

Ovidio agì.
Sulla ricezione delle *Metamorfosi*
nella poesia montaliana
di Massimo Colella*

Il saggio rintraccia e sistematizza le molteplici filigrane ovidiane presenti nell'opera poetica di Eugenio Montale, articolabili nel duplice registro della dimensione metamorfica e dello sviluppo narrativo delle *fabulae* mitologiche. La messa in crisi dei processi trasformativi («prodigo fallito») e l'evocazione, per analogia o rovesciamento, del mito antico (Dafne, Euridice, Clizia ecc.) costituiscono i principali strumenti della costruzione di una nuova personalissima mitologia poetica, nel cuore di un'inquieta modernità.

Parole chiave: intertestualità, poesia contemporanea, mitologia classica, Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, *Le occasioni*, *La bufera e altro*, Ovidio, *Metamorfosi*.

Ovid Acted. On Montale's Reception of Metamorphoses

This essay identifies and analyzes the various Ovidian threads and echoes present in the poetry of Eugenio Montale. This intertextual presence substantially goes in two directions: the metamorphic dimension and the narrative development of the mythological *fabulae*. The crisis of transformative processes and the evocation by analogy or reversal of the ancient myth (Daphne, Eurydice, Clytie, etc.) are some of Montale's main poetic tools in order to build an idiosyncratic and highly personal poetic mythology.

Keywords: Intertextuality, Contemporary Poetry, Classical Mythology, Eugenio Montale, *Cuttlefish Bones*, *The Occasions*, *The Storm and Other Things*, Ovid, *Metamorphoses*.

I
Introduzione

Sebbene di primo acchito possa indubbiamente apparire alquanto misteriosa e sotterranea, discreta e dissimulata, se non, almeno per certi aspetti, addirittura marginale¹, la presenza fondativo-archetipica di Ovidio – nella duplice e correla-

* Università degli Studi di Pisa; massimo.colella@sns.it.

Le citazioni dai testi poetici montaliani si intendono tratte da E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984 [d'ora in poi: *TP*]. Le citazioni dal poema mitologico ovidiano sono tratte da Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, introduzione di G. Rosati, traduzione di G. Faranda Villa, note di R. Corti, con testo latino a fronte, Rizzoli, Milano 1994 (il testo latino riproduce l'edizione a cura di W. S. Anderson, *Ovidius. Metamorphoseos*, Teubner, Leipzig 1988⁴) [d'ora in poi: *Met.*].

1. Manca, per esempio, nelle opere in prosa montaliane (in cui, come è ben noto, il commento, l'allusione critica-polemica o anche soltanto la notazione extravagante, può molto spesso rivelarsi utile come implicito auto-commento o, comunque, come rivelazione di tendenze e ade-

ta dimensione del tema metamorfico e dell'articolazione narrativa delle *fabulae* mitologiche (e dei suoi personaggi memorabili e antonomastici) – risulta invero, a ben guardare, assai attivamente e fortemente operante nel raffinato processo costruttivo dell'ormai “classica” *cathédrale*, non destinata affatto ad essere debussianamente *engloutie*, dell'opera poetica di Eugenio Montale. Parafrasando

sioni esistenziali e letterarie), una riflessione organica e complessiva esplicitamente dedicata alle *Metamorfosi* ovidiane. Il nome del poeta di Sulmona o della sua opera, stando agli indici analitici (E. Montale, *Indici delle opere in prosa*, a cura di F. Cecco, L. Orlando, con la collaborazione di P. Italia, Mondadori, Milano 1996, pp. 172, 338 e 497), occorre poche volte nella prosa montaliana, e sempre in contesti poco significativi (in due casi su tre, si tratta di citazioni “indirette”). Riporto qui di seguito i brani: «alcune sudicie vecchiarde mi fecero ricordare la fedeltà e la castità attribuita alle donne gitane da Mérimée che citava a proposito la donna brutta di Ovidio, “casta quam nemo rogavit”; perché non faceva gola a nessuno» (E. Montale, *Gli snob della Camargue* [“Corriere della Sera”, 20 giugno 1954], in Id., *Prose e racconti*, a cura e con introduzione di M. Forti, note ai testi e varianti a cura di L. Previtera, Mondadori, Milano 1995, pp. 403-8: 404); «ecco che cosa scriveva Pound nel lontano 1914 delle poesie del *North of Boston* e del loro autore [scil. Robert Frost]: “Frost è uno scrittore onesto, che trae da se stesso ciò che scrive, dalla propria esperienza e dalle proprie emozioni. Egli mette in poesia con perfetta coscienza e precisione la vita rurale del New England. Non adopera dei temi che avrebbe potuto plagiare da Ovidio [...]”» (E. Montale, *È morto Robert Frost* [“Corriere della Sera”, 30 gennaio 1963], in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, t. II, Mondadori, Milano 1996, pp. 2552-3); «L'argomento dell'*Ercole* è tolto dalle *Trachinie* di Sofocle e dal nono libro delle *Metamorfosi*» (E. Montale, «*Ercole*» di Haendel [“Corriere dell'Informazione”, 30-31 dicembre 1958], in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, pp. 673-8: 675). Un celebre accostamento tra Montale e Ovidio, in termini non propriamente intertestuali, quanto piuttosto comparativi sul piano estetico-valoriale, si deve a Italo Calvino e alla sua *lezione americana sulla leggerezza*: «Ovidio ha dei versi ([Met.] IV, 740-52) che mi paiono straordinari per spiegare quanta delicatezza d'animo sia necessaria per essere un Perseo, vincitore di mostri: “Perché la ruvida sabbia non sciupi la testa anguicrinita (*anguiferumque caput dura ne laedat harena* [Met., IV, 741, p. 272]), egli rende soffice il terreno con uno strato di foglie, vi stende sopra dei ramoscelli nati sott'acqua e vi depone la testa di Medusa a faccia in giù”. Mi sembra che la leggerezza di cui Perseo è l'eroe non potrebbe essere meglio rappresentata che da questo gesto di rinfrescante gentilezza verso quell'essere mostruoso e tremendo ma anche in qualche modo deteriorabile, fragile. Ma la cosa più inaspettata è il miracolo che ne segue: i ramoscelli marini a contatto con la Medusa si trasformano in coralli, e le ninfe per adornarsi di coralli accorrono e avvicinano ramoscelli e alghe alla terribile testa. Anche questo incontro d'immagini, in cui la sottile grazia del corallo sfiora l'orrore feroce della Gorgone, è così carico di suggestioni che non vorrei sciuparla tentando commenti o interpretazioni. Quel che posso fare è avvicinare a questi versi d'Ovidio quelli d'un poeta moderno, *Piccolo testamento* di Eugenio Montale [La bufera, 1956, TP, p. 275], in cui troviamo pure elementi sottilissimi che sono come emblemi della sua poesia (“traccia madreperlacea di lumaca / o smeriglio di vetro calpestato”) messi a confronto con uno spaventoso mostro infernale, un Lucifer dalle ali di bitume che cala sulle capitali dell'Occidente. Mai come in questa poesia scritta nel 1953, Montale ha evocato una visione così apocalittica, ma ciò che i suoi versi mettono in primo piano sono quelle minime tracce luminose che egli contrappone alla buia catastrofe (“Conservane la cipria nello specchietto / quando spenta ogni lampada / la sardana si farà infernale...”). Ma come possiamo sperare di salvarci in ciò che è più fragile? Questa poesia di Montale è una professione di fede nella persistenza di ciò che più sembra destinato a perire, e nei valori morali investiti nelle tracce più tenui: “il tenue bagliore strofinato / laggiù non era quello d'un fiammifero”. Ecco che per riuscire a parlare della nostra epoca, ho dovuto fare un lungo giro, evocare la fragile Medusa di Ovidio e il bituminoso Lucifer di Montale» (I. Calvino, *Leggerezza*, in Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988, pp. 5-30: 7-8).

un celebre testo de *Le occasioni* (1939), *Buffalo* («Mi dissi: Buffalo! – e il nome agì»)², e lo si accetti qui in apertura con l’atteggiamento proprio della ricezione di un sapere, per così dire, apodittico o *self-evident* (ma si assicura qui preliminarmente che le prove illustrative e dimostrative di tale assunto non mancheranno), ben si potrebbe dire, senza alcun timore di smentita: «Ovidio agì».

Il repertorio mitologico-eziologico-metamorfico magnificamente inscritto nella maestosa architettura di un poema che si è rivelato essere, alla prova di tempi millenari, un formidabile *monumentum aere perennius* (Orazio, *Od.*, III, 30, 1), se è vero che le sue (non-)montaliane «lettere di fuoco» si sono diacronicamente e pervasivamente riverberate e sono state ciclicamente e carsicamente rimodulate dalla testualità e dall’iconografia, e più in generale dall’infinita *creatività*, sospesa tra tradizione e invenzione, dell’intera cultura occidentale (dal Medioevo sino alla più contingente contemporaneità), naturalmente non poteva non *agire* anche, secondo forme, paradigmi e livelli diversificati, nel complesso e “molteplice” territorio della poesia di Montale. Non si tratta, tuttavia, soltanto di riconoscere la validità di quanto giustamente sottolineato da Gilberto Lonardi a proposito del *mythos* inteso come «Ur-“narrativa”» (se per Montale «il grande semenzaio d’ogni trovata poetica è nel campo della prosa»³, lo studioso argutamente chiosava: «C’è *ab antiquo* un fertile semenzaio di ogni prosa e non prosa, una Ur-“narrativa”: insomma, il mito. E perché non considerarlo, qui e subito, nel giro del “grande semenzaio” [...] di cui parlava [...] Montale [...]?»)⁴. La nencioniana *agnizione di lettura*⁵ intertestuale condotta nel presente lavoro, peraltro scevro da qualsiasi ambizione di esaustività e completezza⁶, dovrebbe

2. TP, p. 117.

3. E. Montale, *Intenzioni* (Intervista immaginaria) [“La Rassegna d’Italia”, I, 1, gennaio 1946], in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 1475-84: 1478.

4. G. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980, cap. 2, *Il grande semenzaio: qualche trovata*, pp. 33-72: 34.

5. Cfr. G. Nencioni, *Agnizioni di lettura*, in “Strumenti critici”, 2, 1967, pp. 191-8.

6. Non sarà ovviamente possibile, per esempio, affrontare in questa sede tutte le più o meno sottili filigrane ovidiane e metamorfiche sotteste alla poesia montaliana, né indagare tutti i testi in cui emergono le memorie archetipiche che pure saranno via via evidenziate nel saggio (né, d’altra parte, dare conto di tutte le annotazioni critiche al riguardo). Sarà, inoltre, necessariamente trascurato il motivo del metamorfismo ferino inherente alle maschere montaliane del femminile (la Volpe, la Mosca ecc.). Si dovrà anche tralasciare un tema dal ruolo alquanto importante ai fini della definizione del metamorfismo montaliano *tout court*, ossia la peculiare e complessa lettura poetica del rapporto tra movimento e stasi (un fondamentale autocomento significativamente parla, nella fattispecie in relazione ai *Tempi di Bellosguardo* [*Le occasioni*, TP, pp. 161-4], del «moto sorpreso come segreta immobilità», lettera di Eugenio Montale a Silvio Guarnieri, in L. Greco, *Montale commenta Montale. Pratiche*, Parma 1980, p. 35, ora in Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1512; cfr. M. Colella, *Dal “gesto” alla “bufera”: Bellosguardo e Finisterre*, in “Satura”, VII, 28, 2014, pp. 42-56); per la biunivoca correlazione e interazione tra essere parmenideo e divenire eracliteo in Montale, cfr. A. Casadei, «*Flussi*: una lettura tematica», in Id., *Prospettive montaliane. Dagli «Ossi» alle ultime raccolte*, Giardini, Pisa 1992, pp. 51-64 (citato in Colella, *Dal “gesto” alla “bufera”*, cit., p. 49, n 20); sulla vita come divenire, cfr. L. Bellucci, *Per l’interpretazione di «Vento e bandiere» (Montale, «Ossi di seppia», «Altri versi»)*, in “Studi e problemi di critica testuale”, 15, 1977, pp. 176-86: 178: «[il] presupposto stesso dal quale Montale muove [è] che

infatti (o, quanto meno, vorrebbe) certificare – al di là del generico accertamento delle basiche strutture psicanalitiche/junghiane incarnate dagli archetipi mitologici *umani*, *troppo umani* (e pertanto eternamente funzionanti: è il mito interpretato come «una funzione psicologica specifica», come «un universale della mente umana»)⁷ – una più o meno stringente e consapevole dialettica autoriale di ripresa, interrogazione euristica, echeggiamento, riscrittura, attraversamento, rovesciamento, parodia del modello testuale, con la ferma consapevolezza che tale dialettica appare quasi inestricabilmente intrecciata all’insistita emersione di nuovi, ad un tempo moderni e idiosincratici, modelli e profili stilistico-tematici e idealtipici di metamorfosi.

Allo scopo di fissare alcuni tratti fondanti del metamorfismo-“ovidianismo” montaliano, soprattutto (ma non solo) in riferimento all’universo poetico degli *Ossi di seppia* (1925), può essere senz’altro utile istituire *in primis* un confronto con le modalità e le strategie di approccio testuale esperite e manifestate, nell’ambito dell’assimilazione e della “gestione” del medesimo universo mitologico-simbolico, da Gabriele D’Annunzio, ossia dal *Vate-auctoritas par excellence*, che Montale, come è ormai ben accertato, è stato necessitato, per vari ordini di motivazioni storico-culturali, ad “attraversare”⁸. Si procederà, ovviamente, per semplificazioni (peraltro debitamente esemplificate), senza alcuna pretesa di fornire una «parola che squadri da ogni lato» problematiche e fenomenologie di estremo rilievo, di vasto dominio e, con ogni evidenza, di non univoca conformazione.

Pur non rinunciando a rielaborare originalmente l’ipotesto, D’Annunzio tende a riproporre con una certa fedeltà la dinamica narrativa-consequenziale delle varie fasi diegetico-strutturali del *plot* ovidiano, così come ad esibirsi pienamente in una tecnica espositiva spesso rimarcata dalla critica come tipica dei *Metamorphoseon libri*, vale a dire nella dettagliata *descriptio* dei micro-stadi del processo trasformativo (del resto, costitutivamente dominato, nel poema latino, da una «legge di massima economia interna»)⁹. È il caso de *L’oleandro*,

[...] la nostra vita è un divenire, un continuo trapasso da uno in altro stato, è continua successione e metamorfosi, e che l’“immutata esistenza” – come quella delle “ricciute donzelle” nel primo dei *Sarcofaghi* [*Ossi di seppia*, TP, p. 21] – è una vera e propria contraddizione in termini: né può aver luogo per noi, cui la vita stessa è in sé mutevolezza; sicché l’immutata esistenza potrebbe essere propria semmai soltanto di un’altra vita» (l’ambivalenza, tuttavia, è cifra montaliana: cfr. per esempio E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, cit., p. 1479: «Immanenza e trascendenza non sono separabili [...]. Occorre vivere la propria contraddizione senza scappatoie»).

7. C. Franco, in M. Bettini, C. Franco, *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2010, p. 88.

8. Cfr. almeno l’ormai canonico studio di P. V. Mengaldo, *Da D’Annunzio a Montale*, in Id., *La tradizione del Novecento*, I s., Bollati Boringhieri, Torino 1975, pp. 15-115.

9. Cfr. almeno Ju. K. Ščeglov, *Alcuni lineamenti di struttura nelle «Metamorfosi» di Ovidio*, trad. dal russo di A. Ivanov, in “Lingua e Stile”, IV, 1969, 1, pp. 53-68: 60: «[dal momento che Ovidio] rappresent[a] tutto il mondo come un sistema di proprietà elementari, il processo della metamorfosi, questo fenomeno inverosimile e fantastico, si riduce alle susseguenze di processi assai semplici e abbastanza reali. Un fatto fiabesco si presenta come somma di fatti abituali e verosimili (crescita, decrescenza, indurimento, rammollimento, l’incurvarsi, il raddrizzarsi,

nell'*Alcyone*¹⁰, in cui – al netto del palese e significativo scarto in base al quale la ninfa, proprio sul punto di essere trasformata, vorrebbe infine cedere alle profferte amorose del dio, tanto da giungere ad esclamare, con assoluta distorsione rispetto all'archetipo: «Ardo di te come tu di me ardi»¹¹ – è in buona sostanza recuperata ed estesamente riscritta la progressiva linearità del mito di Apollo e Dafne (*Met.*, I, 452-567, pp. 76-84). Per giunta, nel testo dannunziano sono restituiti – con un'acribia tutta ovidiana e quasi, *mutatis mutandis*, con un dantesco atteggiamento di sfida nei confronti del modello (*Inf.*, XXV, 97: «Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio»)¹² – i momenti “singolativi” della *transformatio*: «Nell'umidore del selvaggio suolo / i piedi farsi radiche contorte / ella sente e da lor sorgere un tronco / che le gambe su su fino alle cosce / include e della pelle scorza fa [...] Ella non più risponde: è senza voce. / Pur la gola sonora è fatta legno. / Le pàlpebre son due tremule foglie; / li occhi gocciole son d'umor silvestro; / bruni margini inasprano le gote; / delle tenue nari è appena il segno»¹³.

Montale, al contrario, non intende affatto impegnarsi sul terreno della ri-scrittura estensiva di un mito (il medesimo palinsesto dafneo, per esempio, avrà, come vedremo, ben altro sviluppo in *Incontro*), non è interessato alla ri-narrazione integrale di una *fabula*, si tratti anche di una *fabula* opportunamente rielaborata e, per così dire, “aggiornata” (in implicita/esplicita opposizione dialettica, oltre che al D'Annunzio, al Pascoli, mettiamo, dei *Poemi conviviali*)¹⁴. L'operazione montaliana è giocata michelangiolescamente sul piano della creazione

concrescenza, divergenza ecc.). [...] È facile immaginarsi una rapida crescita, dato che l'uomo vede spesso un rapido movimento di vario genere. Ma non ci si può immaginare la trasformazione di un uomo in una rana, dato che non si sa bene che cosa occorre per questo. Il merito dell'autore delle *Metamorfosi* sta nel fatto di costringere a vedere e a percepire un processo così complicato e “inimmaginabile”, scomponendolo in trasformazioni più semplici, conciliabili con l’immaginazione umana»; e I. Calvino, *Gli indistinti confini*, in Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 1979, pp. VII-XVI: XIII: «Una legge di massima economia interna domina questo poema apparentemente votato al dispendio sfrenato. È l'economia propria alla metamorfosi, che vuole che le nuove forme recuperino quanto più è possibile i materiali delle vecchie».

10. Il testo dannunziano è richiamato da B. Porcelli, *Arsenio, Arletta, Crisalide, Esterina e le metamorfosi dell'«Alcyone»*, in “Rassegna europea di letteratura italiana”, 15, 2000, pp. 67-81: 70-2, per una lettura contrastiva con *Incontro* (*Ossi di seppia*, TP, pp. 98-9).

11. G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, ed. dir. da L. Anceschi, a cura di A. Andreoli, N. Lorenzini, Mondadori, Milano 1984, pp. 508-22: 517.

12. Cfr. M. Colella, “Fa molte belle trasmutazioni ovidiezando”. *Antichi commenti e metamorfosi dantesche* («*Inf.*» 24-25), in “Italianistica”, XLIV, 2015, 2, pp. 85-98.

13. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, cit., pp. 516 e 518. Cfr. *Met.*, I, 548-52: «vix prece finita torpor gravis occupat artus: / mollia cinguntur tenui praecordia libro, / in frondem crines, in ramos bracchia crescent; / pes modo tam velox pigris radicibus haeret, / ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa».

14. L’“interlocutore” principale dei *Poemi conviviali* è però, com’è ampiamente noto, Omero, e non Ovidio: un Omero “modernizzato” da istanze di vario tipo, non escluse quelle derivate da un notevolissimo e trasfigurante riutilizzo poetico-estetico di alcune nozioni e acquisizioni di carattere scientifico (cfr. M. Colella, “Conducendo i sogni, / echi e fantasmi d'opere canore”. *Pascoli, Dandolo e l'onirismo “conviviale”*, in “Rivista Pascoliana”, 27, 2015, pp. 97-112).

«per via di levare» più che «per via di porre»: il poeta comprime e condensa al massimo il mito antico¹⁵ quasi estraendone la linfa più autentica (o, comunque, il nucleo più adatto a veicolare una specifica condizione psicologico-esistenziale e simbolico-allegorica), concentrando e rammentandolo (per farlo rammentare, a sua volta, al lettore)¹⁶ in una figurazione sublimemente memorabile (anche perché già impressa nella memoria dei lettori), in una movenza trasparentemente icastica, in un gesto assolutamente riconoscibile (il definitivo addio di Euridice: «[...] e sopra / qualche gesto che annaspa... / Come quando / ti rivolgesti e con la mano, sgombra / la fronte dalla nube dei capelli, // mi salutasti – per entrar nel buio», *La bufara*, nella raccolta eponima del 1956¹⁷; cfr. *Met.*, x, 57-63, p. 578, corsivo mio: «et protinus illa relapsa est / bracchiaque intendens prendique et prenderem certans / nil nisi cedentes infelix adripit auras. / [...] supremumque ‘vale’, quod iam vix auribus ille / acciperet, dixit revolutaque rursus eodem est»), in un nome potentemente evocativo (il nome della ninfa inseguita da Alfeo: «Forse nel guizzo argenteo della trota / controcorrente / torni anche tu al mio piede fanciulla morta / Aretusa», *L'estate, ne Le occasioni*)¹⁸. I dettagli della transfor-

15. Cfr. G. Bärberi Squarotti, *Gli Inferi e il Labirinto. Da Pascoli a Montale*, Cappelli, Bologna 1974, cap. *Gli Inferi e il Labirinto* (1971-72), pp. 211-22: 213-4, in riferimento all'immersione del mito di Orfeo e Euridice in *Cigola la carrucola del pozzo...* (Ossi di seppia, TP, p. 47): «Il mito è stato raccorciato all'estremo, ridotto al momento essenziale, che è posto in rilievo attraverso l'isolamento delle indicazioni fattuali, degli eventi, dei gesti, delle vicende dell'aneddoto, mentre è eliminata ogni informazione, data per conosciuta (anche quella dei nomi, che parrebbe fondamentale per il riconoscimento del mito, e che, invece, tale non è, se si considera la necessità, per il poeta moderno, di usare il mito al di fuori delle coordinate culturali – cioè classicistiche – in cui si è formato o è pervenuto letterariamente, come pura struttura, che si affida all'allusione, anche remota, come all'unico legame possibile con il dato d'origine)».

16. Cfr. I. Brandeis, *An Italian Letter. Eugenio Montale*, in “Saturday Review of Literature”, 18 luglio 1936, p. 16, ora in P. De Caro, *Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale*, parte prima: *Irma, un “romanzo”*, nuova ed. accresciuta, Matteo De Meo Stampatore, Foggia 1999, pp. 373-7: 374: «Montale's phrasing asserts itself in the memory; his words have a taste which you remember».

17. TP, p. 197. Cfr. D. Isella in E. Montale, *Finisterre (versi del 1940-42)*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino 2003, p. 6: «gesto: di una mano che si agita (quasi di un dannato che sprofonda nel baratro); ma anche [...] il gesto di doloroso addio di Clizia, nel momento del distacco (reso anche metricamente dalla spezzatura del verso a scalino), Euridice che si volge un'ultima volta a cercare l'amato». Il saluto muliebre (peraltro anche leopardiano, in riferimento alla chiusa di *A Silvia*: «Tu misera cadesti: e con la mano...»: cfr. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane*, cit., p. 35) è connesso dantescamente alla *salus*: cfr. per esempio G. Contini, *Introduzione a D. Alighieri, Rime*, a cura di G. C., Einaudi, Torino 1939, pp. 9-22: 17: «se la felicità non sta più neppure nel minimo di cosa esterna all'amante, il saluto di madonna, che finora era la causa finale della vita di lui, essa consisterà in qualcosa di permanente, “in quelle parole che lodano la donna sua”».

18. TP, p. 175. Per alcune probabili consonanze puntuali con il testo ovidiano, cfr. *Met.*, v, 634-8, p. 324: «quaque pedem movi, manat locus, eque capillis / ros cadit, et citius, quam nunc tibi facta renarro, / in latices mutor. Sed enim cognoscit amatas / amnis aquas positoque viri, quod sumpserat, ore / vertitur in proprias, ut se mihi misceat, undas». In particolare, l'io lirico, al pari di Alfeo, riconosce (*cognoscit*; *Forse... torni*) l'amata e perviene ad un (im)possibile contatto fisico (*misceat*; *al mio piede*).

matio sono del tutto elusi¹⁹: per restare all'ultimo esempio, al poeta non interessa

19. Un'eccezione è costituita in questo senso (ma siamo fuori dell'orbita poetica) dal racconto *Clizia a Foggia*, in cui l'onirica trasformazione di Clizia in ragno, avvenuta in concomitanza con un dibattito sulla metempsicosi tenuto da due professori stranieri, è rievocata con un profluvio di particolari anatomici: «perdette a poco a poco contatto col mondo esterno, affondando per conto proprio in una palude nera ma non spiacevole. Le parve dapprima che al mondo non esistesse più alcuna forza di gravità. Si sentiva leggera, molleggiata su otto lunghissime zampe terminanti in soffici peli che attutivano dolcemente ogni passo: se così si può dire, perché di passi propriamente detti non si trattava nella sua marcia, bensì di frazioni di passi portati avanti ora da questa ora da quella zampa, in un ordinato movimento che si creava da sé, senza che lei si affaticasse a dargli impulso o direzione. Vedeva il mondo secondo una prospettiva orizzontale, non più verticale come le pareva ricordare quella dell'uomo, piantato su due trampoli e procedente ad angolo retto con la terra. A questa nuova visione contribuiva certo la posizione del suo corpo prono in avanti, disteso sulle sue basi press'a poco come il soldato negli esercizi dell'“ordine sparso”, ma anche la strana disposizione degli occhi, otto come le zampe e messi a semicerchio intorno al capo, tanto che – cosa sconosciuta agli uomini – una buona parte della pianura circostante le appariva simultaneamente accrescendo la sua illusione di spazio e di libertà. Degli occhi, poi, due erano come appannati, un po' miopi di giorno, ma pure in questo Clizia vide una ragione che tendeva a darle una libertà anche maggiore: e infatti, appena scesa la sera, furono essi a entrare in azione, a illuminarle le tenebre, a renderle più facile il lavoro della tela. La sua tela era bella, solida e ben tessuta, la più bella che riuscisse a scorgere [...] Si appese alla tela e si calò, ahimè, con troppa furia per l'ingordigia, lungo il filo che si allungava man mano, sempre più: guardava il suo filo di sotto in su, stendersi stendersi così lucente e forte, con una specie di ebbrezza, di orgoglio» (E. Montale, *Clizia a Foggia* [“Corriere dell'Informazione”, 18-19 luglio 1949], in Id., *Prose e racconti*, cit., pp. 96-101: 98-100). Come ben suggerisce Glauco Cambon, la metamorfosi narrata in questo racconto mostra un tenore più ovidiano che kafkiano: «we come to feel the otherness of the utterly nonhuman creature, but as a wonder, not a monstrosity – and as the magical instrument for a rediscovery of reality. The world in spider-Clizia's view grows to ecstatic size, and in her metamorphosis she enjoys a mute communication with Pythagoras, whose admiration of her dew-beaded cobweb in the moonlight is not lost on the new Arachne. Indeed, the transformation conjured here recalls Ovid even more than Kafka [...] Unlike Kafka's insect metamorphosis, which invades the space of waking life and has no explanatory antecedents in the story by that title, Montale's occurs strictly within the boundaries of a private dreamworld» (G. Cambon, *Eugenio Montale's Poetry. A Dream in Reason's Presence*, Princeton University Press, Princeton 1982, pp. 198-9). Per un confronto, si rammenti che la metamorfosi aracnea narrata da Ovidio si svolge in questi termini: «[...] cum quis et naris et aures, / fitque caput minimum, toto quoque corpore parva est; / in latere exiles digitii pro cruribus [cfr. nel racconto montaliano “otto lunghissime zampe”] haerent, / cetera venter habet, de quo tamen illa remittit / stamen [cfr. “il suo filo”, etc.] et antiquas exercet aranea telas [cfr. “il lavoro della tela”, “[l]a sua tela” ecc.]» (*Met.*, VI, 141-5, pp. 338 e 340); e per l'«ebbrezza» e l'«orgoglio» di cui parla Montale nella conclusione del passo citato (e da cui scaturisce la morte onirica del ragno e il risveglio in forma umana), si pensi alla *hybris* di Aracne da cui originano il fatale duello con Pallade e la *transformatio*: «scires a Pallade doctam. / Quod tamen ipsa negat tantaque offensa magistra / “certet” ait “mecum! Nihil est, quod victa recusem”» (*Met.*, VI, 23-5, p. 330). È importante, comunque, evidenziare, specie guardando al finale del racconto, in cui i due professori, e con essi il pubblico, non ritengono credibile la metamorfosi aracnea («Il pubblico scoppia in un'enorme risata e il prof. Dobrowsky si fece rosso fino alle orecchie. “Signora” disse “lei si burla della scienza, non è degna della facilità con cui la mia ipnosi ha agito su lei. Si rende conto della perfezione che occorrerebbe per passare in un sol balzo dallo stadio di ragno a quello di essere umano? Parli sul serio, ci dica dunque chi ha sognato di essere”», Montale, *Clizia a Foggia*, cit., p. 101), il carattere privato, proprietivo e non istituzionale della metamorfosi montaliana: «Her dream was certainly more real than the publicly certified reality that waits to take her back at the end not just because of its hallucinatory vividness and not at

minimamente ripercorrere gradualmente le fasi attraverso cui Aretusa ha subito la metamorfosi equorea; conta piuttosto, al contrario, la trascrizione o l'*inven-tio*²⁰ (o, meglio, la trascrizione lirico-fantasmatica) di una percezione istantanea, maturata entro un'atmosfera acquatica («la ninfale / Entella che sommessa / rifluisce dai cieli dell'infanzia / oltre il futuro», *Accelerato, Le occasioni*)²¹, del ritrovamento memoriale-materiale²² *à rebours* della fanciulla sottratta ai vivi, Annetta-Arletta, magicamente reinterpretata (o reincarnata)²³ – anche per evidenti ragioni di affinità fonica (ARletta-ARetusa: «un nome fittizio ma trasparente», osservava a ragione Ettore Bonora)²⁴ – nelle epifaniche sembianze mitologico-allusive dell'inafferrabile e sfuggente ninfa ovidiana.

Non solo. D'Annunzio immagina e prospetta un metamorfismo che, inglobato nella più generale e ben nota vocazione panica e direzionato *in re* all'euforica vegetalizzazione dell'umano, si configura, a ben vedere, come un'operazione demiurgica e assertiva dall'esito pienamente raggiungibile e difatti raggiunto (si rammenti il caso emblematico della trasformazione di Ermione ne *La pioggia nel pineto*). Non così per Montale, in cui, anche in risposta alle «tentazioni panico-naturalistiche» dannunziane²⁵, non solo la riduzione dell'uomo a pianta denuncia in più *loci* un disforico stato di inautenticità, omologazione e massificazione (si pensi anche solo agli uomini-alghe di *Incontro*, testo incluso negli *Ossi* a partire dalla seconda edizione del '28: «in un'aura che avvolge i nostri passi / fitta

all in the sense of sanctioning a belief in zoomorphic metempsychosis of the kind Peterson and Dobrowsky might envisage but because in its private, incommunicable way it was authentic. [...] Reincarnation experiences, if one admits their possibility, cannot be had at the drop of a hat; epiphanies cannot be mechanized» (Cambon, *Eugenio Montale's Poetry*, cit., p. 199).

20. Cfr. la sintomatica dichiarazione di Eugenio Montale, in *Su «Giorno e notte»: una lettera di Eugenio Montale e una nota di Glauco Cambon*, in "Aut Aut", 12, 1962, pp. 44-5, ora in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 1497-9: 1499: «Io parto sempre dal vero, non so inventare nulla».

21. *TP*, p. 135.

22. Cfr. F. Fortini, *Due letture di Ungaretti e Montale* (1953), in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Mondadori, Milano 2003, pp. 479-92: 488: «Come le realtà naturali si ignorano reciprocamente così – dice la voce – io stesso ignoro se il fenomeno che al presente percepisco (*il guizzo argenteo della trota / controcorrente*) non si accompagni, nella simultaneità tempo-spazio-memoria e nella identità o sintesi di soggettivo e di obbiettivo, con un essere scomparso (*la fanciulla morta / Aretusa*). *Al mio piede*: non dunque solo alla mente, ma al limite della materia. E qui si ricordi la preoccupazione costante in M[ontale], di materializzare i fantasmi dei defunti».

23. Cfr. *ibid.*: «Chi sia questa Aretusa non è precisato, proprio perché l'evocazione (*Forse...*) dev'essere equivoca, un *guizzo*. Una qualsiasi fanciulla morta che si chiamò con quel nome o la creatura mitologica inseguita da Alfeo? [Il dilemma è ormai risolto]. La *polla schiusa*, in rima col nome, può recarci alla fonte siracusana e il balzo della trota ai delfini delle tetradramme siculogreche; e, tutta l'allusione, all'idea di metamorfosi, anzi di reincarnazione».

24. E. Bonora, *Poesie d'amore di Montale*, in Id., *Montale e altro Novecento*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1989, pp. 7-37: 16.

25. Cfr. E. Gioanola, *Eugenio Montale: «Mediterraneo»*, IV (1977), in Id., *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Mursia, Milano 1991, pp. 235-47: 242: «il dannunzianesimo di *Mediterraneo* [*Ossi di seppia*, TP, pp. 53-61] [...] è il puntiglioso rovesciamento di una poetica tanto ricca di tentazioni quanto vuota di prospettive feconde: alle tentazioni panico-naturalistiche vengono opposte, sullo stesso terreno, le decisioni esistenziali».

e uguaglia i sargassi / umani fluttuanti alle cortine / dei bambù mormoranti»)²⁶, ma in cui, inoltre, è la metamorfosi stessa, di qualsiasi tipo essa sia, a non godere, in effetti, di uno statuto di pienezza, completezza e stabilità.

Per definire una nutrita serie di metamorfosi montaliane (con particolare riferimento, lo si ripete, agli *Ossi*) si potrebbe, infatti, utilmente utilizzare la categoria, additata dalla partitura poetica stessa, del «prodigo fallito»²⁷: «Così va la certezza d'un momento / con uno sventolio di tende e di alberi / tra le case; ma l'ombra non dissolve / che vi reclama, opaca. M'apparite / allora, come me, nel limbo squallido / delle monche esistenze; e anche la vostra / rinascita è uno sterile segreto, / un prodigo fallito come tutti / quelli che ci fioriscono d'accanto» (*Crisalide, Ossi di seppia*)²⁸. L'umanizzante *renovatio persefonea*²⁹ della donna-

26. *TP*, pp. 98-9: 98. Cfr. P. Cataldi, «Incontro» di Eugenio Montale, in “Allegoria”, IX, 1997, 26, pp. 78-88: 83: «il mare può essere considerato valido termine di paragone per la omologata condizione della massa: gli uomini sono come alghe [...] e la vita della folla è definita come “altro mare” [...], quasi a indicare che la omologazione imposta dalla massa ha sulla identità individuale del soggetto lo stesso effetto disgregante e azzeratore che ha il mare». Non sfugga, tuttavia, che nei testi più antichi (si pensi anche a *Riviere*, testo che, pur se cronologicamente alto, chiude gli *Ossi*: «diventare / 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...»), *TP*, pp. 103-5: 104) sulla ricerca di un'identità differenziata predominava il sogno di una reintegrazione panica del soggetto: cfr. Cataldi, «Incontro» di Eugenio Montale, cit., p. 83: «introducendo nel grande tema naturale e marino caratteristico degli *Ossi* le varianti della città e della folla, giunge a soluzione l'ambivalenza che il mare vive nel corso del libro, rappresentando ora (soprattutto nei testi più antichi) una possibilità di abbandono, di smemoramento e di reintegrazione panica del soggetto, ora, al contrario (soprattutto a partire da *Mediterraneo*), una minaccia di entropia e di annullamento per la sua identità individuale faticosamente perseguita».

27. Cfr. Porcelli, *Arsenio, Arletta, Crisalide, Esterina*, cit., p. 69: «Il prodigo [in *Arsenio* (*Ossi di seppia*, a partire dalla seconda edizione, 1928, *TP*, pp. 83-4)], nonostante il suo avvio nel mondo naturale, fallisce (come in *Crisalide*) a differenza dei prodigi alcyonii, disvelatori metamorfici del divino»; secondo il critico, del resto, «Arsenio [...] nasce, se non esclusivamente almeno in parte, come negazione della mitologia dell'*Alcyone* e soprattutto della sua lirica forse più famosa, *La pioggia nel pineto*» (ivi, p. 67).

28. *TP*, pp. 87-9: 88.

29. Per una lettura di Esterina “*sub specie persefonea*” (cfr. *Met.*, V, 341-461, pp. 302-12), con un breve riferimento, nella medesima ottica, anche al personaggio di *Crisalide*, cfr. G. Almansi, *Ipotesi e documenti per il primo Montale*, in “Paragone – Letteratura”, XXVI, 1975, 304, pp. 87-104: 102-3: «E chi è questo amico insignito di titoli divini [“tuo divino amico”, *Falsetto*, *TP*, pp. 14-5: 15] [...]? [...] Si sarebbe potuto pensare ad Ecate, dato il riferimento all'arciera Diana; pure mi sembra che gli elementi spiccatamente ambigui del testo puntino in direzione del mito persefoneo. È la gioventù stessa di Persefone che la minaccia rendendola così appetibile al Dio dell'Averno. Il fiotto di cenere, la lucertola, i fortilizi del domani oscuro (“caligantesque profundae / Iunonis thalamis” [Claudiano, *De raptu Proserpinae*, I, 2-3] negli oscuri recessi della città di Dite); il gorgo che stride, il vento rapitore, il “divo amico che t'afferra”: le connotazioni infernali sono ben marcate. E poi, alla fine, non basterà quell'accenno alla alternanza delle sue stagioni, fra gli autunni che salgono e le primavere che l'avvilluppano, a garantirci della identità mitologica di Esterina? Che rimane poi, secondo il canone classico della leggenda, chiusa nel ruolo di vittima innocente di un destino che lei non può controllare, e non messaggera di cristiano amore nell'averno, secondo l'eccentrica interpretazione di Gide e di Stravinski. Sarebbe tentante a questo punto ritrovare squadre e legioni di Persefoni in quell'ampio territorio fra il bene il male di vivere che si chiama *Ossi di seppia*. Mi limiterò a citare il personaggio di *Crisalide*, che vive “nel limbo delle monche esistenze” e la cui rinascita “è uno sterile segreto”.

pianta («Son vostre queste piante / scarse che si rinnovano / all'alito d'Aprile, umide e liete. / Per me che vi contemplo da quest'ombra, / altro cespo riverdica, e voi siete»)³⁰ si rivela estremamente precaria, puramente attimale ed illusoria, in definitiva fallimentare. Così come fallimentare si rivela la possibilità trasformativa di Arsenio-Eugenio (corrispettivo, in questo, della *crisalide*–Paola Nicoli), destinato a restare fatalmente imprigionato nel «troppo noto / delirio [...] d'immobilità»: «È il segno d'un'altra orbita: tu seguilo. / [...] Così sperso tra i vimini e le stuoi / grondanti, giunco tu che le radici / con sé trascina, viscide, non mai / svelte, tremi di vita e ti protendi / a un vuoto risonante di lamenti / soffocati, la tesa ti ringhiotte / dell'onda antica che ti volge [...] e se un gesto ti sfiora, una parola / ti cade accanto, quello è forse, Arsenio, / nell'ora che si scioglie, il cenno d'una / vita strozzata per te sorta, e il vento / la porta con la cenere degli astri»³¹.

Colui che “rimane a terra” ed Esterina rappresentano dunque due aspetti di questa incompletezza vitale». Per Arletta-Proserpina, cfr. almeno F. Nosenzo, *Storia di Arletta: la figura della “fanciulla morta” nella «Bufera»*, in “Lingua e Letteratura”, XI, 1995, 24-5, pp. 89-113; 103 e III, n 35 (si tratta di «Arletta leggibile come espressione del mitologema (di ascendenza leopardiana) di Persefone-Kore», p. 106) e T. Arvigo, *La “presenza soffocata” di «Delta»*, in “Per leggere”, II, 2002, 3, pp. 75-82: 77: «la ragazza “sommersa” ma leopardianamente “presente e viva” nella memoria è morta ma non ‘defunta’, nel senso che la sua discesa nelle tenebre in veste di Proserpina le consente di tornare, sia pure nelle rare e impreviste epifanie del suo stato, e di assolvere a una nuova “funzione”: proprio come *medium* tra la vita e la morte saprà guidare l’inquietudine febbrale, il plasma di parole del suo compagno».

30. *TP*, p. 87.

31. *TP*, pp. 83-4. La promessa trasformativa si muta in ripiegamento disforico: cfr. per esempio G. Guglielmi, *Montale e la “poetica americana”*, in “Poetiche”, I, 1996, pp. 33-46: 43, ora anche in Id., *Montale, «Arsenio» e la linea allegorico-dantesca*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di M. A. Grignani, R. Luperini, Laterza, Roma-Bari 1998, pp. 369-81: 378: «La “polvere” sollevata dai turbini, che nell’*incipit* era promessa di un rivolgimento, nell’*explicit* diventa “cenere”, ciò che resta della combustione dei cieli. Il vento vivificatore si converte in vento mortale». Massimiliano Tortora parla invece di un «finale aperto»: «Arsenio è l’unico componimento di *Ossi di seppia* ad avere come titolo un nome proprio di persona: onore non concesso ad Esterina, alla quale pure è demandato il compito di aprire la lirica interamente a lei dedicata, a Paola Nicoli, mai menzionata, e nemmeno ad Annetta/Arletta, addirittura sacrificata nell’edizione del ’28, quando il suo nome viene espunto da *Incontro*, sia all’interno del testo (“Ah Arletta!” diviene “Oh sommersa!”, v. 46), che [...] dal titolo, dove invece, nella versione pubblicata su “Il Convegno” nel ’26, appariva da solo e senza alcuna ulteriore specificazione. La variante che sostituisce *Arletta* con *Incontro* è mossa proprio dall’esigenza di dare ad Arsenio – già nell’indice [...] – massimo risalto, rendendolo personaggio unico e, narrativamente, superiore agli altri. [...] si potrebbe sostenere che se *Là fuoriesce il Tritone* ha la funzione di ammonire l’io, avvertendolo che “ripartirà” “più tardi / per assumere un volto”, o più specificamente “un nome, una veste” secondo la lezione di *La farandola*, ora in *Arsenio* quel “volto” e quella “veste” vengono assunti e quel “nome” può essere finalmente pronunciato. Il soggetto asserisce dunque la sua identità. [...] È [...] da rimarcare il tono ipotetico di questi versi finali [vv. 55-59], determinato in particolare dal “se” che apre la proposizione, e dal “forse”, come sempre presente nei passaggi di testo proiettati al futuro; a questo si aggiunga poi una certa nebulosità che contraddistingue tutto l’*explicit*, lasciando dunque il margine per immaginare esiti diversi alla vicenda di Arsenio. Senz’altro la chiusa del componimento ribadisce la necessità di un contatto dialogico con l’altro da sé: questo indicano infatti il “gesto che ti sfiora” e, a fugare ogni dubbio, la “parola [che] / ti cade accanto”. Si noterà facilmente che il “gesto” e la “parola” costeggiano la persona di Arsenio e non la investono, come se fossero una ventata di vita che rianima un oggetto inerme; si depositano “accanto”, e, proprio perché “cenno”, richiedono a

Allo stesso modo, a differenza della ninfa silvestre della *Versilia* dannunziana (*Alcyone*): «Non temere, o uomo dagli occhi / glauchi! *Erompo* dalla corteccia / fragile io ninfa boschereccia / *Versilia*, perché tu mi tocchi»³², la misteriosa immagine equorea-muliebre di *Vasca* (negli *Ossi*) non è in grado di addivenire ad uno stato di limpida esistenza: «Passò sul tremulo vetro / un riso di belladonna fiorita [...]. // Ma ecco, c'è altro che striscia / a fior della spera rifatta liscia: / *di erompere non ha virtù*, / vuol vivere e non sa come; / se lo guardi si stacca, torna in giù: / è nato e morto, e non ha avuto un nome»³³.

In altri termini, se per Ovidio (e per D'Annunzio), in un universo di forme fluide, di «indistinti confini», per dirla con Italo Calvino³⁴, il passaggio da uno stadio A ad uno stadio B è naturalmente assicurato e garantito, in molti testi montaliani, al contrario, i processi metamorfici, che, a voler mutuare una formulazione di Franco Fortini propriamente riferita alla «cruna» de *L'estate* («e qualcosa che va e tropp'altro che / non passerà la cruna... // Occorrono troppe vite per farne una»)³⁵, potenzialmente potrebbero (e vorrebbero, nell'*intentio auctoris*) «condu[rre] dall'inautentico del [...] fenomenico al raro autentico, alla enigmatica salvezza della coscienza»³⁶, abortiscono nel fulmineo spazio di tempo in cui «una coda / fulgida [...] trascorr[e] in cielo prima / che il desiderio trovi le parole» (*Tempi di Bellosuardo, Le occasioni*)³⁷. La pienezza, la verità, l'autenticità, l'identità³⁸ incarnate dallo *status B* (una posta in palio altissima, estranea alle logiche contingenti-fattuali del metamorfismo ovidiano), entro una dimensione spirituale eternamente desiderante, possono essere lambite, così, soltanto asintoticamente, nell'ambito di una fallace epifania momentanea priva di *durée*,

loro volta una reazione da parte del protagonista. Ciò vuol dire che l'agognata identità non sarà donata al soggetto da un ente esterno e onnipotente, ma dovrà essere conquistata e costruita dalle mosse e dalle scelte dell'io, e dalla sua capacità di rispondere agli inviti e alle offerte di vita che giungeranno dai suoi simili. [...] Da un lato [...] [la “cenere degli astri”] rappresenta la disintegrazione dell’“elisie sfere” che hanno costituito il miraggio del protagonista; ma dall’altro [...] testimonia l’esistenza di un orizzonte metafisico, che per quanto frantumato, continua in qualche modo a sussistere [...]. Viene [...] a cadere, nella nostra lettura, la possibilità di un finale catastrofico, disperato e definitivo; tutt’al più è ammissibile l’aggettivo “apocalittico” se con esso si intende indicare un punto di non ritorno e la fine di una stagione: Arsenio infatti non può tornare indietro alle illusioni infantili ed è irrefrenabilmente indirizzato verso quell’assunzione di identità che il testo ha solo asserito, ma non ancora realizzato. Sarà delegato ad *Incontro* il compito di ratificare la conquista di *Arsenio*, e di trasformare quel “nome” finalmente pronunciato in una *persona compiuta e intera*» (M. Tortora, *Vivere la propria contraddizione. Immanenza e trascendenza in «Ossi di seppia» di Eugenio Montale*, Pacini, Pisa 2015, § IV.3 *Affermare la propria identità: «Arsenio»*, pp. 76-90; 76-8 e 88-90).

32. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, cit., pp. 548-51: 548, corsivo mio. Il testo è citato da Porcelli, *Arsenio, Arletta, Crisalide, Esterina*, cit., p. 78, per un confronto intertestuale con *Crisalide*.

33. TP, p. 74, corsivo mio.

34. Cfr. Calvino, *Gli indistinti confini*, cit.

35. TP, p. 175.

36. Fortini, *Due letture di Ungaretti e Montale*, cit., p. 491.

37. TP, pp. 161-4: 161.

38. Per la ricerca identitaria in Montale, cfr. R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, Liguori, Napoli 1984.

un’intermittenza percettiva distante da qualsiasi solidità ontologica. Di qui deriva, del resto, anche una delle possibili motivazioni della sintetica compressione del mito cui si accennava prima: la forma stilistica si allea perfettamente, a mio avviso, al tema dell’istantaneità delusiva del «prodigo fallito».

2 Le metamorfosi di Arletta

Un utile campionario di metamorfosi e memorie ovidiane, da cui è possibile estrarre una serie di interessanti isotopie esegetiche, è indubbiamente rintracciabile nell’alveo del «ciclo»³⁹ (ovvero della «mitobiografia»)⁴⁰ di Arletta-Annetta. La trasfigurazione lirica di Anna degli Uberti, la fanciulla delle vacanze di Monterosso⁴¹, «ispiratrice e depositaria di una sorta di mistero acherontico»⁴², la cui messa a punto poetico/esistenziale comporta di necessità la fittizia determinazione di un lutto, di una scomparsa materiale⁴³, che sottintende piuttosto, per «criptosemantizzazione» e «occultamento di sensi amorosi sotto più generici significati esistenziali»⁴⁴, un traumatico “allontanamento” forzato di carattere in prima istanza biografico-sentimentale⁴⁵, non può non recare con sé gli emblematici sigilli mitologici del desiderio irrealizzato e della distanza, della «separa-

39. Cfr. E. Bonora, *Anelli del ciclo di Arletta nelle «Occasioni»*, in Id., *Le metafore del vero. Saggi sulle «Occasioni» di Eugenio Montale*, Bonacci, Roma 1981, pp. 9-38.

40. Nosenzo, *Storia di Arletta: la figura della “fanciulla morta” nella «Bufera»*, cit., p. 97.

41. Cfr. G. Nascimbeni, *Montale. Biografia di un poeta*, Longanesi, Milano 1986, p. 58: «Arletta-Annetta è stata identificata in Anna degli Uberti (1904-1959), figlia di un ammiraglio romano. La giovane trascorse alcune estati di vacanza a Monterosso e divenne molto amica del poeta che, per andare a trovarla, fece [...] il suo primo viaggio a Roma». V. Pacca, «*La foce del Bisagno: un’immagine montaliana*», in «Rivista di Letteratura Italiana», XII, 1994, 2-3, pp. 429-40, raccoglie molto opportunamente, a pp. 430-2, una serie di «dichiarazioni relative ad Annetta rese da Montale in varie occasioni» (p. 430).

42. Arvigo, *La “presenza soffocata” di «Delta»*, cit., p. 76.

43. Cfr. per esempio L. Rebay, *Sull’“autobiografismo” di Montale*, in *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*. Atti dell’VIII Congresso dell’Associazione per gli Studi di Lingua e Letteratura italiana (New York, 25-28 aprile 1973), a cura di V. Branca, R. Clements, C. de Michelis, S. Di Scala, O. Ragusa, M. Ricciardelli, Olschki, Firenze 1976, pp. 73-83; 75-6: «La donna del *Balcone*, che scorge solo la vita che dà barlumi [...] – quella donna, insistette Montale, non può essere ancora la Clizia degli ultimi diciassette mottetti – più decisa, più ferma, sicura di sé e della sua missione, energicamente viva; è invece una donna “crepuscolare”, una donna segnata dalla morte. Nella realtà, volle anche spiegare, era una persona morta molto giovane, di una malattia inguaribile».

44. Porcelli, *Arsenio, Arletta, Crisalide, Esterina*, cit., p. 80. La felice formulazione si riferisce, nel contesto originario, a *Crisalide* e a *Tentava la vostra mano la tastiera...* (*Ossi di seppia*, TP, p. 44).

45. Cfr. per esempio B. Porcelli, *Una lettura di «Riviere» e anche di «In limine»* («*Ossi di seppia*»), in «Lettere italiane», LII, 2000, 4, pp. 611-23; 615: «Giorgio Zampa si chiedeva: “Montale considerò Arletta ‘morta’, sottratta cioè alla sua vita, per lui perduta, quando la ragazza con il 1924 smise di andare a Monterosso?” [G. Zampa, *Introduzione a TP*, pp. XI-LIV: XXIX n]. Si può ora rispondere affermativamente»; e Nosenzo, *Storia di Arletta: la figura della “fanciulla morta” nella «Bufera»*, cit., § VIII. *Arletta figura del trauma*, pp. 103-4.

zione» e dell’«inseguimento frustrato»⁴⁶, impersonati dalle iper-problematiche «divine Coppie dell’eros» e dalle «figure delle dee virginali e negantisi»⁴⁷ (Apollo e Dafne, Alfeo e Aretusa, Orfeo e Euridice, e così via). È spesso l’elemento acquatico, e la sua simbologia ad un tempo vitale e ctonia, ad innescare le apparizioni memoriali/immaginative di Arletta (e, con esse, l’evocazione delle filigrane ovidiane e del tema metamorfico): «divinità in incognito» (per dirla con il tardo Montale)⁴⁸, la figura femminile emerge improvvisamente entro un contesto equoreo («l’acqua» che, «nel ricolmo secchio», «sale alla luce», *Cigola la carrucola nel pozzo...*⁴⁹; la «foce [...] allato del torrente, sterile / d’acque, vivo di pietre e di calcine», *Incontro*⁵⁰; la «polla schiusa», *L'estate*⁵¹ ecc.), per poi compiere immediatamente la sua catabasi, svolta di norma secondo l’archetipo orfico.

D’altra parte, occorre sottolineare che l’*eterno ritorno del mythos*, nella poesia di argomento arlettiano, può realizzarsi, all’interno, beninteso, di una cospicua scalarità, tanto a motivo dell’avvertimento di una consonanza, di un’affinità, di una complanarità di qualche tipo (è il caso della storia di Orfeo ed Euridice, *speculum* del destino degli attanti poetici), quanto, al contrario, nei termini di un’opposizione amaramente ironica. È quanto avviene ne *La casa dei doganieri* («Tu non ricordi; altro tempo frastorna / la tua memoria; un filo s’addipana. // Ne tengo ancora un capo; ma s’allontana / la casa [...]. Ne tengo un capo; ma tu resti sola / né qui respiri nell’oscurità. // [...] Tu non ricordi la casa di questa / mia sera. Ed io non so chi va e chi resta», *Le occasioni*, TP, p. 167), in cui, con esiti sublimi, si consuma, come ha sapientemente mostrato Giorgio Bärberi Squarotti⁵², il capovolgimento “molteplice”, almeno triplice, del mito di Teseo e

46. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane*, cit., p. 34.

47. Ivi, p. 36.

48. Cfr. *Divinità in incognito* (*Satura*, 1971), TP, pp. 376-7: «credono / che i savi antichi fossero tutti pazzi, / schiavi di sortilegi se opinavano / che qualche nume in incognito / li visitasse. / [...] eppure / se una divinità, anche d’infimo grado, / mi ha sfiorato / quel brivido m’ha detto tutto».

49. TP, p. 47.

50. TP, p. 98.

51. TP, p. 175.

52. Cfr. Bärberi Squarotti, *Gli Inferi e il Labirinto*, cit., pp. 218-21: «Il filo richiama la vicenda di Teseo e Arianna, il Labirinto: subito (si badi bene) capovolta [...]. Il filo “s’addipana”: cioè, non si tratta dello strumento sicuro con cui l’innamorata Arianna dà a Teseo il modo di salvarsi dalle strade intricate del Labirinto, di ritrovare, dopo aver affrontato e ucciso il Minotauro, il cammino per uscire fuori e per ricongiungersi a lei. Al contrario, il filo, anzi che svolgersi, si riavvolge: chi ha affrontato il Labirinto si è, evidentemente, perduto, ha abbandonato il filo o lo ha smarrito, la possibilità del ritorno, del ricongiungimento, è cancellata [...]. Ma, intanto, il mito è stato capovolto non soltanto come esito, qui chiaramente funesto, ma anche (e più sostanzialmente) come funzioni: il protagonista ha assunto la funzione che nel mito è di Arianna, di chi, cioè, tiene il capo del filo, di chi attende il ritorno dell’eroe che si è avventurato nel Labirinto, di chi sa e ha ammaestrato l’eroe e gli ha fornito l’aiuto per la vittoria, mentre la deuteragonista ha, a sua volta, rivestito la parte di chi ha compiuto l’atto decisivo della partenza, dell’avventura, della *quête*, dell’allontanamento, e ha avuto bisogno dell’aiuto del filo per orientarsi nel Labirinto in cui è entrato. [...] La metamorfosi del mito appare [...] ancor più profonda: non è soltanto lo scacco al luogo del successo o lo scambio delle parti fra i due personaggi che lo ripetono, il nuovo Teseo e la nuova Arianna, ma è anche un’avventura che tenta un

Arianna (cfr. *Met.*, VIII, 172-3, p. 460: «utque ope virginea nullis iterata priorum / ianua difficilis filo est inventa relecto»).

Tipica, poi, della strategia montaliana è la naturale mescidazione dei modelli culturali: in questo senso, il mito ovidiano risulta essere una tessera musiva di una poesia “intertestuale” e “interdiscorsiva” (Cesare Segre) in cui rifluiscono energicamente forme, codici e strutture dell’immaginario anche molto dissimili tra loro⁵³. Si pensi alla coesistenza, ne *L'estate*, della figurazione mitologica di Arletta/Aretusa e dell’immagine neotestamentaria della cruna (*Mt.*, 19, 24), caso emblematico, giusta – si direbbe – la lezione dantesca, della sinergia e della fusione tra mito pagano e testo biblico⁵⁴ (per non dire del complesso intreccio tra eredità ovidiana e suggestioni religiose di varia tipologia nella costituzione poetica del personaggio di Clizia)⁵⁵. Ma è anche all’interno di uno stesso codice che può avvenire la *contaminatio* formale-contenutistica: la fusione sincretistica delle *fabulae* ovidiane ne è un esempio calzante. Nell’arlettiana *Cigola la carrucola del pozzo...*⁵⁶, il mito di Narciso e quello di Orfeo e Euridice⁵⁷ (per Tiziana Arvigo, «è preferibile parlare di “Narciso e Euridice”, se si riflette sul fatto che il *medium* dell’acqua-specchio non è indifferente per operare uno spostamento della prospettiva mitologica»)⁵⁸ cooperano all’elaborazione dell’immagine me-

labirinto ben più inquietante di quello che può trovare, al centro, il Minotauro da distruggere. L’ipotesi è [...] di un’impresa che ha per metà il regno dei morti [...] il passaggio è davvero ad un “altro tempo”, dove la memoria dei vivi non ha più possibilità di resistere e durare, e il filo affidato per l’esplorazione suprema finisce a ricadere vuoto, ad addipanarsi». Cfr. anche, con riferimento all’ultimo Montale, R. Orlando, “O maledette reminiscenze!”. *Per una tipologia della “cittazione distintiva” nell’ultimo Montale*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit., pp. 95-120: 96: «Montale evoca un contesto per negarlo; ricorre ad un preciso luogo [testuale] [...] per descriverne uno opposto. Nel momento in cui la “fonte” è utilizzata, insomma, essa viene ritorta contro la situazione di partenza».

53. In *Incontro*, per esempio, alla componente ovidiana, che tra poco osserveremo, si intreccia almeno l’ipotesto dantesco (su cui cfr. A. Jacomuzzi, «Incontro». *Per una costante della poesia montaliana*, in *La poesia di Eugenio Montale*. Atti del Convegno Internazionale (Milano-Genova, 12-15 settembre 1982), Librex, Milano 1983, pp. 149-59) e la mediazione simbolista del *Pelleas et Melisande* di Maeterlinck-Debussy (su cui cfr. M. A. Grignani, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Manni, Lecce 1998, pp. 15-21).

54. Cfr. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane*, cit., p. 36: «E ci sarebbe a questo punto da vedere come al “semenzaio” mitologico si accosti altro primario “semenzaio”, un “romanzo d’avventura” per Montale, secondo sua dichiarazione – e cioè quello rappresentato dalla Bibbia».

55. Cfr. per esempio C. Riccardi, *Montale dietro le quinte. Fonti e poesie dagli «Ossi» alla «Bufera»*, Interlinea, Novara 2014, cap. I.2. *Un’antologia amorosa. Montale per Clizia*, pp. 49-84, § *Mito pagano/mito cristiano*, pp. 62-71.

56. *TP*, p. 47.

57. Per alcune puntuali affinità con il mito di Narciso, cfr. «Trema un ricordo nel ricolmo secchio», corsivo mio, con *Met.*, III, 475-6, corsivo mio: «et lacrimis turbavit aquas, obscuraque moto / redditia forma lacu est»; «nel puro cerchio un’immagine ride», corsivo mio, con *Met.*, III, 434, corsivo mio: «ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est»; «Accosto il volto a evanescenti labbri» con *Met.*, III, 427: «inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti!» (il verso montaliano è accostabile anche a *Met.*, X, 58-9: «[illa, scil. Euridice] prendique et prendre certans / nil nisi cedentes infelix adripit auras»).

58. T. Arvigo, *Guida alla lettura di Montale*, «Ossi di seppia», Carocci, Roma 2001, p. 143. L’individuazione dell’archetipo orfico (emergente soprattutto nell’*explicit* del testo: «Ah che

morabile di un auto-rispecchiamento inteso come *quête* inesausta dell’Altro e, reciprocamente, di una perdita dell’Altro («bolla illusoria di Euridice perduta nello specchio»)⁵⁹ avvertita come vertigine di auto-smarrimento, vissuta quasi – per dirla con Massimo Fusillo – con «lo stesso senso perturbante di perdita del sé e di dissoluzione dei confini tra le forme che ha animato per secoli il tema letterario della metamorfosi»⁶⁰, ma dotata, qui, per il tramite della sovrapposizione di filigrane ovidiane, di un inedito valore espressivo-semanticico. Allo stesso modo, nell’altrettanto arlettiano *Incontro*, al medesimo “lemma” orfico della “grammatica” mitologica si intreccia un altro dei rovesciamenti cui si accennava, quello del mito di Apollo e Dafne⁶¹ (il riferimento è garantito da una tarda autoglossa montaliana: «Perdona Annetta se dove tu sei / (non certo tra di noi, i sedicenti / vivi) poco ti giunge il mio ricordo. / Le tue apparizioni furono per molti anni / rare e impreviste, non certo da te volute. / Anche i luoghi (la rupe dei doganieri, / la foce del Bisagno dove ti trasformasti in Dafne) / non avevano senso senza di te», *Annetta, Diario del '71 e del '72, 1973*)⁶². Complice forse anche la sottile rammemorazione della novella boccacciana di Lisabetta da Messina (*Decam.*, IV, 5), la pianta-donna scorta nell’umile vaso di un’osteria, che con la sua trasformazione in Dafne (doppiamente inversa rispetto all’archetipo)⁶³, os-

già stride / la ruota, ti ridona all’atro fondo, / visione, una distanza ci divide») spetta a Bärberi Squarotti, *Gli Inferi e il Labirinto*, cit., p. 213, e a Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane*, cit., p. 35.

59. Arvigo, *La “presenza soffocata” di «Delta»*, cit., p. 78.

60. M. Fusillo, *Metamorfosi*, in R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, vol. II, F-O, Utet, Torino 2007, pp. 1493-7: 1496.

61. Entro la cornice dell’«inquietudine mitologica, sempre affiorante nella memoria del giovane Montale» (Arvigo, *Guida alla lettura di Montale*, «Ossi di seppia», cit., p. 145), può essere interessante sottolineare gli elementi di “turbamento” presenti nel mito di Dafne, affine, nel *pattern*, alla *fabula* di Aretusa: cfr. C. Segal, *Il corpo e l’io nelle «Metamorfosi» di Ovidio*, in Ovidio, *Metamorfosi*, vol. I (libri I-II), a cura di A. Barchiesi, trad. di L. Koch, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, Milano 2005, pp. XVII-CI: XLV: «Aretusa deve fronteggiare un terrore individuale [...] ; l’isolamento accresce il pericolo e la paura come nella storia di Dafne, alla quale quella di Aretusa si richiama esplicitamente». L’elemento dafneo pare essere presente anche in *Crisalide* (TP, p. 87): «ed io / dall’oscuro mio canto mi protendo / a codesto solare avvenimento. // [...] Siete voi la mia preda, che m’offrite / un’ora breve di tremore umano»; sono versi che quasi sembra echeggiare a livello verbale-iconico la celebre visualizzazione scultorea offerta dal Bernini. Nel motivo della “caccia” amorosa («Siete voi la mia preda»), a mio avviso, è possibile peraltro leggere anche la filigrana del mito di Diana e Atteone, ossia del cacciatore che diviene preda (*Met.*, III, 138-252, pp. 174-80), riproposta – secondo Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane*, cit., pp. 35-6 – nella parentetica finale de *Il ventaglio* (*La bufera e altro*, TP, p. 206): «(Muore chi ti riconosce?)». Non si dimentichi che a proposito di Clizia, ne *La frangia dei capelli...* (TP, p. 203) si legge: «l’ala onde tu vai, / trasmigratrice Artemide ed illesa». Del resto, lo studio, da parte di Riccardi, *Montale dietro le quinte*, cit., p. 55, di una «personale antologia [montaliana] di testi lirici o brani di testi selezionati secondo intenti precisi» (tra cui, come si legge a p. 57, compare anche il sonetto tassiano *Parmi ne’ sogni di vedere Diana*, per un’analisi del quale cfr. M. Colella, *“Parmi ne’ sogni di veder Diana”. Emersioni seleniche nelle «Rime» di Torquato Tasso*, in “Griseldaonline”, 14, 2014), conferma un «interesse di Montale» nei confronti della figura di Artemide-Diana (Riccardi, *Montale dietro le quinte*, cit., p. 65).

62. TP, pp. 501-2: 501.

63. Cfr. P. Cataldi, «*Incontro* di Eugenio Montale. Introduzione, commento e apparati», in “Allegoria”, IX, 1997, 26, pp. 78-88: 85: «Il mito di Dafne compare doppiamente rovesciato: da una parte Dafne, anziché trasformarsi per sfuggire all’abbraccio dell’innamorato, qui si trasfor-

sia, fuor di metafora, con la sua apparizione-umanizzazione, potrebbe condurre ad una palingenetica umanizzazione dell’io poetico («Forse riavrò un aspetto: nella luce / radente un moto mi conduce accanto / a una misera fronda che in un vaso / s’alleva s’una porta di osteria. / A lei tendo la mano⁶⁴, e farsi mia / un’altra vita sento, ingombro d’una / forma che mi fu tolta; e quasi anelli / alle dita *non foglie mi si attorcono / ma capelli*⁶⁵; cfr. *Met.*, I, 550: «in frondem crines [...] crescunt»), è destinata, al pari di Euridice, ad essere protagonista di un *incontro* effimero⁶⁶, prima di scomparire nuovamente nelle acque dell’oblio e dell’inautentico, in una discesa *ad inferos* che, nei termini di una sofferta preghiera, coinvolge ambiguumamente lo stesso Orfeo-Eugenio («Poi più nulla. Oh sommersa!: tu dispari / qual sei venuta, e nulla so di te. / La tua vita è ancor tua: tra i guizzi rari / dal giorno sparsa già. Prega per me / allora ch’io discenda altro cammino / che una via di città, / nell’aria persa, innanzi al brulichio / dei vivi; ch’io ti senta accanto; *ch’io / scenda senza viltà*⁶⁷; cfr. *Met.*, X, 13: «ad Styga Taenaria est ausus descendere porta»).

3 Le metamorfosi di Clizia

Ma non è solo la “crepuscolare” Annetta ad alimentarsi di mito ovidiano. La “solare” Clizia, *alias* Irma Brandeis⁶⁸, si giova, infatti, della combustione-trasfigura-

ma per consentire un sia pur breve contatto [...]; dall’altra la metamorfosi si svolge all’inverso, e cioè non dall’umano al vegetale ma dal vegetale all’umano (le foglie della fronda diventano, al tocco, “capelli” [...]). Questo secondo rovesciamento è reso necessario dalla utilizzazione del processo metamorfico di vegetalizzazione quale equivalente allegorico della disumanizzazione della civiltà di massa: dove tutti sono vegetali, il recupero dell’umanità avviene a partire dallo stato vegetale». Si rammenti che la ricerca di un contatto da parte di Dafne, estranea al modello ovidiano, compariva già ne *L’oleandro* dannunziano, quasi che la modernità tenti di scongiurare, secondo diverse modalità, l’antico destino di separazione.

64. È anche il gesto di Euridice: cfr. *Met.*, X, 57-8, corsivo mio: «et protinus illa relapsa est / bracchiaque intendens prendique et prendre certans / nil nisi cedentes infelix adripit auras».

65. *TP*, p. 99.

66. Cfr. R. Bettarini, *Appunti sul «Taccuino» del 1926* (1978), in Ead., *Scritti montaliani*, raccolti per iniziativa della Società dei Filologi della Letteratura Italiana, a cura di A. Pancheri, introduzione di C. Segre, pp. 1-56: 54-5: «le storie di Arletta e di Arsenio erano storie parallele; cominciano con due passeggiate o marce obbligate [...] discendenti verso il mare, segnate da un istante privilegiato [...] che porta la fugace animazione di due arborescenze per effetto d’un contatto irripetibile (“e se un gesto ti sfiora...”, “A lei tendo la mano...”) e che infatti si dileguo (“e ancora / tutto che ti riprende...”, “Poi più nulla...”). Tale somiglianza fisica è stata leggermente rimpiattata comprimendo il nome di lei nell’edizione Ribet [1928], ma non c’è dubbio che Arletta e Arsenio erano una coppia romanzesca, valve della stessa conchiglia, come indicano i loro nomi (di dovunque Montale se li abbia tratti, comunque ancora ottocenteschi e punto italiani) fortemente allitteranti, non meno di quelli fonicamente, e quindi psicologicamente, interferenti di molte anime in un nocciolo dell’epopea e della fiaba, nonché del romanzo moderno, da Ami e Amile dell’omonima *chanson de geste* [...], da Erec e Enide dell’avventuroso Chrétien, a Pamina e Tamino della favola massonica mozartiana, fino alla speciale congruenza freudiana riposante nel nome di Amalia ed Emilio Brentani dell’amata *Senilità*».

67. *TP*, p. 99, corsivo mio.

68. Il profilo delle relazioni con Irma Brandeis (1905-1990), studiosa americana di origine

zione montaliana di un episodio dei *Metamorphoseon libri* (di «crudele spartito ovidiano» parla Rosanna Bettarini)⁶⁹, quello che vede protagonista la ninfa potentemente innamorata del dio del Sole, da lui respinta e infine mutata in girasole. Il «motivo seminale» dell’eliotropio⁷⁰, che costituiva già negli *Ossi* un simbolo ambivalente di vitalità e consunzione («Tendono alla chiarità le cose oscure, / si esauriscono i corpi in un fluire / di tinte: queste in musiche. Svanire / è dunque la ventura delle venture. // Portami tu la pianta che conduce / dove sorgono bionde trasparenze / e vapora la vita quale essenza; / portami il girasole impazzito di luce», *Portami il girasole ch’io lo trapianti...)*⁷¹, giunge, ne *Le occasioni* e, ancor più ne *La bufera*, in particolare ne *La primavera hitleriana* (*La bufera*, TP, pp. 256-7)⁷², ad incarnare, anche in correlazione a talune dinamiche prettamente biografiche⁷³, oltre che una tipologia di assoluta e coriacea fedeltà e una tensione

ebrea, è ormai ben noto: si vedano in particolare almeno De Caro, *Journey to Irma*, cit. e E. Montale, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti, F. Zabagli, Mondadori, Milano 2006.

69. R. Bettarini, *Lettere a Clizia* (2006), in Ead., *Scritti montaliani*, cit., p. 245-77: 251.

70. Cfr. Cambon, *Eugenio Montale’s Poetry*, cit., pp. 5-6: «a singular antiphon rings out in *Portami il girasole* [...], where the fairly ubiquitous denizen of Ligurian gardens converts blight into bliss, Nirvana-like annihilation into ecstatic fullness [...]. Decades later (1938), under the gathering storm of a different frenzy, the sunstruck flower of our poet’s regional homeland will return as Clizia [*La primavera hitleriana*], the Ovidian girl metamorphosed into a sunflower by the solar godhead from whom she could not avert her eyes; and the ecstasy of annihilation will become mystical union with the unknown, vaguely Christian God who provides the only antidote (reason and communal faith) to Nazi obscurantist folly [...]. And in a coeval poem from *Le occasioni* [...], *Elegia di Pico Farnese* [...], the same exorcistic power will credited to “the sunflower seeds” [“parole / che il seme del girasole / se brilla disperde”, TP, pp. 181-3: 182] in an imperious Clizia’s keep. This trajectory of symbolic development and semantic enrichment from an intense lyrical perception of Nature to a no less intense mythic personification with historical, ethical, and religious implications characterizes Montale’s growth as a poet who keeps faith with the seminal motifs of his initiation without thereby fossilizing them».

71. TP, p. 34. Cfr. per esempio A. Ferraris, *Se il vento. Lettura degli «Ossi di seppia» di Eugenio Montale*, Donzelli, Roma 1995, p. 31: «Il girasole conduce “dove sorgono bionde trasparenze / e vapora la vita quale essenza”: dove il sole si manifesta, si direbbe, nella sua natura essenzialmente metaforica, nella sua tendenza a testimoniare dell’Altro, che in questo caso è l’illimitato della luce. Il girasole, l’eliotropio, è “impazzito di luce” proprio perché la luce gli si offre nella vertigine dell’illimitato, nel lato distruttivo di una certezza che esige, sempre, un atto sacrificale, l’uso di una parola disposta a riconoscersi nella sua inappartenenza».

72. Per una pregnante lettura del fondamentale testo, cfr. F. Croce, *La primavera hitleriana*, in Id., *La primavera hitleriana e altri saggi su Montale*, Marietti, Genova 1997, pp. 69-101.

73. Cfr. per esempio M. Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, Firenze University Press, Firenze 2012, p. 289: «De Caro interpreta il gesto di Clizia che sconta “per tutti” in riferimento alla salvaguardia del cerchio familiare formato da Montale, Drusilla [Tanzi] e il figlio di questa, Andrea [Marangoni: si rammenti che Drusilla era sposata con lo storico dell’arte Matteo Marangoni], ma per primo ammette l’allargarsi dell’espressione a un significato universale [De Caro, *Journey to Irma*, cit., p. 220]». È un dato di fatto che, mentre le precedenti figurazioni insistevano su un attante femminile inseguito ed elusivo (Dafne, Aretusa) o comunque irreparabilmente perduto (Eridice), con il mito di Clizia l’accento si sposta su un personaggio maschile che si nega, il Sole (in particolare, il dio trascura Clizia e le altre ninfe perché innamorato di Leucotoe; Clizia ne è gelosa e la sua delazione conduce alla morte della “rivale”, seppellita viva dal padre; infine, Apollo interrompe definitivamente ogni rapporto con la ninfa: «At Clytien, quamvis amor excusare dolorem / indiciumque dolor poterat, non amplius auctor

dantesco-metafisica verso l’alto/Altro⁷⁴, una nuova modalità di «distruzione [...] come estrema forma di sopravvivenza»⁷⁵. Il poeta realizza, per il tramite della mediazione pseudo-dantesca⁷⁶, il quadro di un sacrificio mistico-cristologico⁷⁷, coraggiosamente compiuto ai fini della salvezza collettiva («Guarda ancora / in alto, Clizia, è la tua sorte, tu / che il non mutato amor mutata serbi, / fino a che il cieco sole che in te porti / si abbacini nell’Altro e si distrugga / in Lui, per tutti. Forse le sirene, i rintocchi / che salutano i mostri nella sera / della loro tregenda,

/ lucis adit Venerisque modum sibi fecit in illa», *Met.*, IV, 256-8, p. 236); ciò può probabilmente avere una qualche relazione di mimesi mito-biografica, anche soltanto inconscia, con la tormentata relazione con Irma Brandeis e la decisione di Montale di non partire per l’America, dettata, a suo dire (ma per Cesare Segre, in Bettarini, *Scritti montaliani*, cit., p. x, il poeta è «in mala fede»), dai ricatti, dai problemi di salute e dagli intenti suicidari di Drusilla (cfr. per esempio Bettarini, *Lettere a Clizia*, cit., p. 258: «[Alla] lettera del 7 febbraio 1935 Miss Brandeis risponde con una sfiduciata missiva del 21, [...] piena di ruggine verso una “hysterical woman threatens to commit suicide and so holds two other people’s lives in suspense as long as she may live” e verso l’insopportabile, *unheroic* e “ridicola” rassegnazione del poeta»).

74. Per un riscontro biografico-narrativo dello sguardo cliziano («Guarda ancora / in alto, Clizia»), ovviamente aperto a molteplici e complesse significazioni, cfr. Montale, *Clizia a Foggia*, cit., p. 96: «Fino alle sette non c’erano treni, poi un accelerato l’avrebbe trascinata per venti ore verso il nord. Guardò in alto col gesto istintivo, rassegnato e disperato insieme, con cui negli ex voto delle chiese di campagna coloro che sono in bilico sull’estremo pericolo cercano in cielo qualcuno che li aiuti, si afferrano quasi con gli occhi a qualche simbolo della loro interna fiducia. Ma il soffitto della sala d’aspetto non si schiuse ad alcuna consolante apparizione».

75. Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, cit., p. 282.

76. Tanto l’epigrafe iniziale («Né quella ch’ha veder lo sol si gira...»), quanto il verso «che il non mutato amor mutata serbi» sono mutuati dal sonetto di dubbia attribuzione *Nulla mi parve mai più crudel cosa...*, indirizzato a Giovanni Quirini, che «lamenta la durezza della donna» (G. Contini, in Alighieri, *Rime*, cit., p. 198); la prima terzina del componimento recita infatti così: «Né quella ch’ha veder lo sol si gira, / e ’l non mutato amor mutata serba, / ebbe quant’io già mai fortuna acerba» (Alighieri, *Rime*, cit., pp. 198-9: 198); il secondo verso ricalca l’esametro conclusivo della *fabula ovidiana* di Clizia: *Met.*, IV, 270: «vertitur ad Solem mutataque servat amorem»; in riferimento all’influenza della lettura dell’edizione delle *Rime* dantesche curata da Contini, cfr. per esempio *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1997, pp. 59-60: 59: «Caro Trabujo, / grazie del meraviglioso Dante. Sei un pozzo di scienza!!!» (lettera di Eugenio Montale a Gianfranco Contini, 21 dicembre 1939). Si osservi che la caratura di Clizia (“dantesca” sia in relazione a questo prestito, sia, soprattutto, in quanto nuova *Beatrix*) è anche contemporaneamente “petrarchesca”: cfr. per esempio R. Bettarini, *Clizia e la vita che fugge* (1998), in Ead., *Studi montaliani*, cit., pp. 155-63: 155: «Clizia [...] petrarchescamente è maestra e *domina* del simbolico montaliano e della sua lingua poetica più sigillata, portatrice d’un nome d’arte ovidiano come quello di Laura-Dafne nel *Canzoniere*, petrarchesca anche per l’emblema naturale di fuoco e di gelo»; cfr. anche M. Colella, “Per me petrarchizzante come tu dici / esiste solo il girasole, Clizia”. *Per un’analisi del processo correttoriale-variantistico degli «Altri versi» montaliani (1980)*, in *Questioni filologiche: la critica testuale attraverso i secoli*. Atti della Conferenza Internazionale della Graduate Students’ Association of Italian Studies (GSAIS) (University of Toronto, Department of Italian Studies, 2-4 maggio 2013), a cura di P. Arancibia, J. L. Bertolio, J. Granata, E. Papagni, M. Ugolini, Franco Cesati, Firenze 2016, pp. 239-58.

77. Cfr. per esempio A. Pipa, *Montale and Dante*, The University of Minnesota Press, Minneapolis 1968, chapt. 4 *The Struggle with Christ*, pp. 82-127, § 6. *The Christian Sunflower*, pp. 94-9. Sul motivo del sacrificio e sulle sue metamorfosi nell’opera montaliana (sostanzialmente orientate dal sacrificio di sé al sacrificio altrui), cfr. per esempio. P. Frare, *Un “auto da fe” di Eugenio Montale: «Mediterraneo»*, in “Testo”, n.s., XVIII, 1997, 33, pp. 76-102.

si confondono già / col suono che slegato dal cielo, scende, vince – / col respiro di un’alba che domani per tutti / si riaffacci, bianca ma senz’ali / di raccapriccio, ai grati arsi del sud...»)⁷⁸. Ma se la ninfa ovidiana ebbe a trasformarsi in girasole, in che senso la Clizia montaliana è mutata? Il mutamento risiede non tanto (o, perlomeno, non solo) nel contingente dato storico-biografico del forzato allontanamento in America per via delle leggi antirazziali, quanto piuttosto nel processo poetico di disincarnazione, svaporamento, trasfigurazione, angelicazione⁷⁹ («Ma se ritorni non sei tu, è mutata / la tua storia terrena, non attendi / al traghetto la prua, // non hai sguardi, né ieri né domani; // perché l’opera Sua (che nella tua / si trasforma) dev’essere continuata», *Iride, La bufera e altro*)⁸⁰.

78. TP, p. 257. Cfr. G. Cambon, *Montale sull’ultima spiaggia. Pagine di diario*, in *La poesia di Eugenio Montale*. Atti del Convegno Internazionale (Genova, 25-28 novembre 1982), a cura di S. Campailla, C. F. Goffis, Le Monnier, Firenze 1984, pp. 335-56: 352-3: «L’artefice rotto alla disciplina della traduzione poetica, con l’incessante ricerca della parola doppiamente appropriata, può far del proprio stile uno strumento di remote agnizioni – di anamnesi platonica. E allora la parola, come ha detto Léon Cellier di Nerval, diverrà “obscure à force de clarté”. Non preziosa: accettabile, come per esempio il passo apocalitticamente culminante di *Primavera hitleriana* che fonde profezia politica, visione religiosa e stile aristocratico: “... Guarda ancora / in alto, Clizia [...]. Qui l’alta tensione metaforica fa cortocircuito e genera una sorta di trascendenza semantica, finché è il lettore a rimanere “abbacinato” dalla presenza di un imperioso significato che ricusa qualsiasi traduzione nel linguaggio di senso comune. Chiaro esempio della poetica “metafisica” di Montale alla sua acme lirica. A questo fuoco han fornito combustibile Dante e Petrarca, nonché Ovidio con la sua favola di Clizia trasformata in girasole. Il sole che la Clizia montaliana continua a guardare è la fonte e l’essenza stessa della verità, Dio se si vuole, e lei ne reca la controparte nella propria coscienza. Questa verità, questo tesoro di valori etici, è negata e minacciata (siamo nel 1938) dalla [...] marcia di un’ideologia oscurantista, il nazismo. Di fronte a questa minaccia, la fedeltà di Clizia alla sua verità privata non basterà. Dovrà attingere l’estasi di una comunione religiosa col Dio che è l’antagonista del male sempre risorgente, e così facendo cesserà di essere una verità puramente individuale, ma cederà il campo a una verità universalmente condivisa, sola redenzione concepibile per l’umanità». Per alcune puntuali consonanze con il testo ovidiano, cfr. «fino a che il cieco sole [...] si distrugga» (*La primavera hitleriana*, corsivo mio), «Comincia ora / la via più dura: ma non te consunta / dal sole» (*L’ombra della magnolia...*, *La bufera e altro*, TP, p. 260, corsivo mio) con *Met.*, IV, 259-60, p. 236, corsivo mio: «tabuit ex illo dementer amoribus usa / nympharum impatiens»; «ma non te consunta / dal sole e radicata» (*L’ombra della magnolia...*, corsivo mio) con *Met.*, IV, 266, p. 236, corsivo mio: «Membra ferunt haesisse solo»; e, naturalmente, «Guarda ancora / in alto» (*La primavera hitleriana*) con *Met.*, IV, 264-5 e 270, pp. 236-7: «tantum spectabat euntis / ora dei vultusque suos flectebat ad illum. / [...] vertitur ad Solem». Cfr. anche A. Zollino, *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell’opera di Montale*, Il Foglio, Piombino 2008, pp. 92-3: «le “vittime” inghiottite dalla “calanca” trovano immediato riscontro nelle “tue piume sulle guance” che “sbiancano” [*Il ventaglio, La bufera e altro*, TP, p. 206] [...]”; si tratta della connotazione del sacrificio della donna-angelo, Clizia, il cui impallidimento era già caratteristico del mito ovidiano: «Membra ferunt haesisse solo, partemque coloris / luridus exsangues pallor convertit in herbas» [*Met.*, IV, 266-7, p. 236]». Sempre ne *Il ventaglio*, nei versi «tra quel fumo / ch’Euro batteva, e già l’alba l’inostra / con un sussulto e rompe quelle brume», Zollino, *I paradisi ambigui*, cit., p. 89 legge un probabile riferimento al mito di Fetonte, in particolare in relazione a *Met.*, II, 154-60 e 165-6, p. 110 (e a p. 90 lo studioso accenna alla definizione ovidiana del vento di sud-est: «trux», *Met.*, XV, 603, p. 910).

79. Per un regesto delle «metamorfosi angeliche della donna», cfr. A. Jacomuzzi, *Appunti per uno studio sulla religiosità nella poesia della «Bufera e altro»*, in Id., *Sulla poesia di Montale*, Cappelli, Bologna 1968, pp. 53-80: 66-8 (la citazione è tratta da p. 66).

80. TP, pp. 247-8: 248, corsivo nel testo.

Eppure, nonostante sia mutata («l'assunzione della donna a testimone del sacrificio di Cristo, col sollevarla tanto al di sopra del nostro tempo e del nostro spazio, l'ha allontanata e fatta diversa»)⁸¹, Clizia permane nel suo amore (che è prima di tutto amore dell'alterità “maiuscola”) e, soprattutto, nella sua natura di Essente, per quanto minacciata dalla «nozione esecrabile del tempo»⁸² («Suppongo che a qualcuno, a qualcosa convenga / l'attributo di essente. In quel giorno eri tu. / Ma per quanto, ma come? Ed ecco che rispunta / la nozione esecrabile del tempo», *Quartetto, Altri versi*, 1980-81)⁸³. È possibile, pertanto, chiudere il nostro discorso con una notazione sul significativo mottetto *Il ramarro, se scocca...* (*Le occasioni*), in cui, fornita l'elencazione di alcune «meteore dell'esistente (ramarro, vela, cannone, cronometro)»⁸⁴, il poeta può interrogarsi e quindi di rispondersi così: «e poi? Luce di lampo // invano può mutarvi in alcunché / di ricco e strano. Altro era il tuo stampo»⁸⁵. Il rovesciamento-“attraversamento” della citazione, individuata da Glauco Cambon, dalla *Tempesta* shakespeariana («a sea-change / into something rich and strange»)⁸⁶, già ampiamente sfruttata

81. E. Bonora, *Un grande trittico al centro della «Bufera»* («La primavera hitleriana», «Iride», «L'orto»), in Id., *Montale e altro Novecento*, cit., pp. 55-83; 76.

82. Cfr. per esempio A. Dolfi, *La rifrazione dell'immagine femminile nella «Bufera» (riflessioni in margine alla poesia eponima)*, in *Strategie di Montale poeta tradotto e traduttore, con una appendice su Montale in Spagna*. Atti del Seminario Internazionale di Barcellona su “La costruzione del Testo in Italiano” (8-9 e 15-16 marzo 1996), a cura di M. de Las Nieves Muñiz Muñiz, F. Amella Vela, Franco Cesati, Firenze 1998, pp. 143-59; 144: «Clizia, anche quando è presente, lo è quasi per una sorta di miracolosa intermittenza del tempo e della sorte, salvata dal suo costante collocarsi, nel transito tra presenza e assenza, nel secondo piuttosto che nel primo dei due emisferi, visto che il suo stesso momentaneo esserci include sempre i segni certi della lontananza futura. Presenza insomma già piena, per forza di straziata preveggenza, della nostalgia dell'assenza, sì che, nello spazio/tempo lasciato poi vuoto, l'immagine ritornante per il poeta sarà proprio quella dell'addio».

83. *TP*, p. 718. Per l'analisi di questo testo, si rimanda a M. Colella, “Lo stupore che invade la conchiglia del Campo”. *Tempo e tempi di un trittico montaliano (tra «Occasioni» e «Altri versi»)*, in “Rivista di Letteratura Italiana”, XXXIV, 2016, 2, pp. 99-116.

84. O. Macrì, *Esegesi del terzo libro di Montale*, in *Omaggio a Montale*, a cura di S. Ramat, Mondadori, Milano 1966, pp. 197-255: 199.

85. *TP*, p. 147.

86. Cfr. Pipa, *Montale and Dante*, cit., pp. 63-5: «We are told that the poet hopes in vain to be transformed by the “flash of lightning” into “something rich and strange” (“alcunché di ricco e strano”). The latter phrase is found not in Dante but in Shakespeare. Ariel in *The Tempest* (Act I, scene II) sings about the metamorphosis of the human remains in the sea: “Full fathom five thy father lies; / Of his bones are coral made; / Those are pearls that were his eyes; / Nothing of him that doth fade, / But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange”. Metamorphosis in Shakespeare's text is on a physical level; what Montale has in mind is spiritual metamorphosis, transcendental regeneration. And here again Dante is the inevitable reference. In a famous passage of his *Vita Nuova*, Dante describes the effect of his being “transfigured” by Beatrice's “fulgurant” look [...]. “Transfiguration” has its equivalent in “figura nova” in the sonnet following the prose, and it is well known that “novo” in Dante has many meanings, among which are (as in this case) “regenerated”, “strange”, and “marvelous”. Montale's expression, “cambiarvi in alcunché di ricco e strano”, is only literally Shakespearean; its deeper allegorical meaning is Dantean. [...] the phrase, the subject of the sentence in question, is separated from its predicate, “invano può mutarvi in alcunché di ricco e strano”, by a blank line, as if to mark graphically a discontinuity between the cause

da D'Annunzio (come ha osservato Dante Isella)⁸⁷, evidenzia, di fronte all'identità-essenza miracolosa di Clizia («Altro era il tuo stampo»), la finitezza e le aporie dell'effimera metamorfosi degli enti, di matrice ovidiano-dannunziana («invano può mutarvi in alcunché / di ricco e strano»). Senza affatto rinnegare, ma piuttosto “attraversando” il «fascino ambiguo del miracolo laico» della *transformatio*⁸⁸, Montale ricompone, in definitiva, una propria sofferta/solare mitologia, in cui, tra il divenire e l'Essere, gli «antichi fabulari»⁸⁹ bruciano e risorgono come araba fenice nel cuore di un'inquieta modernità.

(epiphany) and its effect (regeneration). Indeed, the effect does not take place; in Dante's case, it does».

87. Cfr. D. Isella in E. Montale, *Le occasioni*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino 1996, p. 97: «i versi di Shakespeare, citati nell'epitafio romano dello Shelley, hanno trovato lunga e ripetuta eco già in D'Annunzio: da *Il piacere* [...] a *Il trionfo della morte* [...]: “in un periodo di tristezze e di entusiasmi poetici, sotto l'influenza di Percy Shelley, di quel divino Ariele trasfigurato dal mare in qualche cosa di ricco e di strano: *into something rich and strange*”; e ancora nel secondo libro delle *Faville* [...]: “Ch'io mi dissolva, che come Percy Shelley io mi trasmuti sotto questo mare 'in qualcosa di ricco e di strano'" e in *L'Allegoria dell'autunno* [...], per non dire dei *Taccuini* editi solo più tardi».

88. Cfr. A. Perutelli, *Il fascino ambiguo del miracolo laico. Introduzione a Ovidio, Opere, II. Le metamorfosi*, edizione con testo a fronte, traduzione di G. Paduano, commento di L. Galasso, Einaudi, Torino 2000, pp. IX-LXXXI.

89. *Le stagioni, Satura, TP*, pp. 391-2: 391.