lettera, prendo quella carta che dà il giornale, ed è la peggiore carta italiana, la più economica, falsamente patinata. […] Allora, dunque, scrivevo su questi foglietti di carta, a

[83] Montale in una lettera a Silvio Guarnieri datata 29 aprile 1964, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1996, 1510.
[84] Ibidem, 1511.
[85] Isella *Occ*., 34.
[86] Isella *Occ*., 34.

> volte perfino sui biglietti del tram. Ma appunti no. Nascevano già delle parti intere.[87]

Un esempio forse più complesso lo si può vedere nella lirica *Stanze* (O), *Stanze* (O), alla terza strofa si legge:

> In te converge, ignara, una raggèra
> di fili; e certo alcuno d'essi apparve
> ad altri: *e fu chi abbrividì* la sera
> percosso da una candida ala in fuga,
> 25 *e fu chi vide* vagabonde larve
> dove altri scorse fanciullette a sciami,
> o scoperse, qual lampo che dirami,
> nel sereno una ruga e l'urto delle
> leve del mondo apparse da uno strappo
> 30 dell'azzurro l'avvolse, lamentoso.

In questo esempio il «fu» assume un valore predicativo ma con una sfumatura diversa: l'azione viene focalizzata su una «entità individuale»[88]. L'identificazione del soggetto viene espressa dal pronome, che assume il ruolo di soggetto indefinito. Si noti la ripetizione della costruzione a distanza di pochi versi, così che sembra quasi che il ritmo acceleri. La sensazione che si crea, forse anche a causa del passato remoto, è quella di una sorta di narrazione, come se il poeta ci stesse raccontando una storia. Il frammento di lirica riportato si riferisce ad una realtà "altra", una realtà nascosta, cosmica, di cui possiamo percepire soltanto qualche minimo indizio. Difronte a questa presa di coscienza, a questa sensazione non comune a tutti, l'atteggiamento dell'uomo è diverso: «e fu chi abbrividì la sera / percosso da una candida ala in fuga»; «e fu chi vide vagabonde larve»; «o scoperse, qual lampo che dirami, / nel sereno una ruga…».

Chiudo questo paragrafo con l'esempio più ampio e consistente per la costruzione con il verbo *essere* presente nelle *Occasioni*: *Accelerato*. Le occorrenze del costrutto all'interno del singolo testo sono ben 5, è il componimento che ne contiene il numero maggiore. Inoltre queste sono posizionate di modo da formare un'anafora e, quindi, in posizione strategica. Il testo è già stato riportato nel corso del lavoro, ma lo riporto nuovamente per mettere in risalto la forma del costrutto e la sua ricorrenza:

---

[87] Montale in una intervista di Bruno Rossi datata 1965, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1996, 1625.
[88] Manzotti - Zampese 2011, 223.

Fu così, *com'è* il brivido
pungente che trascorre
i sobborghi e solleva
alle aste delle torri
5 la cenere del giorno,
com'è il soffio
piovorno che ripete
tra le sbarre l'assalto
ai salici reclini –
10 *fu così e fu tumulto* nella dura
oscurità che rompe
qualche foro d'azzurro finché lenta
appaia la ninfale
Entella che sommessa
15 rifluisce dai cieli dell'infanzia
oltre il futuro –
poi vennero altre liti, mutò il vento,
crebbe il bucato ai fili, uomini ancora
uscirono all'aperto, nuovi nidi
20 turbarono le gronde –
fu così,
rispondi?

Il valore copulativo-predicativo esprime, come affermano Manzotti e Zampese, una modalità, un «essere-in-qualche-modo di qualcosa»[89]. Il *fu così* del testo è di questo tipo, tuttavia la modalità non viene esplicitata ma solo allusa, lasciata in sospeso. In altre parole viene fornita soltanto una metafora della modalità («com'è il brivido / pungente…»). Si osservi che la prima campata sintattica si sviluppa, dopo il *fu così*, con due comparative; mentre la seconda campata sintattica presenta una struttura coordinata («fu così e fu tumulto») che nasconde un valore pseudo-comparativo ("nel modo in cui fu, fu come un tumulto"). Il costrutto, come sottolinea Isella, divide l'unico ampio periodo in tre arcate. Nonostante ciò il critico non commenta il valore del verbo *essere*, come invece fa De Rogatis: quest'ultima sostiene che il verbo *essere* assume qui un valore di accadimento, dunque potrebbe essere parafrasato con un "accadde così". L'ipotesi avanzata da De Rogatis mi sembra debole poiché la struttura comparativa immediatamente seguente si addice poco a questo tipo di formulazione. Certo è che «fu così» assume una piena autonomia sintattica ed enunciativa e, come suggeriscono Zampese e Manzotti, ammette sia una

[89] Manzotti-Zampese 2011, 221.

lettura anaforica (tale per cui la comparativa assume valore epesegetico) sia una lettura cataforica[90], favorita dal «com'è». Sembrerebbe che in effetti la lirica consista in un dialogo con un *tu* già iniziato, un dialogo carico di complicità tra l'interlocutore e il poeta al punto che Isella lo paragona al mottetto di *Addii fischi nel buio*: proprio a causa della curva interrogativa con cui si chiude il mottetto, molto simile a quella di *Accelerato*, il critico sostiene che in entrambi i testi il dialogo sia caratterizzato da una complicità tra i due interlocutori.

In ultima analisi è utile concentrarsi sulla questione del soggetto: una delle differenze tra la forma di questi costrutti nelle *Occasioni* rispetto alla *Bufera* e agli *Ossi*, consiste nell'identificazione del soggetto del *fu*. Mentre nella prima e nella terza raccolta i soggetti sono sempre esplicitati e il costrutto viene sempre riferito ad un soggetto materialmente esistente, nelle *Occasioni* il soggetto viene mitigato. Secondo Isella l'interlocutrice è identificabile con Clizia, con la quale il poeta avrebbe condiviso in passato il viaggio da Genova a Monterosso. Il piano personale dell'infanzia, raffigurato dall'itinerario del viaggio familiare (questa caratteristica emerge ai vv. 12-14 «lenta / appaia la ninfale / Entella»), e il piano generale e interpersonale ("fu così ogni volta") si intrecciano l'uno con l'altro. Secondo Manzotti e Zampese è plausibile che si tratti di un «soggetto che esprima uno stato psicologico, una valutazione o una reazione emotiva all'esperienza del viaggio»[91]. Resta il fatto che la lirica rimane sul vago, su un piano interpretativo per cui si tratta di «un soggetto la cui referenza si preciserebbe di volta in volta, lungo lo spazio-tempo del viaggio, grazie all'immediato intorno sintattico»[92]:

> In definitiva il soggetto è sempre riconducibile alla condizione emotiva e interpretativa di chi ha vissuto quel viaggio, ma il valore copulativo del predicato permette di declinare tale condizione in rapporto ad un'esperienza naturalmente scandita in tappe, in episodi più o meno determinati e intensi.[93]

Anche in questo caso, come per gli esempi che precedono, la struttura ricorre in due dei massimi poeti della tradizione Novecentesca: Pascoli e

---

[91] Manzotti-Zampese 2011, 235.
[92] Ibidem, 236.
[93] Ibidem, 237.

D'Annunzio. Rispettivamente la struttura identica la si ritrova in *Il compagno dei taglialegna*, lirica appartenente ai *Canti di Castelvecchio* (vv. 39-42): «La spugna gli gettò nel petto / San Giuseppe; e fu così / che, diventato pettirosso, / quando sente sci…sci…sci […]»; lo stesso modulo sintattico lo si legge, poi, in *Autunno*, testo appartenente a *Poema paradisiaco* (vv. 9-10): «Fu ieri la suprema / tristezza e fu l'amore supremo».

Capitolo 4: INIZI DI TESTO E DI STROFA

Montale si può definire come un poeta del "non-detto", delle molteplici possibilità interpretative affidate di volta in volta al lettore. Questa particolarità viene espressa dal poeta grazie all'utilizzo di numerosi espedienti sintattici: fin ora tra questi sono state viste le condizionali e le interrogative. Oltre a queste due proposizioni, la maggior parte delle poesie Montale ricorre anche ad altri espedienti volti a creare una dimensione vaga, indeterminata. Tra questi espedienti sintattici in questo paragrafo affronterò:

a) gli *enjambement* strofici e fenomeni di continuità sintattica;
b) gli inizi strofici con le congiunzioni *E* o *Ma*;
c) i finali deboli.

4.1 *Enjambement strofici e fenomeni di continuità sintattica*

Per la nozione di *enjambement* e le eventuali distinzioni mi sono servita del saggio di Soldani[1], il quale scrive: «Nella scansione divaricata che l'*enjambement* provoca nell'unica stringa linguistica, la variabile indipendente è appunto la sintassi, la cui unità di base, la frase, è libera di dilatare la propria estensione e di modificare il proprio assetto interno, mentre l'unità metrica, il verso, è predeterminata dall'istituto cardine dell'isosillabismo»[2]. Pertanto, stando a quanto detto da Soldani, la sintassi costituisce il perno, il nucleo centrale della figura, tanto che quest'ultima dipende ed è determinata dalla stessa sintassi.

Nelle *Occasioni*, che tra le raccolte si configura come il libro più ricco dei fenomeni sopra indicati e quindi più sperimentale a livello stilistico, si riscontrano 14 *enjambement* strofici; nella *Bufera* se ne ritrovano 11; e infine negli *Ossi* vi sono soltanto due casi di *enjambement* strofico nello stesso componimento.

[1] Soldani 2003.
[2] Soldani 2003, 246.

Si riporti, per iniziare questo primo gruppo di analisi, l'unico esempio di continuità sintattica presente negli *Ossi*: il segmento iniziale di *Vento e bandiere*.

La folata che alzò l'amaro aroma
del mare alle spirali delle valli,
e t'investì, ti scompigliò la chioma,
groviglio breve contro il cielo pallido;

5 la raffica che t'incollò la veste
e ti modulò rapida a sua immagine,
com'è tornata, te lontana, a queste
pietre che sporge il monte alla voragine,

e come spenta dalla furia briaca
10 ritrova ora il giardino il sommesso alito
che ti cullò, riversa sull'amaca,
tra gli alberi, ne' tuoi voli senz'ali.
[…]

Innanzitutto è bene sottolineare che questo è l'unico esempio di continuità sintattica presente negli *Ossi*. Solitamente se si leggono con attenzione i componimenti raccolti nel primo libro si converrà nel dire che vi è sempre coincidenza tra metro e sintassi: spesso i periodi sintattici occupano lo spazio di una strofa (o anche meno) e si chiudono con la chiusura di questa. Nelle successive due raccolte, invece, si inizia ad assistere ad una complicazione della sintassi: cominciano ad intravedersi sempre più di frequente periodi che si dilatano oltre il confine metrico di strofa, dando luogo a pause intonative e sintattiche che non coincidono con le pause metriche. In questo testo, il primo di una lunga serie dedicata ad Arletta, non si parla tanto di inarcature, quanto di fenomeno di continuità sintattica: sostanzialmente il periodo, o meglio la sintassi, scavalca il confine di strofa per ben due volte protraendosi per tre strofe. Le prime due strofe variano sinonimicamente il soggetto (la «folata» e la «raffica»), mentre la terza strofa mantiene la «raffica» come soggetto. La terza strofa esaminata inizia ancora una volta con una copula che, grazie alla sua funzione coordinante, rende meno efficace l'inarcatura con la seconda strofa e suggerisce, sintatticamente parlando, una continuità. La prima parte, quella proposta, è descrittiva e può essere suddivisa in due

gruppi da sei versi: i primi sei versi con soggetto «raffica» e «folata», i successivi sei versi (vv. 7-12) che ruotano attorno al «come». Il testo occupa all'interno della raccolta una posizione particolare: si trova in un dittico insieme a *Fuscello teso al muro*. In particolare questi due testi vengono uniti all'interno della sotto sezione *Altri versi*, ed inseriti nella sezione *Movimenti*. Secondo Luperini la scelta di includere questi due testi datati 1926 in questa sezione è dovuta all'intrecciarsi della tematica di stupore e fantasia, tipica di questa sezione: «"Movimenti" rimanda, come titolo, al precedente *Accordi*, sia per il significato musicale che suggerisce, sia per la tensione fantastica o panica al miracolo, all'incontro con la natura, allo smemoramento, seppure momentaneo»[3]. *Movimenti*, come afferma Luperini, si delinea come la sezione più giovanile e aperta a svariati influssi poetici: dunque non è forse azzardato supporre che quest'innovazione a livello sintattico sia dovuta proprio a questa apertura poetica interna alla sezione.

Gli esempi che seguono sono forse i più complessi, o meglio i più vistosi per questo tipo di fenomeno. Si vedano ora i testi appartenenti alle *Occasioni*: rispettivamente *Elegia di Pico Farnese* (vv. 38-50) e di *Palio* (vv. 32-51).

(*Elegia di Pico Farnese*)

[…]
Se urgi fino al midollo i diòsperi e nell'acque
specchi il piumaggio della tua fronte senza errore
40 o distruggi le nere cantafavole e vegli
al trapasso dei pochi tra orde d'uomini- capre,

('collane di nocciuole,
zucchero filato a mano
sullo spacco del masso
45 miracolato che porta
le preci in basso, parole
di cera che stilla, parole
che il seme del girasole
se brilla disperde')

50 il tuo splendore è aperto. […]

(*Palio*)

[3] Luperini 1986, 26.

Torna un'eco di là: 'c'era una volta…'
(rammenta la preghiera che dal buio
ti giunse una mattina)

35 'non un reame, ma l'esile
traccia di filigrana
che senza lasciarvi segno
i nostri passi sfioravano.

Sotto la volta diaccia
40 grava ora un sonno di sasso,
la voce dalla cantina
nessuno ascolta, o sei te.

La sbarra in croce non scande
la luce per chi s'è smarrito,
45 la morte non ha altra voce
di quella che spande la vita'.

ma un'altra voce qui fuga l'orrore
del prigione e per lei quel ritornello
non vale il ghirigoro d'aste avvolte
50 (Oca e Giraffa) che s'incrociano alte
e ricadono in fiamme. […]

Entrambi i testi appartengono all'ultima sezione delle *Occasioni*. I due esempi sono alquanto vistosi per la nozione di continuità sintattica. Infatti in entrambi i casi la sintassi del periodo viene interrotta a causa dell'inserimento di una parentetica: nel primo esempio la parentetica viene espressa con l'utilizzo delle parentesi; nel secondo esempio, invece, non si trovano i segni grafici delle parentesi, ma si tratta comunque di una citazione (infatti è aperta e chiusa dalle virgolette) che funziona esattamente come una parentetica. Oltre a ciò si noti anche che le due citazioni vengono centrate rispetto alla versificazione, quasi a sottolineare uno stacco netto con il testo. In *Elegia di Pico Farnese*, che riporta la stessa data di Palio (1939), la continuità sintattica è cataforica (ossia apre ad uno sviluppo prevedibile): infatti ad essere interrotta e separata è una frase condizionale che occupa i vv. 38-41 dalla reggente del periodo posta al v. 50, così che il lettore può facilmente presupporre che alla frase subordinata debba forzatamente seguire la reggente. Osservando le distinzioni proposte da Soldani, sono propensa a classificare questo primo esempio come una inarcatura «con dilatazione

tra i sintagmi interessati»[4], in particolare nel gruppo denominato «tra frasi subordinate»[5]. La condizione necessaria per l'appartenenza a questa categoria, spiega Soldani, è che le due o più subordinate (in questo caso: «Se urgi fino al midollo…o distruggi le nere cantafavole») coordinate tra loro vengano allontanate dalla propria reggente («il tuo splendore è aperto») provocando una dilatazione del periodo.

Nel secondo esempio, *Palio*, si assiste ad un *enjambement* che definirei anaforico, infatti non è prevedibile il *rejet*. Non è scontata la continuazione della prima parte dopo l'interruzione causata dalla citazione interposta: lo schema proposto è identico a quello precedente, ossia la continuità sintattica e periodale viene interrotta bruscamente a causa dell'inserimento di una citazione. Mi soffermo su quest'ultima: la citazione è tematicamente e sintatticamente collegata a ciò che la precede, si potrebbe insinuare che inizi con «c'era una volta» al v. 32 (sembra l'inizio di una favola subito interrotta, ribaltata, tanto che la citazione successiva inizia con «non un reame, ma l'esile / traccia di filigrana […]»). Infatti se si osserva attentamente si noterà che la citazione consiste nella «preghiera», nell'«eco». Questo secondo esempio è classificabile, sempre in base alle distinzioni proposte da Soldani, come una inarcatura «senza perturbazione dell'*ordo verborum*»[6]. Nello specifico direi che si tratta di un *enjambement* che si stabilizza tra la frase e la *correctio*: «Il fenomeno merita attenzione perché supporta un giro logico-sintattico che scarica sull'elemento rigettato gran parte del 'senso', o contenuto informativo, della frase, con ovvi effetti di crescendo anche sul piano dell'intonazione»[7]. Già in Petrarca, come viene riportato nel saggio di Soldani, la forma prevedeva l'utilizzo frequente dell'avversativa, come avviene in questo esempio. Il verso 47 «ma un'altra voce qui fuga l'orrore» rappresenta la *correctio*: di fatto in questo verso si concentra il significato del periodo, anzi viene quasi modificato completamente ciò che viene detto in precedenza e, come è stato detto sopra, si verifica un innalzamento dell'intonazione. Se dapprima si ricorda un «eco», una «preghiera» giunta al

[4] Soldani 2003, 298.
[5] Ibidem, 315.
[6] Soldani 2003, 250.
[7] Ibidem, 265.

buio un mattino, al verso 47 questa assume un altro valore: non è l'eco che ora giunge, non è la preghiera, ma a pervenire è un'«altra voce» sconosciuta che «fuga l'orrore». La somiglianza tra le due liriche e la struttura dei loro *enjambement* strofici può essere dovuta anche al fatto che entrambe vengono composte nella stessa data (1939) ed entrambe, come riferisce Isella, «sono la sede della prima metamorfosi di Clizia da donna reale, implicata in una dimensione ancora terrena […] in creatura extraumana o *Visiting Angel*»[8]. Non solo, infatti pare che la comunanza di *Elegia* e di *Palio* sia molto stretta, tanto che le due liriche sarebbero state pensate come un dittico. *Palio*, ci riferisce Isella, costituisce il *pendant* di *Elegia* fin dalla sua struttura metrica:

> Però non credere che abbia introdotto il refrain [vv. 35-46] per *ripetere* l'espediente dell'Elegia di Pico. È stato un bisogno irresistibile; ora non farò più cose simili […].[9]

Anche Luperini sottolinea la vicinanza tra i due testi (insieme a *Nuove stanze* e a *Notizia dall'Amiata*). Secondo il critico in questi ultimi testi la cultura subisce una personificazione, Clizia diventa un'alternativa intellettuale. In altre parole la donna, reale e concreta, assume un valore astratto: diventa personificazione della cultura, dell'intelletto, dei valori dell'umanità. Entrambi i testi presentano una struttura dialettica, esaltata da una serie di fitte contrapposizioni: essenzialmente queste si risolvono nella distinzione fondamentale tra la religione profana metricamente distinta da strofe più brevi (le pellegrine in sosta dell'*Elegia* o il prigione di *Palio*) e la «voce poetica che celebra la nuova Beatrice e le possibilità salvifiche che il *visiting angel* ora schiude»[10]. Questa dialettica è messa in risalto dalla contrapposizione tra l'apparizione di Clizia, simbolo di salvezza, e il mondo dove questa epifania viene ambientata: un mondo "basso", rustico, abitato da uomini-capra che esercitano un culto profano.

Un altro esempio di continuità sintattica tratto dalle *Occasioni* è la breve lirica *Cave d'autunno*:

---

[8] Isella *Occ*., 192.
[9] Montale in una lettera del 1 maggio 1939, in Isella *Occ*., 214.
[10] Luperini 1986, 100.

CAVE D'AUTUNNO

su cui discende la primavera lunare
e nimba di candore ogni frastaglio,
schianti di pigne, abbaglio
di reti e schegge,

5 ritornerà ritornerà sul gelo
la bontà d'una mano,
varcherà il cielo lontano
la ciurma luminosa che ci saccheggia.

Innanzitutto si noti che il componimento presenta un ulteriore elemento di innovazione: il titolo del testo rappresenta anche il primo verso della lirica. In questo caso più che di *enjambement* nel senso stretto del termine, è più corretto parlare di continuità sintattica oltre il confine metrico di strofa, per cui il periodo non si chiude ma si dilata oltre la strofa. La prima strofa rappresenta una apposizione al titolo. L'inarcatura si situa tra la prima e la seconda quartina: confine strofico e confine sintattico non coincidono. Classificherei questo tipo di inarcatura come cataforica dal momento che si presuppone una continuazione, in quanto il sintagma nominale iniziale è sospettabile che sia soggetto sintattico o un vocativo. Inoltre la posizione dell'inarcatura è interessante poiché la sintassi viene interrotta in un punto di snodo della lirica: la prima parte esprime uno stato d'animo interiore negativo, una vita-non vita, dice Isella, un vivere fittizio e fasullo, mentre «nell'iterazione asseverativa ("ritornerà ritornerà…"), ribadita dal secondo futuro ("varcherà…"), il voto si fa fiduciosa certezza»[11]. In sostanza la seconda parte ribalta la situazione psicologica della prima: se nei versi che precedono lo stato dell'io lirico è affranto, apatico, nella seconda parte si fa strada un barlume di speranza ancora esistente, un'epifania. Dunque anche in questo caso è possibile parlare di inarcatura sintattica tra frase e *correctio*: sebbene non venga esplicitata l'avversativa, questa può essere facilmente sottointesa ("ma ritornerà, ritornerà…"). Inoltre leggendo il testo è facilmente intuibile il cambiamento dell'intonazione che caratterizza il *rejet*, oltre al rovesciamento della situazione psicologica e di conseguenza del senso del componimento.

[11] Isella *Occ*., 30

Un esempio alquanto simile è presente in *Altro effetto di luna*, testo delle *Occasioni* che presenta la medesima struttura del precedente:

La trama del carrubo che si profila
nuda contro l'azzurro sonnolento,
il suono delle voci, la trafila
delle dita d'argento sulle soglie,

5 la piuma che s'invischia, un trepestìo
sul molo che si scioglie
e la feluca già ripiega il volo
con le vele dimesse come spoglie.

L'inarcatura sintattica è inserita esattamente nella stessa posizione dell'esempio precedente: la differenza consiste nel fatto che, questa volta, non si collegano due piani tematici distinti, ma semplicemente viene continuata l'enumerazione nominale della strofa precedente, enumerazione che verrà infine risolta ai vv. 7-8. Se si intende *enjambement* nel suo senso più stretto (ad es. luna / bianca o bianca / luna, in base a se è anaforico o cataforico), allora nemmeno in questo caso si può definire un *enjambement*. Piuttosto si tratta di un fenomeno di continuità sintattica che unisce due piani metrici distinti, in altre parole un unico periodo che si dilata proseguendo per due strofe. Questa inarcatura sembra cataforica: ci si aspetta che l'enumerazione venga, come dire, chiusa da una reggenza che non è ancora annunciata e, pertanto, si presuppone la continuità sintattica. *Altro effetto di luna*, come rileva Isella, è posto come una sorta di dittico insieme a *Cave d'autunno*: la situazione psicologica dell'uno è esattamente l'opposto della situazione psicologica dell'altro. Se in *Cave d'autunno* si prospettava una speranza, anzi, commenta Isella, una certezza più che una speranza, in *Altro effetto di luna* prevale l'assenza di ogni azione, l'apatia, la rinuncia e il ripiegamento dell'io lirico su se stesso. Basti leggere con attenzione l'elenco nominale della seconda strofa in cui ogni movimento viene come bloccato, annullato. Anche la forma della frase contribuisce ad esprimere questo ripiegamento: i segmenti nominali vengono tutti posti uno dietro l'altro, imbrigliati in una forma fissa e chiusi dall' unico verbo finito «ripiega».

Anche i mottetti sono ricchi di esempi di inarcature sintattiche. Si prenda come primo esempio il mottetto IV, già trattato in precedenza:

Lontano, ero con te quando tuo padre
entrò nell'ombra e ti lasciò il suo addio.
Che seppi fino allora? Il logorìo
di prima mi salvò solo per questo:

5 che t'ignoravo e non dovevo: ai colpi
d'oggi lo so, se di laggiù s'inflette
un'ora e mi riporta Cumerlotti
o Anghèbeni – tra scoppi di spolette
e i lamenti e l'accorrer delle squadre.

Ma anche il mottetto XIII:

La gondola che scivola in un forte
Bagliore di catrame e di papaveri,
la subdola canzone che s'alzava
di masse di cordame, l'alte porte
5 rinchiuse su di te e risa di machere
che fuggivano a frotte –

una sera tra mille e la mia notte
è più profonda! S'agita laggiù
uno smorto groviglio che m'avviva
10 a stratti e mi fa eguale a quell'assorto
pescatore d'anguille dalla riva.

Il primo testo (mottetto IV) prende luogo da un accadimento reale, è lo stesso Montale a dirlo anche se non in modo esplicito (infatti utilizza lo pseudonimo di Mirco)[12] e riguarda la morte del padre di Clizia. L'inarcatura sintattica è resa più complessa dalla forma utilizzata: viene inserita tra la reggente e la sua subordinata dichiarativa («che t'ignoravo e non dovevo»). Dunque in questo caso si tratta di una inarcatura cataforica, poiché è prevedibile lo sviluppo sintattico che segue (la dichiarativa), anzi viene preannunciato dal pronome dimostrativo «questo». Il secondo esempio (mottetto XIII) presenta una prima parte tutta nominale, destinata a fornire i dettagli dell'ambientazione poetica: il lettore viene immerso in una Venezia dall'atmosfera carnevalesca, goliardica, ma terrificante. Viene paragonata agli inferi in cui risuona una «subdola canzone» che accompagna Orfeo nel suo viaggio alla ricerca dell'amata, fino a che le «alte porte» non si richiudono su di lei avvolta da

[12] Montale in Isella *Occ*., 84.

diaboliche risa e maschere. Tutto questo, però, sfuma nella seconda strofa, nella quale la descrizione precedente diventa un viaggio nella memoria del poeta, «assorto pescatore d'anguille». Il testo aveva come primo *titolo La Venezia di Hoffmann – e la mia* e inizialmente, era stata accompagnata da una nota dell'autore:

> Queste poesie andranno stampate con varie altre sotto il titolo generico di *Mottetti* e saranno distinte solo da un numero progressivo. Il titolo d'oggi, puramente possibile ed indicativo, vuole essere il riflettore di un momento, un sottinteso e magari una chiave in più offerta al lettore (se pur ce ne sia il bisogno). Il "subdolo" canto della prima poesia può essere la *canzone di Dappertutto*, nel secondo atto dei *racconti di Hoffmann*; ma il motivo della lirica non è di maniera. Dalla pura invenzione non mi riesce, purtroppo, ricavar nulla.[13]

Luperini sottolinea la validità di certe figure simboliche montaliane, figure «in cui si consuma e talora si realizza l'attesa o attraverso cui incombe vincente lo squallore, sono sottolineate dalla ripetizione dei momenti del giorno indicanti trapasso»[14]. La «sera» tra mille del mottetto XIII è uno di questi momenti di transizione: si noti come non si trovano più i mezzogiorni caldi e afosi degli *Ossi*, i paesaggi solari e aridi tipici della prima raccolta, qui viene lasciato spazio a momenti crepuscolari, bui, scuri, anche i pomeriggi sono freddi e dai colori tenui, quasi spenti. In quest'ambientazione dominata da una serie cromatica decisamente cupa si fa largo l'attesa epifanica che caratterizza le *Occasioni*.

L'inarcatura, interposta tra le due strofe, divide la prima parte descrittiva e nominale, dalla seconda parte psicologica e funzionante come una reggente della prima strofa. Ancora una volta si tratta di una inarcatura cataforica, l'elenco deve essere chiuso e retto da un elemento successivo. Il tono viene innalzato, variato nel passaggio dalla prima alla seconda strofa, in relazione anche al cambio tematico che caratterizza questo passaggio.

Sempre dalle *Occasioni* si rileggano le ultime strofe di *Vecchi versi*:

---

[13] Montale nella *Nota dell'autore*, in Isella *Occ*., 105-106.
[14] Luperini 1986, 87.

[…]
45 Poi tornò la farfalla dentro il nicchio
che chiudeva la lampada, discese
sui giornali dal tavolo, scrollò
pazza aliando le carte –
e fu per sempre
con le cose che chiudono in un giro

50 sicuro come il giorno, e la memoria
in sé le cresce, sole vive d'una
vita che disparì sotterra: insieme
coi volti familiari che oggi sperde
non più il sonno ma un'altra noia; accanto
55 ai muri antichi, ai lidi, alla tartana
che imbracava
tronchi di pino a riva ogni mese,
al segno del torrente che discende
ancora al mare e la sua via si scava.

La poesia, che è già stata commentata in precedenza, presenta un'inarcatura tra i vv. 49-50. Gli elementi sintattici coinvolti nell'*enjambement* sono il soggetto, o sostantivo, e l'aggettivo ad esso riferito (*rejet*). Si tratta di un tipo di inarcatura che non sconvolge l'*ordo verborum* e che, in questo caso, è classificabile come anaforica. Il grado di coesione tra i membri coinvolti è molto stretto.

Un vero e proprio fenomeno di continuità sintattica, invece, lo si riscontra in *L'Estate* (O):

[…]
Ecco l'òmero acceso, la pepita
10 travolta dal sole,
la cavolaia folle, il filo teso
del ragno su la spuma che ribolle –

e qualcosa che va e tropp'altro che
non passerà la cruna…

15 Occorrono troppe vite per farne una.

Si tratta di continuità sintattica, come è già stato visto in precedenza, poiché non vengono divisi due elementi strettamente connessi l'uno all'altro, quanto invece si tratta di una mancata coincidenza tra metrica e sintassi: il periodo non si chiude con la chiusura strofica, ma si protrae oltre il confine metrico. Inoltre il v. 12, che viene interessato dal fenomeno, viene introdotto dalla copula che suggerisce una continuità, un legame con la parte che precede

abbastanza forte ed evidente. È esattamente ciò che accade anche nella lirica *L'Orto* (B)[15]:

Io non so, messaggera
che scendi, prediletta
del mio Dio (del tuo forse) se nel chiuso
dei meli lazzeruoli ove si lagnano
5 i lui nidaci, estenuanti a sera,
io non so se nell'orto
dove le ghiande piovono e oltre il muro
si sfioccano, aerine, le ghirlande
dei carpini che accennano
10 lo spumoso confine dei marosi, una vela
tra corone di scogli
sommersi o nerocupi o più lucenti
della prima stella che trapela –

io non so se il tuo piede
15 attutito, il cieco incubo onde cresco
alla morte del giorno che ti vidi,
io non so se il tuo passo che fa pulsar le vene
se s'avvicina in questo intrico,
è quello che mi colse un'altra estate
20 prima che una folata
radente contro il picco irto del Mesco
infrangesse il mio specchio, –
io non so se la mano che mi sfiora la spalla
è la stessa che un tempo
25 sulla celesta rispondeva a geniti
d'altri nidi, da un folto ormai bruciato.

Anche qui, proprio come avviene nell'esempio precedente, si assiste ad un fenomeno di continuità sintattica: le pause metriche del componimento non coincidono con le pause sintattiche. Infatti il periodo si protrae oltre il confine di strofa, riprendendo la formula canonica «io non so» che funziona da collegamento con la parte seguente. In questo senso «io non so» evidenzia il legame con il periodo che precede e, nonostante l'inarcatura sintattica, suggerisce una continuità tematica oltre che sintattica. Romolini si sofferma sul significato dell'orto che si costituisce come un *topos* in Montale: questo era già presente negli Ossi con una valenza negativa. È pur sempre un *hortus conclusus*, che qui è chiuso dai «meli lazzeruoli», mentre negli *Ossi* è recintato da un muro

[15] La lirica è già stata riportata più volte nel corso del lavoro, ogni volta per evidenziare un fenomeno sintattico diverso. Qui basterà riportare le prime due strofe per evidenziare la continuità sintattica oltre la strofa.

sovrastato da cocci aguzzi di bottiglia: dunque è evidente che il valore dell'orto negli *Ossi* è negativo, molto simile a quello che viene attribuito alla siepe leopardiana, che si delinea come un elemento di limitazione, di occlusione dello sguardo. Qui invece l'orto assume un valore positivo: diventa un luogo di protezione e sacralizzazione, perfetto per l'apparizione salvifica di Clizia.

Nella *Bufera* gli esempi di inarcature sintattiche e di dilatazione del periodo diminuiscono leggermente (11, come è stato detto sopra). Già il primo testo della raccolta, *La bufera*, presenta una dilatazione notevole della sintassi oltre il confine di strofa:

la bufera che sgronda sulle foglie
dure della magnolia i lunghi tuoni
marzolini e la grandine,

(i suoni di cristallo nel tuo nido
5 notturno ti sorprendono, dell'oro
che s'è spento sui mogani, sul taglio
dei libri rilegati, brucia ancora
una grana di zucchero nel guscio
delle tue palpebre)

10 il lampo che candisce
alberi e muri e li sorprende in quella
eternità d'istante – ch'entro te scolpita
porti per tua condanna e che ti lega
più che l'amor a me, strana sorella, –

15 e poi lo schianto rude, i sistri, il fremere
dei tamburelli sulla fossa fuia,
lo scalpicciare del fandango, e sopra
qualche gesto che annaspa…
Come quando
20 ti rivolgesti e con la mano, sgombra
la fronte dalla nube dei capelli,
mi salutasti – per entrar nel buio.

La poesia apre, come fosse un proemio che esemplifica il nucleo centrale della raccolta (la bufera della guerra), la sezione di *Finisterre*, ossia la sezione iniziale della *Bufera*, ancora molto vicina alla poetica delle *Occasioni*:

> Le *Occasioni* erano un'arancia, o meglio un limone a cui mancava uno spicchio: non proprio quello della poesia pura nel senso che ho indicato prima, ma in quello del pedale, della musica profonda e della contemplazione. Ho completato il mio lavoro con le poesie di

> *Finisterre*, che rappresentano la mia esperienza, diciamo così, petrarchesca.[16]

Un petrarchismo che, come riferisce la Romolini, viene permeato lessico dantesco e dalle frequenti allegorie grazie alle quali Clizia, da donna reale, diventa personificazione dei più alti valori occidentali da contrapporre alla "bufera" universale che sconvolge il mondo. In una lettera a Silvio Guarnieri, Montale discutendo a proposito di questa poesia, scrive:

> La bufera (la poesia iniziale) è la guerra, in specie quella guerra dopo quella dittatura (vedi epigrafe); ma è anche guerra cosmica di sempre e di tutti. […] I suoni di cristallo: la grandine. Il luogo è imprecisabile, ma lontano da me. Marmo manna e distruzione sono le componenti di un carattere: se tu le spieghi ammazzi la poesia. Più che l'amore NON è riduttivo. Lo schianto ecc.: immagini di guerra. «Come quando»: separazione come per es. nelle Nuove stanze. Sgombra la fronte; ricordo realistico. Il buio è tante cose; distanza separazione, neppure certezza che lei fosse ancora viva. Il tu è per Clizia.[17]

È lo stesso Montale, da come si evince dalla citazione sopra riportata, a fornire al lettore un'analisi del testo. Ma si tratta per lo più di spiegazioni essenziali e secche, talvolta incomplete («…se tu le spieghi ammazzi la poesia»), a dimostrazione del suo carattere schivo.

L'inarcatura sintattica si protrae per ben tre strofe: in particolare quest'inarcatura si può definire cataforica, poiché la prima parte è interamente occupata da una enumerazione nominale. Questa prima enumerazione, tuttavia, non si esaurisce, ma viene interrotta da una lunga parentetica che da sola costituisce la seconda strofa. Dopo la parentetica l'enumerazione riprende e procede in una sorta di *climax* ascendente: la «bufera», il «lampo» e, infine, lo «schianto rude» rappresentano le caratteristiche di una imminente tempesta e, posti tutti a inizio verso, scandiscono il componimento in tre quadri. In questo caso dunque non è tanto l'inarcatura sintattica a variare il ritmo, trattandosi di un lungo elenco nominale, quanto gli altri espedienti quali la parentetica (che

---

[16] Montale *Sulla propria lirica 1946*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1996, 1482-1483.

[17] Montale in una lettera a Silvio Guarnieri Milano 29 nov. 1965, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1996, 1516.

inevitabilmente varia l'intonazione interrompendo fortemente la continuità sintattica) e la climax. Pur non trovando una categoria di riferimento entro la quale possa essere compresa questa inarcatura sintattica, propendo nel dire che non si tratta di una inarcatura perturbante per l'*ordo verborum*: infatti gli elementi che vengono inarcati mantengono una linearità, ad essere dilatato è soltanto il periodo che si protrae oltre il confine strofico.

Un esempio presente nella *Bufera* con una forma totalmente diversa da quelli visti si trova in *Lungomare*:

Il soffio cresce, il buio è rotto a squarci,
e l'ombra che tu mandi sulla fragile
palizzata s'arriccia. Troppo tardi

se vuoi esser te stessa! Dalla palma
5 tonfa il sordo, il baleno è sulla miccia,
sui lunghissimi cigli del tuo sguardo.

Poesia immediatamente seguente a *La bufera*, viene composta antecedentemente ad essa. Montale in persona spiega, nella stessa lettera in cui commenta la lirica *La bufera*, che la figura femminile del testo non è Clizia: «Lungomare. Non c'è Clizia; è tutto realistico, la palizzata e il resto. Piccolo madrigale di secondaria importanza. S'arriccia, particolare realistico»[18]. Si configura comunque come una lirica che agisce sotto il segno di Clizia, ma ad essere portata in auge è un'epifania negativa: il cielo plumbeo e lo scenario bellico preannunciano lo scatenarsi di un dramma, di una tragedia, contro la quale ogni tentativo di salvezza è ormai vano. L'inarcatura è abbastanza diversa rispetto a quelle viste fin ora. Ancora una volta il periodo si protrae oltre il confine metrico, dunque la sintassi non si chiude con la chiusura della strofa ma prosegue nella strofa successiva, tuttavia gli elementi tra i quali si interpone la inarcatura sono differenti. In questo esempio ad essere inarcati sono la principale reggente («Troppo tardi») e la sua subordinata condizionale («se vuoi esser te stessa»). Dunque, grammaticalmente parlando, gli elementi inarcati sono la frase nominale (e il seguito subordinato, ossia la condizionale. Soldani inserisce questa categoria tra le inarcature non perturbanti per l'*ordo verborum*, altrimenti

[18] Montale in una lettera a Silvio Guarnieri datata Milano 29 nov. 1965, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1996, 1516.

dette a grado zero: «Qui di norma l'avverbio compare all'inizio della frase […], con intensità dell'*enjambement* inversamente proporzionale alla distanza della pausa sintattica precedente: massima dunque se questa cade a ridosso della fine del verso»[19].

Anche le ultime strofe di *Nel parco di Caserta* forniscono un efficace esempio di continuità sintattica:

> […]
> Un riso che non m'appartiene
> 10 trapassa da fronde canute
> fino al mio petto, lo scuote
> un trillo che punge le vene,
>
> e rido con te sulla ruota
> deforme dell'ombra, mi allungo
> 15 disfatto di me sulle ossute
> radici che sporgono e pungo
>
> con fili di paglia il tuo viso…

Le inarcature sono ben due: la prima occupa i versi 12-13; la seconda i vv. 16-17. La prima inarcatura è anaforica, mentre la seconda è classificabile come cataforica. Nel primo passaggio, che si mostra più come un fenomeno di continuità sintattica inteso nel senso che il periodo non si chiude con la chiusura metrica di strofa ma si protrae oltre essa, si modifica la situazione narrata: se inizialmente si profila una condizione di estraneità tra soggetto e oggetto («un riso che non m'appartiene»), nella seconda strofa questa estraneità si dilegua: «e rido con te…», la risata della donna diviene la risata del poeta, si assiste ad una fusione tra soggetto e oggetto, tra sé e altro da sé. Dunque l'intonazione e la carica espressiva dell'inarcatura muta. Inoltre il v. 13 inizia con una congiunzione coordinante, come se si volesse aggiungere un elemento di legame sintattico con la strofa precedente: questo rende l'inarcatura meno evidente, direi che viene attenuata dalla coordinazione che suggerisce una continuità sintattica e una forte coesione con la parte precedente. Nel secondo caso l'inarcatura divide il verbo («pungo») dal suo complemento («con fili di paglia»). Soldani inserisce questo tipo di

[19] Soldani 2003, 271.

inarcatura (verbo / complementi) all'interno della macro-categoria riguardante le inarcature a grado zero. In particolare, spiegando nello specifico l'inarcatura tra verbo e complementi, afferma che il verbo «costituisce il vero punto di snodo della frase»[20] e, in quanto tale, gode di una certa autonomia sintattica e intonativa. Il grado di coesione tra il verbo e il complemento, ovviamente incide sul grado dell'inarcatura: in questo caso si tratta di una forte coesione poiché il verbo viene separato sia dall'oggetto («il tuo viso») sia dal complemento circostanziale («con fili di paglia»).

Anche il testo *Nella serra*, sul finale, presenta più inarcature sintattiche:

[…]
Rapito e leggero ero intriso
10 di te, la tua forma era il mio
respiro nascosto, il tuo viso
nel mio si fondeva, e l'oscuro

pensiero di Dio discendeva
sui pochi viventi, tra suoni
15 celesti e infantili di tamburi
e globi sospesi di fulmini

su me, su te, sui limoni…

Le inarcature si stabilizzano tra i vv. 12-13 e i vv. 16-17. «L'oscuro / pensiero» è un vero e proprio *enjambement* tra aggettivo e nome. L'*enjambement* si caratterizza come cataforico: naturalmente l'anteposizione dell'aggettivo rispetto al nome rende prevedibile una continuazione della frase. La prima inarcatura è il primo esempio, in questo paragrafo, di "inarcatura in anastrofe": «[…] L'idea di fondo è che l'anastrofe inarcata, a prescindere dalla sequenza incisa, provochi nella linea del discorso un effetto tutto sommato costante: da riportarsi, per dirla un po' grossolanamente, al 'legato' intonativo che l'elemento in innesco lancia verso l'elemento in *rejet*»[21]. In altre parole, spiega Soldani, accade (esattamente come in questo esempio) che l'anticipo di un determinato sintagma renda del tutto prevedibile lo sviluppo sintattico nella parte a destra, cioè quella ancora inespressa dove «di norma dovrebbe pure concentrarsi il

[20] Soldani 2003, 261.
[21] Ibidem, 277.

contenuto propriamente informativo dell'enunciato»[22]. Ciò consiste in un «gioco di chiusura anticipata»[23] che costringe a mantenere l'intonazione sospesa fino allo scioglimento previsto, obbligando ad una lettura in cui i tempi di esecuzione vengono ridotti: «[…] Il *continuum* sintattico-intonativo così prodotto si sovrappone alla discontinuità metrica, accentuando il sottile conflitto (o, musicalmente, il contrappunto) tra le due scansioni della linea discorsiva […]»[24]. Questa caratteristica intonativa è tipica degli *enjambement* cataforici, dei quali quelli anastrofici sono una sotto-categoria. La scelta di anticipare l'aggettivo in posizione attributiva rispetto al sostantivo e non in posizione predicativa sia in linea con il codice della lingua poetica, per cui è preferibile la posizione attributiva a quella predicativa (Soldani a tal proposito riporta le occorrenze petrarchesche e sottolinea la prevalenza di questa forma rispetto alla predicativa). La seconda inarcatura appare essere anaforica, poiché non è prevedibile lo sviluppo sintattico seguente. Ad essere inarcati sono la frase participiale («e globi sospesi di fulmini») e il complemento circostanziale indicante il luogo figurato («su me, su te, sui limoni…»). In particolare si noti la dilatazione che si riscontra nell'ultima strofa: la frase reggente definita dal verbo al modo finito «discendeva» si trova al v. 13 e viene seguito immediatamente dai suoi complementi, tuttavia il secondo complemento circostanziale indicante il luogo figurato viene espresso all'ultimo verso, separato da tutto il resto e dopo una serie di complementi di luogo che lo separano dal verbo finito. La parte riportata è tematicamente unita: si narra il *raptus* mistico che coinvolge il poeta, il quale diventa «leggero» e si fonde con la donna, sublimata a creatura extraumana. Non solo metamorfosi e fusione spirituale di io lirico e donna, ma si noti anche l'inserimento nella lirica di *topos* ormai appartenenti agli *Ossi* (come i «limoni» dell'ultimo verso). In ultima considerazione sottolineo il fatto che, ancora una volta, siamo in presenza di un dittico: *Nel parco* e *Nella serra* sono stati

[22] Soldani 2003, 277.
[23] Ivi.
[24] Ivi.

concepiti come una coppia. Ad accomunarle non vi è soltanto la struttura metrica (quattro quartine terminate da un verso finale che rimane isolato e e irrelato), ma anche l'ambientazione tipica del giardino che in *Nel parco* si si risolve nella fusione panica dell'io lirico con la natura, mentre in *Nella serra* fa da sfondo all'apparizione epifanica.

4.2 *Incipit con "E" e "Ma"*

Veniamo ora all'analisi del secondo gruppo, riguardante gli *incipit* strofici con le congiunzioni *E* o *Ma*. Testa inserisce queste tipologie di *incipit* all'interno delle innovazioni apportate nella poesia novecentesca e scrive: «La riduzione dei confini della testualità perseguita con l'attenuazione dei segnali d'inizio e di fine. Alla 'debolezza' del tratto di chiusura del singolo testo […] corrispondono *incipit* stranianti che fanno del testo una sequenza verbale poggiata su una sorta di vuoto linguistico non recuperabile. Si tratta degli attacchi con *e*, *ma*, ecc»[25]. Anche queste caratteristiche sintattiche si classificano come fenomeni di continuità sintattica e di testualità aperta, esattamente come le inarcature e i fenomeni sintattici spiegati precedentemente. Si potrebbe ipotizzare che queste particolarità sintattiche si identifichino come tratti anti-pascoliani, naturalmente è soltanto un'ipotesi che meriterebbe di essere ulteriormente approfondita in apposita sede. Basti qui pensare ad una delle caratteristiche sintattiche tipiche del Pascoli, tanto che egli stesso diventa una sorta di portavoce di questa nel Novecento: la frantumazione della sintassi. Anche in Pascoli, come in Montale, le pause metriche e le pause sintattiche non coincidono, ma per motivi diversi: in Pascoli la sintassi non viene dilatata oltre il confine di strofa, dunque non si assiste ad una espansione sintattica al di là del confine metrico (come in Montale), ma vengono inserite all'interno dei versi pause sintattiche forti che spezzano il verso, lo frantumano appunto, così che il verso si forma su una serie di frasi brevi o brevissime. Questa tecnica induce il lettore ad una lettura cadenzata, fortemente ritmata. Anche i fenomeni di testualità aperta (*incipit* con

[25] Testa 1999, 148.

E e *Ma*) non sono tipici del Pascoli che, invece, tende per l'appunto ad imbrigliare la sintassi in forme fisse e chiuse grazie al sapiente utilizzo della punteggiatura in unione con la metrica. In particolare a prevalere nella sintassi pascoliana è la coordinazione e non la subordinazione, per di più le frasi non vengono coordinate attraverso copule e legami coordinativi, ma vengono spesso coordinate per asindeto, giustapponendosi le une alle altre. Anche questa tecnica induce ad una lettura meno pausata.

Ma per meglio comprendere questi fenomeni di testualità aperta, è opportuno procedere con un'analisi più approfondita delle varianti tenendo a mente un'ultima precisazione: personalmente ritengo che la sfumatura di significato data dalla congiunzione *E* e quella di *Ma* sia leggermente diversa. *E* viene tradizionalmente utilizzata per introdurre una coordinata e suggerisce una continuità con ciò che precede, di modo che i due segmenti di frase, o le due strofe, si trovano ad essere strettamente connessi tra loro. *Ma*, invece, introduce tradizionalmente una avversativa e assume pertanto un valore di discontinuità, un profilarsi di una situazione diversa da quella espressa nella strofa che precede. Tuttavia anche l'avversativa costituisce un elemento di continuità semantica, di legame tra le parti interessate. Infatti laddove la strofa viene chiusa da un punto fermo, il legame e la continuità non va ricercata nella sintassi, bensì nella semantica.

Negli *Ossi* in *Fuscello teso dal muro* ad aprire la seconda strofa si trova un *Ma*:

Fuscello teso dal muro
sì come l'indice d'una
meridiana che scande la carriera
del sole e la mia, breve;
5 in una additi i crepuscoli
e alleghi sul tonaco
che imbeve la luce d'accesi
riflessi – e t'attedia la ruota
che in ombra sul piano dispieghi,
10 t'è noja infinita la volta
che stacca da te una smarrita
sembianza come di fumo
e grava con l'infittita
sua cupola mai dissolta.

15 *Ma* tu non adombri stamane
più il tuo sostegno ed un velo
che nella notte hai strappato
a un'orda invisibile pende
dalla tua cima e risplende
20 ai primi raggi. Laggiù,
dove la piana si scopre
del mare, un trealberi carico
di ciurma e di preda reclina
il bordo a uno spiro, e via scivola
25 Chi è in alto e s'affaccia s'avvede
che brilla la tolda e il timone
nell'acqua non scava una traccia.

Il testo, composto con *Vento e bandiere* nel 1926, campeggia su tre grandi momenti della giornata: la sera nella prima strofa, la notte nello stacco strofico e, infine, il giorno nella seconda strofa. Lo stacco tematico tra le due strofe è evidente: nella prima strofa il protagonista, un ramoscello sporgente, ombreggia sul muro e stuzzica la fantasia del poeta, che lo immagina come una meridiana. Torna il tema topico del tempo, già spiegato sopra: qui in particolare diviene elemento di inquietudine esistenziale. Ma la situazione viene sconvolta all'alba: il ramoscello non fa più ombra sul muro e un velo rimasto impigliato nella notte (forse di una misteriosa passante) annuncia un barlume di speranza, «di un'eccezione al tedio della ripetizione»[26]. Secondo Luperini «immagini di leggerezza e un tono da favola chiudono *Fuscello teso dal muro* (con un'eco, di nuovo, palazzeschiana e con probabile ripresa, anche, del frammento conclusivo dei *Frantumi* di Boine)»[27]. Il valore di quell'attacco strofico è evidente: l'intento è quello di modificare, ribaltare la situazione che era stata descritta poco prima. Si passa da uno stato di immobilità, delineato negli ultimi versi della prima strofa (v. 10 «t'è noja infinita la volta […]»), di chiaro stampo negativo, ad una situazione non propriamente positiva ma per lo meno propiziatoria poiché esprime una speranza, un'eccezionalità. La continuità sintattica e il legame tra le due strofe è evidente, ma su un piano avversativo.

Anche in *Ripenso il tuo sorriso* (OS), già riportata altrove, si trova un attacco strofico introdotto dalla congiunzione *Ma*:

Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida

[26] Cataldi-D'Amely *Oss*., 52.
[27] Luperini 1986, 26

scorta per avventura tra le pietraie d'un greto,
esiguo specchio in cui guardi un'ellera i suoi corimbi;
e su tutto l'abbraccio d'un bianco cielo quieto.

5 Codesto è il mio ricordo; non saprei dire, o lontano,
se dal tuo volto s'esprime libera un'anima ingenua,
o vero tu sei dei raminghi che il male del mondo
[estenua
e recano il loro soffrire con sé come un talismano.

Ma questo posso dirti, che la tua pensata effigie
10 sommerge i crucci estrosi in un'ondata di calma,
e che il tuo aspetto s'insinua nella mia memoria grigia
schietto come la cima d'una giovinetta palma…

La poesia d'occasione viene composta nel 1923: il sorriso del destinatario riemerge nella memoria «grigia» del poeta e diviene una occasione epifanica, misurandosi con il poeta presente e il suo bisogno di dare un senso alla vita. L'attacco avversativo della seconda strofa è direttamente collegabile e riferibile al «non saprei dire» del v. 5: la funzione è quella di esprimere un dubbio, l'incertezza se dietro a quel sorriso si nasconda un superiore distacco (quell'indifferenza auspicata anche in *Spesso il male di vivere ho incontrato…*) o se quel sorriso sia soltanto la maschera che nasconde sofferenza e inquietudine. Tuttavia il poeta sceglie, ed ecco l'attacco avversativo, indipendentemente dalle due ipotesi: egli decide semplicemente di abbandonarsi alla serenità e alla calma che il ricordo di quel sorriso gli dona. Dunque la funzione avversativa è evidente tra le ultime due quartine ed anche il legame che si impone tra le due.

Un esempio tra i più significativi è il mottetto XX (O):

…ma così sia. Un suono di cornetta
dialoga con gli sciami del querceto.
Nella valva che il vespero riflette
un vulcano dipinto fuma lieto.

5 La moneta incassata nella lava
brilla anch'essa sul tavolo e trattiene
pochi fogli. La vita che sembrava
vasta è più breve del tuo fazzoletto.

Il componimento risulta essere il più incisivo per quanto riguarda il fenomeno. L'*incipit* del breve testo è oltremodo debole: questo infatti è

uno dei pochissimi casi in cui i puntini di sospensione vengono utilizzati all'inizio del testo, in modo incipitario insieme alla lirica *Verso Capua*, sempre contenuta nelle *Occasioni*:

> …rotto il colmo dell'ansa, con un salto,
> il Volturno calò, giallo, la sua
> piena tra gli scopeti, la disperse
> nelle crete. […]

In entrambi i testi l'*incipit* è come sospeso, come se prima ci fosse qualcosa che rimane non detto, una continuazione, un presupposto necessariamente sotteso al testo. Ma se in *Verso Capua* i puntini trovano una motivazione sentimentale e dolorosa come ci informa Isella: «Il nuovo foglietto di taccuino, datato 1938 (i puntini ne indicano lo strappo), meglio che *Verso Vienna*, richiama *A Liuba che parte*. È anch'esso l'addio a un'amica ebrea che va lontano, lasciando l'Italia nell'imminenza della guerra nazista»[28] (l'amica ebrea è Clizia); nel mottetto XX quei puntini di sospensione iniziali assumono un significato più psicologico. Il mottetto in questione, pur essendo stato composto nel 1927, viene posizionato *in extremis*, alla chiusura della serie: «Il mottetto chiude il ciclo su una nota di rassegnata accettazione del proprio destino»[29]. Il testo si istaura all'interno di un alone di negatività: la contrapposizione fondamentale è quella tra gli slanci vitali, ai quali ora il poeta deve rinunciare, e la quotidianità in cui, invece, l'io lirico è immerso. Non solo, l'amara costatazione del poeta subentra negli ultimi versi: alla vita vera, quella davvero vissuta dell'uomo d'azione, lui ha contrapposto la sua, la vita dell'uomo di penna che osserva una manciata di fogli in cui ha tentato di racchiudere parte della sua vita. Nel 1957, di fatto, era lo stesso Montale a scrivere riguardo ad Emily Dickinson:

> Non c'era bisogno di prendere alla lettera le scoperte della psicanalisi per comprendere che Emily rappresenta il caso estremo di una vita *scritta* e non vissuta; e scritta con quella particolare intensità proprio in quanto non fu materialmente, fisicamente vissuta.[30]

---

[28] Isella *Occ*., 46.
[29] Isella *Occ*., 123.
[30] Montale in *Sulla Poesia* 1998, 496.

Un'affermazione quest'ultima che potrebbe valere anche per lui stesso (si ricordi un passo già citato in cui Montale descrive l'arte come «la forma di vita di chi veramente non vive»). I puntini di sospensione iniziali lasciano presupporre un qualcosa che tecnicamente dovrebbe essere detto prima, ma viene taciuto. L'avversativa iniziale rafforza l'idea che ci sia un pensiero personale dell'autore, al quale si contrappone il «ma così sia», espressione, tra l'altro, fortemente connotata in senso negativo. Per cui l'idea che il testo inizi proprio sulle note della rassegnazione del poeta viene accentuata dall'avversativa iniziale.

Nella *Bufera* l'attacco strofico con l'avversativa lo si ritrova in *Sulla colonna più alta*:

Dovrà posarsi lassù
il Cristo giustiziere
per dire la sua parola.
Tra il pietrisco dei sette greti, insieme
5 s'umilieranno corvi e capinere,
ortiche e girasoli.

Ma in quel crepuscolo eri tu sul vertice:
scura, l'ali ingrommate, stronche dai
geli dell'Antilibano; e ancora
10 il tuo lampo mutava in vischio i neri
diademi degli sterpi, la Colonna
sillabava la Legge per te sola.

Ancora una volta la destinataria della lirica è incerta: vi è chi sostiene, per i rimandi letterari (le ali ad esempio) che si tratti di Clizia e chi, come Grignani, invece sostiene che la donna in questione sia Spaziani, ossia Volpe: infatti Montale avrebbe mandato una cartolina da Damasco a Spaziani durante il suo viaggio in Oriente. In ogni caso, quale che sia la donna, essa si sostituisce al Cristo nella seconda strofa. Infatti la prima strofa inizia con un versetto tradotto dal Corano, secondo il quale nel giorno del giudizio a scendere in terra sarà il Cristo stesso. L'avversativa, che costituisce l'attacco della seconda strofa, introduce anche la divinizzazione della donna: nel momento del crepuscolo, in cui tutto si offusca per l'imminente Apocalisse, la donna (Volpe o Clizia) si

porrà sulla colonna più alta, in sostituzione di Cristo[31]. Nuovamente l'avversativa viene inserita in posizione significativa, calcolata: la continuità con continuità con la prima strofa viene mantenuta grazie alla congiunzione, tuttavia la situazione subisce uno scatto, un'inversione che rappresenta il vero intento poetico.

Vediamo ora qualche esempio riguardante gli attacchi strofici con la congiunzione "E" e il loro valore. In primo luogo voglio riportare una parte di un testo già citato nel corso del lavoro, ma che ritratto in considerazione dell'analisi qui svolta: *Ciò che di me sapeste*.

Ciò che di me sapeste
non fu che la scialbatura,
la tonaca che riveste
la nostra umana ventura.

5 *Ed* era forse oltre il telo
l'azzurro tranquillo;
vietava un limpido cielo
solo un sigillo.
[…]

Il testo è già stato commentato altrove, per cui si indentifica come l'unico testo in cui Montale tenta di definire se stesso. La seconda strofa, introdotta dalla congiunzione, è vincolata alla prima da un legame sintattico/coordinativo ed introduce una metafora, immergendo il lettore in una figuralità: oltre il «telo», la «tonaca», si trova la visione esterna, tuttavia la vera conoscenza di noi stessi sta oltre questa prima infarinatura. Ma il «limpido cielo», per l'appunto la conoscenza, è vietata da un sigillo (che parafrasato indica la chiusura in se stessi). Dunque la congiunzione lega fortemente le due strofe, delle quali la seconda si pone come una spiegazione figurata della prima.

Ma si veda un esempio ancor più interessante presente negli *Ossi*, ovvero *Ed ora son spariti i circoli d'ansia*. La poesia si compone di un'unica strofe di endecasillabi e l'*incipit* iniziale è costituito da una congiunzione coordinante:

Ed ora sono spariti i circoli d'ansia
che discorrevano il lago del cuore
e quel friggere vasto della materia
che discolora e muore.

[31] Cfr. Romolini 2012, 195.

5 Oggi una volontà di ferro spazza l'aria
divelle gli arbusti, strapazza i palmizi
e nel mare compresso scava
grandi solchi crestati di bava.
Ogni forma si squassa nel subbuglio
10 degli elementi; è un urlo solo, un muglio
di scerpate esistenze: tutto schianta
l'ora che passa: viaggiano la cupola del cielo
non sai se foglie o uccelli – e non son più.
E tu che tutta ti scrolli fra i tonfi
15 dei venti disfrenati
e stringi a te i bracci gonfi
di fiori non ancora nati;
come senti nemici
gli spiriti che la convulsa terra
20 sorvolano a sciami,
mia vita sottile, e come ami
oggi le tue radici.

Questa volta si è di fronte ad un fenomeno di testualità aperta, come nel mottetto XX sopra riportato, per cui il testo inizia con una congiunzione. «Ed» non assume un valore coordinante né di collante tra due strofe metricamente divise, ma è incipitario. Lascia aperta la possibilità, che il lettore è chiamato a cogliere prontamente, che prima vi sia stato qualcosa che viene taciuto: in questo caso suppone un momento antecedente, in cui si prospettava uno stato diverso da quello attuale, estraneo ai «circoli d'ansia» subentrati solo dopo un mutamento. Il testo, infatti, appartiene ad una serie di liriche legate tra loro e dedicate alla rosa dei venti. In particolare il componimento preso qui in esame riporta in appendice il nome del vento *Tramontana*. L'*incipit* in questo caso è ancor più interessante: infatti non lega due strofe, ma crea un legame intertestuale forte tra due componimenti (nello specifico questo testo si lega a quello che lo precede dedicato allo *Scirocco*). La congiunzione anticipa una serie di figure metaforiche: ad esempio «circoli d'ansia» è connessa alla metafora acquatica «lago del cuore», per cui i «circoli» equivarrebbero ai "mulinelli", perifrasi per indicare i sentimenti di angoscia del poeta. Nel commento che ne danno Cataldi e D'Amely[32] si sottolinea la valenza negativa del vento che si configura sia come

[32] Cataldi-D'Amely Oss., 174.

elemento di vitalità sia, come in questo caso, come elemento perturbante e distruttivo.

Nelle *Occasioni*, in *Notizie dall'Amiata II*, si verifica lo stesso inizio del inizio del testo precedente:

E tu seguissi le fragili architetture
annerite dal tempo e dal carbone,
i cortili quadrati che hanno nel mezzo
il pozzo profondissimo; tu seguissi
5 il volo infagottato degli uccelli
notturni e in fondo al borro l'allucciolìo
della Galassia, la fascia d'ogni tormento.
Ma il passo che risuona a lungo nell'oscuro
è di chi va solitario e altro non vede
10 che questo cadere di archi, di ombre e di pieghe.
Le stelle hanno trapunti troppo sottili,
l'occhio del campanile è fermo sulle due ore,
i rampicanti anch'essi sono un'ascesa
di tenebre ed il loro profumo duole amaro.
15 Ritorna domani più freddo, vento del nord,
spezza le antiche mani dell'arenaria,
sconvolgi i libri d'ore nei solai,
e tutto sia lente tranquilla, dominio, prigione
del senso che non dispera! Ritorna più forte
20 vento di settentrione che rendi care
le catene e suggelli le spore del possibile!
Son troppo strette le strade, gli asini neri
che zoccolano in fila dànno scintille,
dal picco nascosto rispondono vampate di magnesio.
25 Oh il gocciolìo che scende a rilento
dalle casipole buie, il tempo fatto acqua,
il lungo colloquio coi poveri morti, la cenere, il vento,
il vento che tarda, la morte, la morte che vive!

«Scritta negli ultimi mesi del 1938 (data che porta nell'Indice) e i primi quattro del '39, *Notizie dall'Amiata* va interpretata alla luce della drammatica situazione esistenziale del poeta, quale emerge dalle lettere dello stesso periodo all'amico Bobi Bazlen»[33]. La drammatica situazione che sconvolge il poeta riguarda la partenza di Clizia, *alias* Irma Brandeis. Quando, nel '38, vengono stanziate in Italia le leggi raziali, Irma è costretta ad abbandonare l'Europa e a dirigersi in America. Questa è la drammatica situazione dalla quale trae origine il poemetto, nel quale si percepisce la rassegnazione definitiva dell'io lirico a una situazione di dolore e sofferenza. Il componimento viene suddiviso in tre tempi. Il primo tempo porta in risalto l'epifania salvifica della donna amata. A

[33] Isella *Occ*., 222.

questa situazione florida subentra il secondo tempo, quello preso in esame. Contini commenta il passaggio dal primo al secondo tempo in questo modo:

> In Notizie dall'Amiata: il presunto «paesaggio» gargiuliano è vivificato da una teleologia, la preparazione del miracolo, «le gabbie coperte, il focolare / dove i marroni esplodono, le vene / di salnistro e di muffa sono il quadro / dove tra poco romperai», finché la natura riperde ogni senso al di là della sua percepibilità, ed è perfino ardore nell'invocare l'invariabilità consueta, la «prigione del senso che non dispera», sì che tornino care le catene e suggellate «le spore del possibile», soffocata insomma l'istanza d'eccezione; oltre la notte, la prima immagine dell'alba riunisce la veglia del poeta al «profondo sonno» di Lei, vera discesa alle Madri.[34]

Dunque si profila un passaggio da un'epifania connotata positivamente, ad una situazione quanto mai negativa, in cui si profila l'incolmabilità dell'assenza di Clizia. Un contrasto tra vita e non-vita, tra tempo e non-tempo. Secondo Solmi[35] con l'ampliamento del verso, si amplia anche la costruzione sintattica: in particolare si dà luogo ad ampia arcata sintattica basta sulla coordinazione di due congiuntivi ottativi («E tu seguissi…» v. 1; «tu seguissi» v. 4). Il primo congiuntivo, quello che apre il componimento, viene introdotto dalla congiunzione «E» che, di fatto, ha il ruolo di legare il secondo tempo al primo secondo un rapporto di continuità. Dunque si tratta, ancora una volta, di un fenomeno di testualità aperta: il secondo tempo si apre presupponendo qualcosa (è aperto appunto e non chiuso in un unico significato, l'*incipit* è debole) che questa volta viene ampliamente espresso nel primo tempo e non viene taciuto come nei casi precedenti.

Un inizio strofico che si configura come fenomeno di testualità aperta lo si riscontra anche nella seconda strofa di *Sulla Greve* della *Bufera*:

Ora non ceno solo con lo sguardo
come quando al mio fischio ti sporgevi
e vedevo appena. Un masso, un solco
a imbuto, il volo nero d'una rondine,
5 un coperchio sul mondo…

[34] Contini 2002, 56.
[35] Isella *Occ.*, 223.

E m'è pane quel boccio di velluto
che s'apre su un glissato di mandolino,
acqua il fruscio scorrente, il tuo profondo
respiro vino.

Il componimento è impostato, nella prima parte, in un gioco di contrapposizione tra lo *status* presente del poeta, che non cena più «solo con lo sguardo», come in passato: naturalmente la metafora viene utilizzata al fine di indicare una situazione presente di appagamento, in quanto il poeta non deve più soltanto accontentarsi di vedere la donna, ma può godere della sua presenza. La seconda strofa, che si lega alla prima per via della congiunzione appunto, spiega la metafora per analogia: il «boccio di velluto» diviene perifrasi per indicare le labbra, dunque «acqua», «pane» e «vino» (immagini evangeliche) rappresentano, anche eroticamente, la seduzione di Volpe (Maria Luisa Spaziani).

4.3 Finali deboli

Veniamo infine all'analisi dei finali così detti "deboli", di cui ho accennato poco sopra.[36] Gli esempi di poesie che si concludono in questo modo sono numerosi. Vediamone alcuni.

Negli *Ossi* uno dei testi che si conclude in modo debole è *I morti*:

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

[36] Cfr. Testa 1999, 148, già cit.

Il tema affrontato è di impronta leopardiana, in particolare lo si ritrova ad esempio nelle *Operette morali* nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*: gli uomini sono costretti a vivere una condizione intermedia di non-vita e non-morte, l'una e l'altra sono fittizie, fasulle. Di fatto nella conclusione viene ribadita la condizione fondamentale dei morti che vengono «sommersi» dal mare (è significativo che il mare assuma una funzione tombale, in linea con il tema centrale degli *Ossi*), dopo questa parola («sommersi») utilizzata anche da Dante nell'*Inferno*, XX, v. 3 vengono inseriti dei puntini di sospensione. Quest'ultimi funzionano come fenomeno di testualità aperta, in quanto lasciano aperte, appunto, molteplici possibilità di interpretazione al lettore. Sembra quasi che dopo ci debba essere un pensiero taciuto, una continuazione mancata.

Nelle *Occasioni* espressione di questo tipo di fenomeno è, ad esempio, il mottetto II.XI:

L'anima che dispensa
furlana e rigodone ad ogni nuova
stagione della strada, s'alimenta
della chiusa passione, la ritrova
5 a ogni angolo più intensa.

La tua voce è quest'anima diffusa.
Su fili, su ali, al vento, a caso, col
favore della musa o d'un ordegno,
ritorna lieta o triste. Parlo d'altro,
10 ad altri che t'ignora e il suo disegno
è là che insiste *do re la sol sol*…

Mentre nella *Bufera* si veda come esempio *Giorno e notte*:

Anche una piuma che vola può disegnare
la tua figura, o il raggio che gioca a rimpiattino tra
i mobili, li rimando dello specchio
di un bambino, dai tetti. Sul giro delle mura
5 strascichi di vapore prolungano le guglie
dei pioppi e giù sul trespolo d'arruffa il pappagallo
dell'arrotino. Poi la notte afosa
sulla piazzola, e i passi, e sempre questa dura fatica
di affondare per risorgere eguali
10 da secoli, o da istanti, d'incubi che non possono
ritrovare la luce dei tuoi occhi nell'antro
incandescente – e ancora le stesse grida e i lunghi
pianti sulla veranda
se rimbomba improvviso il colpo che t'arrossa

15 la gola e schianta l'ali, o perigliosa
annunziatrice dell'alba,
e si destano i chiostri e gli ospedali
a un lacerio di trombe…

Per quanto riguarda il primo esempio (mottetto II.XI), il testo si chiude sulle note di un motivo musicale popolare. Torna qui la passione musicale di Montale, in particolare il motivetto è fortemente connesso alla memoria della donna. In questo caso i puntini di sospensione lasciano presupporre una continuazione della musica, dunque il lettore comprende facilmente il significato di quel finale sfumato, non chiuso.

Per quanto riguarda *Giorno e notte*, invece, siamo in presenza di Clizia che, ancora in uno stato intermedio tra creatura divina e donna carnale, si mostra *Visiting Angel* pur mantenendo le sue caratteristiche umane. Il contrasto tra il giorno e la notte, contrapposizione già affrontata nelle *Occasioni* (mottetto II.XV), riappare in questo contesto e viene neutralizzato: dopo una notte di incubi, il poeta si risveglia in un giorno che non dà sollievo, ma prolunga lo stato di sofferenza notturno a causa dell'assenza della donna[37]. Il risveglio avviene nel finale sotto il funesto segno del «lacerio di trombe» di una «città militarizzata»[38]. Dunque i puntini di sospensione, ancora una volta, contribuiscono a creare un finale-non finale, che rimane incompiuto. Forse il preannuncio della guerra, alla quale si contrappone Clizia che reincarna i più alti valori dell'umanità. Ma credo che, per concludere, sia interessante riportare il commento dello stesso Montale al testo. Come è risaputo, Montale è sempre stato un autore restio a fornire spiegazioni o commenti ai critici o ai giornalisti che chiedevano informazioni riguardo alla sua poesia, ma, dopo un commento di Glauco Cambon, lo stesso poeta sente l'esigenza di scrivere una lettera poi pubblicata sul n. 67 di «Aut Aut» in cui spiega esaurientemente il testo. Riguardo alla figura della donna e alla sua scorporazione, il poeta scrive:

> Ma chi è costei? Certo, in origine, donna reale; ma qui e altrove, anzi dovunque, *visiting angel*, poco o punto materiale. Non è necessario attribuirle la piuma che vola, quasi si fosse distaccata in anticipo dalle sue ali (sebbene non sia impossibile). Piuma, luccichio dello specchio

[37] Cfr. Romolini 2012, 97.
[38] Montale in una lettera del 1962 a Glauco Cambon, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1986, 1499.

e altri segni (in altre poesie) non sono che enigmatici annunzi dell'evento che sta per compiersi: l'istante "privilegiato" (Contini), spesso la visitazione. E perché la visitatrice annunzia l'alba? Quale alba? Forse l'alba di un possibile riscatto, che può essere tanto la pace quanto una liberazione metafisica. In sé la visitatrice non può tornare in carne ed ossa, ha da tempo cessato di esistere come tale. Forse è morta da tempo, forse morirà altrove in quell'istante. […] Tuttavia è già *fuori*, mentre noi siamo *dentro*. Era *dentro* anche lei (cfr. *Nuove Stanze*, nelle *Occasioni*), ma poi è partita (cfr. *La primavera hitleriana*) per compiere la sua missione.[39]

[39] Montale, in una lettera a Glauco Cambon 1962, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* 1986, 1497-1499.

Bibliografia

Afribo-Soldani 2012 = Andrea Afribo, Arnaldo Soldani, *La poesia moderna dal secondo Ottocento ad oggi,* Bologna, Il Mulino.

Blasucci 2002 = Luigi Blasucci, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino.

Bozzola 2007 = Sergio Bozzola, *Figure anaforiche montaliane*, in «Lingua e stile», XLII, pp. 101-121

Bozzola 2006 = Sergio Bozzola, *Seminario montaliano*, Roma, Bonacci.

Bozzola 2014 = Sergio Bozzola, *La crisi della lingua poetica tradizionale*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di G. Antonelli, L. Tomasin, M. Motolese, volume I°, pp. 353-402, Roma, Carocci.

Bozzola 2016 = Sergio Bozzola, *L'autunno della tradizione: la forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Franco Cesati.

Bozzola 1999 = Sergio Bozzola, *Purità e ornamento di parole. Tecnica e stile dei "Dialoghi" del Tasso*, cap. III-IV, Accademia della Crusca, Firenze.

Cataldi-D'Amely *Ossi* = E. Montale, *Ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi e F. D'Amely, Milano, Oscar Mondadori, 2003.

Contini 2002 = Gianfranco Contini, *Una lunga fedeltà: scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi.

Fortini 1988= Franco Fortini, *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza.

Grignani 2002 = Maria Antonietta Grignani, *La costanza della ragione: soggetto, oggetto e testualità nella poesia del Novecento: con autografi inediti*, Novara, Interlinea.

Herczeg 1967 = Giulio Herczeg, *Lo stile nominale in italiano*, Firenze, Le Monnier.

Isella *Occ* = E. Montale, *Le occasioni*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 2003.

Isella *Fin* = E. Montale, *Finisterre (versi dal 1940-42)*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 2003.

Luperini 1998 = Romano Luperini, *Montale e il canone poetico italiano*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, Grignani-Luperini (a cura di), Roma, Laterza, pp. 361-368.

Luperini 1986 = Romano Luperini, *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza.

Manzotti-Zampese 2011 = *«Fu dove» «Fu così» sintassi e testualità di alcuni costrutti "in essere" delle Occasioni*, in «Atti della Giornata di studi "Le Occasioni" di Eugenio Montale: 1928-1939», pp. 215-242, 2011

Mazzoni 1998 = Guido Mazzoni, *Il posto di Montale nella poesia moderna*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, Grignani-Luperini (a cura di), Roma, Laterza, pp. 382-415.

Mengaldo 2000 = Pier Vincenzo Mengaldo, *L'opera in versi; Situazioni in Montale*, in *La tradizione del Novecento*, IV serie, Torino, Bollati-Borghieri.

Mengaldo 1996 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale; Montale fuori casa; Per la cultura linguistica di Montale: qualche restauro*, in *La tradizione del Novecento*, I serie, Torino Bollati-Borghieri.

Mengaldo 2014 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Storia dell'italiano del Novecento*, Il Mulino, Bologna.

Moro 2010 = Andrea Moro, *Breve storia del verbo essere*, Adelphi, Milano.

Mortara Garavelli 2012 = Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.

Mortara Garavelli 1971 = Bice Mortara Garavelli, *Fra norma e invenzione: lo stile nominale*, in «Studi di grammatica italiana», a cura dell'Accademia della Crusca, Firenze, Sansoni.

Mortara Garavelli 2005 = Bice Mortara Garavelli, *Costruzioni speculari, tra parallelismo e antitesi*, in «Lingua e stile», XL, n. 1°, giugno 2005, Bologna, Il Mulino.

Mortara Garavelli 2010 = Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato, manualetto di figure retoriche*, Bari, Laterza.

Romolini 2012 = Marica Romolini, *Commento alla «Bufera e altro» di Eugenio Montale*, http://www.fupress.com/archivio/pdf/5193.pdf.

Serianni 1989 = Luca Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, Utet.

Soldani 2003 = Arnaldo Soldani, *Procedimenti inarcanti nei sonetti di Petrarca. Un repertorio ragionato,* in «Atti Accademia Roveretana Agiati», p. 243-342.

Testa 1999 = Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni.

Zampa 1996 = Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società.*, Giorgio Zampa (a cura di), Milano, Mondadori, collana *I Meridiani*.

Zambon 2017 = Francesco Zambon, *L'ultimo Montale: «Una poesia che apparentemente tende alla prosa e nello stesso tempo la rifiuta»*, in «"Commixtio" forme e generi misti in letteratura», Atti del XLIV convegno interuniversitario (Bressanone, 8-10 luglio 2016), a cura di Alvaro Barbieri e Elisa Gregori, pp. 245-256.

Zambon 1994 = Francesco Zambon, *L'iride nel fango: l'anguilla di Eugenio Montale*, Pratiche Editrici, Torino.