

Le metamorfosi di Esterina

Diego Bertelli

Dalla predominanza di una natura astorica, caratterizzante gli *Ossi di seppia*,¹ alla discesa nelle tragiche lesioni del mondo della *Bufera*, in cui «è vivo – dirà il poeta – il riflesso della mia condizione storica, della mia attualità d'uomo»,² traspare una articolata rete intertestuale non ancora pienamente indagata dalla critica montaliana. È infatti possibile stabilire una continuità di tipo simbolico, se non addirittura testuale per quanto *sub velamento*, tra *Falsetto*,³ in cui assistiamo alla metamorfosi definitiva di Esterina⁴ in creatura marina, e *L'anguilla*,⁵ che alla fine di un vitalistico percorso *à rebours* torna a umanizzarsi⁶ – seppure con un carico di dubbio esistenziale marcato dal conclusivo punto interrogativo – divenendo solo allora «sorella» (*L'opera in versi*, p. 254)⁷ del poeta.

¹ Si veda l'interpretazione dell'opera di N. Scaffai, *Gli «Ossi di seppia» come “libro-vita”*. *Lettura macrotestuale della prima raccolta montaliana*, in «Italianistica», 1, 2001, pp. 33-66.

² E. Montale, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p. 90.

³ M. Tortora, *Un punto di svolta in «Ossi di seppia»: lettura di «Falsetto»*, in «L'Ellisse», V, 2010, pp. 165-188.

⁴ Cfr. B. Porcelli, *Arsenio, Arletta, Crisalide, Esterina e le metamorfosi dell'«Alcyone»*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 15, 2000, pp. 67-81 e P. Sica, *The Feminine in Eugenio Montale's Juvenile Work: «Sensi e fantasmi di una adolescente»*, in «Rivista di studi italiani», 2, 2000, pp. 236-249.

⁵ Si veda lo studio di P. De Marchi, *L'«Anguilla» di Montale e le sue sorelle. Sulla funzione poetica della sintassi*, in «Testo», 50, 2005, pp. 73-91.

⁶ P. Pizii, *Ovidio e la metamorfosi della Poesia ne «L'anguilla» di Montale*, in «Kepos», 3, 2018, pp. 154-170.

⁷ E. Montale, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1981; d'ora in poi *Ov*.

Essenziale in questa retroantropomorfosi⁸ è la mediazione compiuta, all'altezza delle *Occasioni*, dalla «irruzione [...] di una realtà [...] esterna»⁹ entro la solida sostanza metafisica che ancora caratterizza quelle liriche. Nello specifico è *Dora Markus*,¹⁰ con la sua fissità di fronte al mare, a determinare il punto di congiunzione e di equilibrio tra *Falsetto* e *L'anguilla*, non soltanto per la natura di «appendice agli *Ossi*»¹¹ – cronologica, ma anche genealogica e antropologica, se poniamo la questione nei termini di una relazione tra le due figure femminili di Ester e Dora – del primo dei due movimenti che compone la poesia, ma anche in ragione di rimandi lessicali e simbolici che legano *Dora Markus* al pesce teleosteo della terza raccolta montaliana. Il tema dell'inflessa resistenza biologica, il riferimento geografico che riporta dal Baltico, attraverso i «balzi d'Appennino», alla Romagna, dove è anche Porto Corsini, sul cui «ponte di legno» (*Ov*, p. 254) incontriamo Dora per la prima volta.

A unire queste tre liriche in un unico percorso è dunque l'insieme della dimensione equorea (in relazione antitetica con l'elemento terrestre) e di quella mitopoietica (e mitografica, dato che questi esseri assurgono al ruolo di eroine eponime di una stirpe sovrumana che ricorre in molte parti dell'opera montaliana), per mezzo di un evento in sé sovrumano come quello della metamorfosi. Esso avviene per la prima volta negli *Ossi* di fronte allo spettacolo, antico come quello della tomba del tuffatore,¹² della ventenne Esterina Rossi, per la quale fin da subito Montale esprime un'ammirazione già quasi semidivina, e una ascendenza biblica, nonché tratti metamorfici: la «casta donzella

⁸ Sul tema metamorfosi in Montale, vi vedano almeno M.A. Grignani, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Manni, 2008; M. Colella, «*Ti trasformasti in Dafne*»: *mythos ovidiano e metamorfosi nella poesia di Eugenio Montale*, in «*Italica*», 96, 1, 2019, pp. 21-53. Interessante anche lo studio di J.-C. Larrat, *La tentation du portrait dans la poésie d'Eugenio Montale*, in «*Chroniques italiennes*», 2, 2000, pp. 9-20.

⁹ G. Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974, p. 79.

¹⁰ Sulla figura di Dora, tra gli altri, si vedano anche M. Ciccuto, *Una giunta alle gambe di Dora Markus*, in «*letteratura e arte*», 7, 2009, pp. 235-236 e F.M. Arcuri, *Montale e «Dora Markus»: un poeta e il suo amuleto*, in «*Filologia antica e moderna*», 29, 2005, pp. 135-152.

¹¹ P.V. Mengaldo, «*L'opera in versi*» di Eugenio Montale, in *Letteratura italiana Einaudi. Le opere, IV.I*, a cura di A.A. Rosa, Torino, Einaudi, 1995, p. 5.

¹² L'immagine del tuffatore di Paestum legata ritorna, più evidente, nei temi dello sguardo e della morte nella poesia omonima del *Diario del '71*.

Ester della tribù de' Rossi», la «nostra pavoncella».¹³ Così, la figura umana e storicamente identificabile che incontriamo in *Falsetto* assume una serie di nuove e mitografiche connotazioni, di cui la più pregnante, nella serie di paragoni atmosferici, mineralogici e organici, è quella della «equorea creatura» (*Ov*, p. 12), ninfa e sirena, rispettivamente divinità legate ai fiumi e ai mari.

Tra le immagini attraverso cui Montale scioglie la natura umana di Esterina in una serie di eventi, acquisizioni materiche e processi di immersione e combustione, vi è anche un paragone iniziale, soltanto in apparenza umano, con la dea Diana, il quale si fa veicolo privilegiato per la comprensione della metamorfosi sovrumana e integrale di Esterina in creatura marina. In virtù della sua posizione di rilievo, alla fine della prima strofa della poesia, il nome della dea richiama con enfasi l'apostrofe a Esterina del verso iniziale, chiudendo il cerchio per mezzo di un'immagine che ha un'eco letteraria evidente nella ninfa Simonetta del Poliziano. La vergine delle *Stanze per la giostra*¹⁴ sembra fornire alla prima delle figure femminili di Montale i termini di un paragone che si manifesta non solo per il puntuale rimando lessicale, «l'intento viso che assembla / l'arciera Diana» (*Ov*, p. 12), ma anche in virtù della dimensione mitica alla quale rimanda, quella di divinità dei fiumi ed essa stessa al centro di una sorta di metamorfosi cui assiste il protagonista dell'incompiuto poema quattrocentesco. Così, a causa degli ozi venatori di Iulio, il quale non sembra prestare ad Amore le cure dovute, il dio sostituisce alla «fera» inseguita dal giovane una «cervia altera e bella»,¹⁵ prefigurazione della ninfa. Poliziano paragona in serie Talia, Minerva e Diana a Simonetta:

¹³ Gli appellativi usati da Montale nelle sue lettere ad A. Barile (cfr. *Giorni di libeccio. Lettere ad Angelo Barile (1920-1957)*, Milano, Archinto, 2002) sono ricordati da R. Gigliucci, *Io, Esterina*, in *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti, 2007, p. 139.

¹⁴ Cfr. F. Bausi, *Una donna di Montale: Esterina*, in «Studi italiani», VI, 2, 1994, pp. 119-127, specie p. 122, dove si fa riferimento a Poliziano; cfr. anche la ricognizione di A. Zollino, *Poliziano nel «Falsetto» di Montale*, in «Critica letteraria», XXV, 1997, pp. 77-90. Questa relazione offre lo spunto per ulteriori approfondimenti sulla presenza di Poliziano in Montale. A differenza della tecnica «cimatorio-centonistica» (cfr. G. Contini, *Letteratura italiana del Quattrocento*, Firenze, Sansoni, 1998, p. 129) del poeta quattrocentesco, Montale tesse modelli e citazioni in modo diverso, «per il suo sistema cangiante di fonti e di riferimenti culturali» (cfr. M.A. Grignani, *Dislocazioni*, cit p. 13). R. Gigliucci suggerisce il sonetto di Guinizzelli, *Io voglio del ver la mia donna laudare*, in Id., *Realismo metafisico e Montale*, cit., p. 139.

¹⁵ A. Poliziano, *Stanze di Messer Angelo Poliziano cominciate per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici*, in *Il Poliziano, il Magnifico, lirici del*

Sembra Talia, se in man prende la cetra;
Sembra Minerva, se in man prende l'asta:
Se l'arco ha in mano, al fianco la faretra,
Giurar potrai che sia Diana casta.
(XLV, 1-4)

Alla descrizione seguono le parole titubanti di Iulio, che si rivolge alla ninfa, nel tentativo estremo di trattenerla. Qui Iulio, «tutto tremando e tutto ardendo», fa subito seguire un'esclamazione:

– O qual che tu ti sia, vergin sovrana,
O ninfa o dea (ma dea *m'assembri* certo);
Se dea, forse che se' *la mia Diana*;
(XLIX, 1-3, corsivo mio)

Diana è senz'altro privilegiata nelle *Stanze* in quanto dea cacciatrice. Pare con tutta evidenza che tale immagine, come appare in Poliziano, lasci una forte memoria in Montale, che guardando da lontano Esterina, nella suggestione metamorfosante del momento, già «*assembra / l'arciara Diana*».¹⁶ Ad avvalorare la tesi di una precisa ripresa lessicale è anche il fatto che in tutta l'opera di Montale, il verbo *assemblare*¹⁷ (qui nell'accezione di assomigliare) abbia in *Falsetto* la sola occorrenza riscontrabile e manchi poi dal resto dell'opera (cosa

Quattrocento, a cura di M. Bontempelli, Firenze, Sansoni, 1969, p. 17. Il cervo è per di più un animale la cui valenza soprannaturale ha una lunga tradizione, a partire da Chretien de Troyes e Marie de France.

¹⁶ La riprova, non soltanto per una coincidenza lessicale, di una presenza dell'autore delle *Stanze* è confermata dalle letture montaliane proprio a ridosso degli anni Venti. Esse comprendono senz'altro Poliziano, come si ricava indirettamente dagli appunti raccolti col titolo di *Quaderno Genovese* in data 6 marzo 1917, allorché il poeta genovese se la prende col modo di far critica di E. Thovez: «non accorgersi che in Petrarca, in Poliziano, in Tasso (a non parlar di Dante) ci sono dei versi (e però della poesia) di uno splendore e di una dolcezza incomparabile; è da imbecilli, è... da Thovez», in E. Montale, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, Milano, Mondadori, 1983, p. 24.

¹⁷ Cfr. a proposito G. Savoca, *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale. Concordanza, liste di frequenza, indici*, Firenze, Olschki, 1987, in cui per il verbo *assemblare* (lemma 755 della serie) si riporta appunto l'occorrenza unica per tutta l'opera: «assemblare, ve 1 0,001. OS 004 011 l'intento viso che assembla», p. 53 e per la voce *Diana* (lemma 2541), ma senz'altro meno incisiva visto che di un personaggio mitologico si tratta: «Diana, np 2 0,002. OS 004 012 l'arciara Diana. QT 006 003 Il germoglio di Diana ha tal potere», p. 191.

che per la forma verbale avviene, oltretutto, anche in Poliziano).¹⁸ Il verbo assume dunque un ruolo specifico e rimanda a quel passaggio cruciale delle *Stanze* che rende Esterina, al pari di Simonetta, creatura non appartenente alla comunità dei viventi e in un certo qual senso predatrice teleostea. La trasfigurazione di Esterina Rossi¹⁹ in Esterina è il principio di una metamorfosi che coinvolge il personaggio non soltanto biologicamente, ma anche letterariamente, che fa di lei un'iniziale ninfa dei fiumi, versi i quali ritornerà proprio l'anguilla.

Nella sua qualità di figura divina e poetica, colei che non appartiene alla «razza di chi rimane a terra»,²⁰ la natura composita in cui Esterina si rigenera ha quindi come primo riferimento un dato in negativo: la *non* appartenenza terrena e, topograficamente, terrestre. Nello svolgimento del testo, Esterina che si tuffa in mare dal pontile di legno è chiamata per nome solo in principio, mentre la poesia si volge fino alla fine attraverso l'allocuzione pronominale alla fanciulla che raggiunge uno dei culmini prosodici nel «te insidia giovinezza» (*Ov*, p. 12). Qui la presenza iniziale nel verso del pronome oggetto diretto tonico determina una cesura netta nello sviluppo delle immagini successive e separa la lucertola, simbolo terrestre, dalla serie di elementi appartenenti al mare, di cui «l'equorea creatura» rappresenta il culmine.

Si tratta, nel complesso, di un processo metamorfosante a stadi, in cui Esterina assume nature diverse, passando attraverso una serie di

¹⁸ Cfr. A. Fontana, J. Rolshoven, *Concordanze delle poesie italiane di Angelo Poliziano*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1986: «SG I, 49 2 vergin sovrana, o ninfa o dea, ma dea m'assembri certo; se dea, forse tu sei la mia Diana», p. 31. La forma riportata anche nell'edizione critica: cfr. A. Poliziano, *Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici*, a cura di G. Perticone, Torino, Loescher, 1954: «O qual che tu sia, vergin sovrana, / o ninfa o dea, ma dea m'assembri certo; / sedea, forse tu se' la mia Diana; / se pur mortal, chi tu sia fammi certo», p. 23.

¹⁹ T. Arvigo riporta una documentazione interessante da citare a proposito della figura "secolare" di Esterina: «[...] una villeggiante conosciuta da Montale presso gli amici Bianca e Francesco, di cui la ragazza – scolpita anche in una medaglia dello scultore – era ospite durante l'estate: nelle lettere a Bianca essa viene ricordata come "la Scugnizza", e si fa cenno anche alla sua agilità e tempra sportiva: "Ho sbirciato inutilmente per vedere se scorgevo l'intrepida campionessa", scrive il poeta il 14 agosto 1923, e "...ecco la casta donzella Ester della tribù de' Rossi trascorrere con suo passo di gazzella, il 7 settembre 1923 [...]»», in Ead., *Guida alla lettura di Montale*. «*Ossi di sepie*», Roma, Carocci, 2001, p. 41.

²⁰ Il verso sembra echeggiare la «fanciulla della razza nuova» di D. Campana, in Id., *Viaggio a Montevideo*, in *Canti Orfici*, a cura di F. Ceragioli, Milano, Garzanti, 1989, p. 141.

associazioni rigeneratrici di carattere divino, zoomorfo o inanimato: «Sommersa ti vedremo / nella fumea [...] / poi dal fiotto di cenere uscirai / adusta più che mai [...] / l'intento viso che assembla / l'arciere Diana [...]. / Ricordi la lucertola [...]. / L'acqua è la forza che ti tempera, / nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi: / noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo, / come un'equorea creatura» (*ibidem*).

La conclusione del processo è allora la metamorfosi definitiva di Esterina in divinità marina, benché l'esito sembri già anticipato dal participio «sommersa». Siamo di fronte a un punto essenziale della lirica, poiché questa metamorfosi raccontata dal poeta non si esplicita in un essere, ma lo sottintende attraverso l'appellativo «equorea creatura». Se solo volessimo contribuire con un gioco combinatorio, in parte legittimato dal continuo rimando allocutivo per mezzo del pronome, allora dovremmo notare che il poeta sembra addirittura celare nel nome stesso della giovane donna (Esterina > te sirena) un ulteriore elemento di congiunzione con l'anguilla-sirena della *Bufera*, nella metamorfosi finale o, se vogliamo, iniziale. Da fenice, dunque, che si rigenera dalle proprie ceneri (e come essere del fuoco, potremmo anche pensare a un parallelo tra la lucertola e la salamandra, che renderebbe Esterina anche figura alchemica) a «equorea creatura» che infine compie il suo gesto, il distacco finale:

come spiccata da un vento
t'abbatti fra le braccia
del tuo divino amico che t'afferra. (*Ov*, p. 13)

Il percorso terreno di Esterina si conclude a questo punto, mentre inizia quello marino a cui la figura femminile, esponente di una genia sovrumana, si affida. La sua apparizione è di per sé liminale: «Leggiadra ti distendi / sullo scoglio lucente di sale» (*Ov*, p. 12) e si realizza «a sommo del tremulo asse» (*Ov*, p. 13). Se, come spiega Jurij Lotman, è proprio il *confine* il segno topologico più importante dello spazio,²¹ l'esperienza di Esterina è dunque fortemente connotata. Tra

²¹ J.M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, ed. it. di E. Bazzarelli, Milano, Mursia, 1972, p. 272: «Il confine separa tutto lo spazio del testo in due spazi che non s'intersecano l'un l'altro. La sua proprietà fondamentale è l'ermeticità. Perciò il modo in cui il confine divide il testo è una delle sue caratteristiche essenziali. [...] il confine che separa lo spazio in due parti deve essere ermetico, mentre la struttura interna di ciascuno dei sottospazi deve essere diversa».

la terra e il mare, tale elemento è rappresentato dal «tremulo asse». Il testo è così separato nelle sue due dimensioni: Esterina, nel momento in cui si trova sul «ponticello» (*Ov*, p. 13), riduce lo spazio a confine e lo assolutizza. Le due estensioni che lo determinano finiscono per entrare in conflitto: l'*aut-aut* tra spazio terrestre e marino alla fine annulla il primo a beneficio del secondo.

L'appartenenza all'elemento equoreo e lo slancio con cui Esterina si dà a esso segna un distacco incolmabile tra la donna e il poeta. Due razze radicalmente diverse e distanti: la sirena creatura ambivalente, donna-animale (sia volatile sia pesce),²² e l'uomo. L'immersione nel mondo delle profondità marine rappresenta una catabasi entro una dimensione "inferiore" che preclude all'umano qualsiasi ricongiungimento.

Nell'interpretazione che di Esterina hanno dato Guido Almansi e Bruce Merry, l'artificio macroscopico della premessa ha senz'altro i suoi limiti:

Undaunted by the demoniac element lurking beneath the classical portrait, critics have insisted on describing Esterina as a fascinating teenager, a water nymph, a marine counter-part to the celestial Clizia of Montale's later poems; or even as an energetic young girl endowed with the force and the beauty of her own youth and in wholesome communion with the sun and the sea which granted it, right down to the illuminating *gaffe* of Ramat, who suggested a 1920s bathing costume both for Esterina and her boyfriend in their outdated appearance. Yet we re-read the poem *tabula rasa*, adding up the positive elements and weighing them against the gloomy, negative, pessimistic part of the girl's portrait, we find that well over a third of the whole poem falls into the latter category. An interesting though perhaps rather cavalier way to dissect the poem into its positive and negative elements would be to re-organize the printed text in two columns [...], heading each of these columns with the appropriate plus and minus sign.²³

²² Sulla sirena si vedano E. Moro, *Sirene. La seduzione dall'antichità ad oggi*, Bologna, il Mulino, 2019; R. Boccali, S. Moretti, S. Zangrandi, *La sirena in figura. Forme del mito tra arte, filosofia e letteratura*, Bologna, Patron 2017 e L. Mancini, *Il rovinoso incanto. Storia di sirene antiche*, Bologna, il Mulino, 2005.

²³ G. Almansi, B. Merry, *Eugenio Montale. The private language of poetry*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1977, p. 23.

Ma il risultato finale cui approdano permette di condividere un aspetto plausibile della donna:

the reference to the huntress Diana might have suggested that Esterina merges into Hecate: but the constant ambivalence of the text seems to suggest the myth of Persephone. It is Persephone's youth which threatens her by drawing on her the desire of the God of the Underworld. The connotations of the nether kingdom stand out in the poem from its ashes, its 'fortilizi del ... domani oscuro' (compare the classical 'caligantesque profundae / Junonis thalamos', Claudianus, *De raptu Proserpinae* [...]), its roaring abyss, its snatching wind and clutching 'friend'. Surely the key point is the reference to the alternation of Esterina's seasons, to the autumn that rises up for her and the spring which envelops her.²⁴

Il richiamo al mito di Persefone e al ciclo delle stagioni («Salgono i venti autunni / t'avviluppano andate primavera», *Ov*, p. 12) rende Esterina parte della genia degli dei inferi della classicità. Una sirena che scende nel fondo, verso un "basso" plutonico.²⁵ Ma se un sottomondo è ipotizzabile, si tratta appunto di quello d'ascendenza greco-latina, senza distinzioni di ordine morale. L'erebo in cui regna Persefone o Kore o Proserpina, rapita da Plutone alla madre Cerere, dea della terra e protettrice delle messi, rappresenta in parallelo il tema dell'alternanza. Il ritorno alla terra concessole coincide non a caso col ciclo delle stagioni.²⁶

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Si veda l'interessante studio di G. Policastro, *Modalità poetiche del contatto-colloquio oltremontano: primi sondaggi, da Montale a Sereni*, in «Allegoria», 45, 2003, pp. 75-83.

²⁶ Per il rapporto tra donna e ciclo delle *tempora*, con riferimento alla primavera, che fa da *senhal* della donna desiderata, è certamente possibile risalire alla poesia provenzale e, nel caso di quella italiana, a Cavalcanti e Dante. Cfr. G. Contini, *Cavalcanti in Dante*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, in cui il «sonetto *Io mi senti' svegliar*, che sancisce, con la solidarietà di Guido e Dante, quella di "monna Vanna e monna Bice", promosse a Primavera e Amore. [...] il *senhal* di Primavera da cui Dante fa nominare monna Vanna, nel metterla in parallelo con monna Bice, può essere (il vocabolo non compare altrimenti in Cavalcanti) solo citazione della "piacente primavera"», pp. 433-45. D'obbligo per Montale, il rimando alla serie dei «mottetti». Nella fattispecie, al nesso tra «l'oscura primavera / di Sottoripa» e la «primavera» che rovescia il «Novembre» dei mottetti I, XVIII e XIX (*Ov*, pp. 133, 150 e 151).

Il «presagio nell'elisie sfere» che «rintocca» (*Ov*, p. 12) per Esterina è preludio di un'alternanza che, attraverso la metamorfosi finale (e di metamorfosi si deve parlare anche nel caso di Persefone), la conduce al regno sotterraneo cui appartiene. La stessa immagine della lucertola rimanda a un contesto ipogeo: «Lucertole e cavallette incarnano animali ctoni, in competizione con l'uomo sulle terre coltivate».²⁷ Inoltre, bisogna considerare un fatto importante: Esterina-Persefone è, in quel regno, essere vivente e non trapassato. Per questo Montale usa come presagio il rintocco di «elisie sfere»:

La concezione dell'oltretomba consacrata dai poemi omerici non offriva alcuna speranza e non prometteva alcun compenso ai mali della vita. L'Ade era un luogo tenebroso in cui le anime dei trapassati vagavano senza scopo emettendo uno squittio privo di senso. Più tardi il quadro divenne ancora più squallido: secondo l'opinione vulgata, di cui troviamo notizia in Aristofane, le anime erano immerse nel fango [...]. Nell'oltretomba omerico non c'è alcuna possibilità di un'esistenza migliore. Infatti, i Campi Elisi, ai confini del mondo, dove la vita è facile ed è ignoto l'inverno, sono riservati a coloro che sfuggono al destino della morte.²⁸

È questo il caso dell'Esterina-Persefone analizzata. Il poeta ne canta la dipartita dal regno terrestre. Nel complesso metaforico del testo, il titolo è sostanziale: falsetto è una tecnica di canto, una modulazione che sfrutta la cavità orale per ottenere una voce acuta e stridula, “falsata”. Che la metafora musicale domini la prima sezione degli *Ossi* è evidente già a partire dal suo titolo complessivo: *Movimenti* (quasi fosse una *suite* più che una sezione).²⁹ Inoltre, gli stessi quattro testi che la formano condividono un comune ambito musicale: se per *I limoni* sembra meno ovvia che per gli altri tre (in cui il riferimento è palese: *Falsetto*, *Corno inglese*, *Minstrels*), la lettura del testo propone subito una alternanza serrata tra il valore del suono e quello del silenzio (i limoni sono «trombe d'oro della solarità» che «scrosciano le

²⁷ A. Schnapp, *Città e campagna. L'immagine della «polis» da Omero all'età classica. 4. Il paesaggio e l'immagine*, in *Noi e i Greci*, vol. I, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1990, p. 141.

²⁸ F. Cassola, *Una storia greca, 1. Formazione*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, vol. II, a cura di S. Settis, 1990, p. 12.

²⁹ Sull'argomento si veda almeno G.P. Biasin, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1985.

loro canzoni», *Ov*, p. 10). Il poeta canta l'addio di una donna che sa appartenere a un'altra natura. Egli è consapevole che la dipartita della giovane sarà definitiva e osserva l'avvenimento da una distanza necessaria (quella che la separa gli esseri umani). Esterina si dà al suo amico-amante divino e scompare.

Alla metamorfosi di Esterina sembra far da contraltare una «figura di ritorno»: Dora Markus. La poesia, divisa in due parti, è composta dal poeta a fasi successive. Come riportato nelle note in calce alla prima edizione delle *Occasioni*, Montale scrive a proposito della poesia: «La prima parte è rimasta allo stato di frammento. Fu pubblicata a mia insaputa nel '37. Alla distanza di 13 anni (e si sente) le ho dato una conclusione, se non un centro».³⁰ Ma è la prima delle due sezioni ad avere il rilievo maggiore. La donna sembra rappresentare infatti l'opposta figura di Esterina. Perfino l'aneddoto che la descrive attraverso le solo caviglie³¹ mette in primo piano gli arti che Esterina perde nella sua metamorfosi. In Dora non c'è alcun passaggio radicale: la sua è una natura umana e tale resta, fino alla fine. La troviamo in posa speculare: in piedi, su un ponticello, intenta a dire addio:

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
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'affonda
una primavera inerte, senza memoria. (*Ov*, p. 125)

Un paesaggio simile si ritrova nelle *Occasioni*, mottetto I, con la «oscura primavera / di Sottoripa» e il «paese di ferrame» (*Ov*, p. 133). L'assenza di memoria della primavera, entro il ciclo delle stagioni, sembra marcare un ritorno di Esterina agli esseri umani in forma di

³⁰ E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1997, p. 1087.

³¹ Cfr. anche L. Rebay, *Un cestello di Montale: le gambe di Dora Markus e una lettera di Roberto Bazlen*, in *La poesia di Eugenio Montale*. Atti del Convegno Internazionale di Genova, 25-28 novembre 1982, a cura di S. Campailla e C.S. Goffis, Firenze, Le Monnier, 1984.

Dora, nelle sue gambe che dal ponte compiono il percorso inverso, salutano la patria lontana. Dora è in fuga come gli ebrei usciti dall'Egitto, salvati da un mare che si è aperto per loro e chiuso sui nemici. Il testo richiama una guerra entrante e l'imminente scontro (in particolare la seconda strofa della parte II): che la patria invisibile (o terra promessa) sia qui un impossibile approdo o un luogo che l'orizzonte sensibile non permette di scorgere più, a contare è la separazione certa che la donna ha subito. A determinare il confine è ancora l'elemento equoreo che in *Falsetto* (e in tutti gli *Ossi*) rappresentava invece una dimensione positiva. Ancora l'ermetico confine lotmaniano: da una parte il «canale» attraverso cui Dora torna alla città, dall'altra la sua invisibile vera patria: un mondo sommerso.

Dominante nello svolgimento della seconda strofa breve è il tema della nostalgia: quello di «un'antica vita» che «si scrazia in una dolce / ansietà d'Oriente» (*ibidem*). Esprimono quell'ansia nostalgica parole che recano l'ultima traccia di un'appartenenza a un mondo e a una razza perduti: «le tue parole iridavano come le scaglie / della triglia moribonda» (*ibidem*). Il pesce morente è Dora stessa, che dall'acqua è tornata alla terra, un'altra terra, abbandonando la sua “vera” natura. All'interno di questo specifico ambito metaforico, la figura femminile si contrappone a quella di Esterina-sirena: la prima personaggio tragico ed errabondo in un mondo che di lì a poco sarà “bufera” e in cui il domani si annuncia carico di infausti presagi; la seconda divinità marina creatrice delle stagioni (ma nel momento in cui ritorna alla terra spoglia della sua essenza divina sparge una «primavera inerte»), indifferente alla «dubbia dimane» (*ibidem*).

La continuità retrometamorfosante tra le figure di Esterina e di Dora offre un ulteriore legame con *L'anguilla*.³² La lirica che chiude la sezione V della *Bufera* è l'estremo tentativo del poeta di dare concretezza alla materia sognata che compone *Iride*. Si legga quanto scrive a proposito Zambon:

Silvae. Iride: il personaggio è quello del *Giglio Rosso* e di tutta la serie di *Finisterre* ritorna in *Primavera Hitleriana*, in varie *Silvae* (anche col nome di Clizia) e nel *Piccolo Testamento*. Già si era incontrato in molte poesie delle *Occasioni*: per es. nei *Mottetti* e nelle *Nuove Stanze*. *Iride* è una poesia che ho sognato e poi

³² Cfr. F. Zambon, *L'Iride nel fango. «L'anguilla» di Eugenio Montale*, Parma, Pratiche, 1994.

tradotto da una lingua inesistente: ne sono forse più il medium che l'autore [...].³³

E, in particolare:

Gli «occhi d'acciaio» potenziano, riscattandone l'inefficacia, il «poco [...] lampo» della penultima stanza della poesia: «poco [...] lampo» che, a sua volta, rinvia all'immagine, mutata però di segno e resa positiva, dell'«iride breve» dell'*Anguilla*, ove ad apposizione specificativa di tale «iride breve» si ricorre ancora al campo semantico dei minerali preziosi: «gemella / di quella che incastonano i tuoi cigli / e fai brillare».³⁴

Il rapporto tra un tempo lineare e ciclico che lega *Iride* e *L'anguilla* è fissato nel personaggio di Clizia,³⁵ l'eliotropica donna montaliana,

³³ Ivi, p. 103. Sulla questione L. Surdich, *Clizia dal '34 al '40*, in Id., *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, Genova, Il Melangolo, 1994, pp. 35-87. Inoltre, L. Blasucci, *Lettura e collocazione di «Nuove Stanze»*, in S. Pellegrini, A. Viscardi (et alii), *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974, pp. 505-24 e S. Ramat, *Da «Stanze» a «Nuove stanze»: una "corrispondenza" montaliana*, in «Letteratura italiana contemporanea», II, 2, 1981, pp. 1-29. Riguardo a *Iride* e alla dichiarazione montaliana sulla traduzione di un sogno in una lingua inesistente, Surdich riconosce la possibilità di stabilire «una certa affinità con le *Nuove stanze*, a proposito della quali, nella già ricordata lettera a Contini del 15 maggio 1939, Montale afferma: "[...] caduto in istato di trance (ciò che mi avviene di rado, perché di solito scrivo in condizioni di cinico autocontrollo) ho dato seguito alle vecchie STANZE che tanto piacquero al Gargiulo". Un nesso tra *Nuove stanze* e *Iride* è suggerito dallo stesso Montale in *Intenzioni (Intervista immaginaria)* [...]: "In chiave, terribilmente in chiave [...] c'è *Iride*, nella quale la sfinge delle *Nuove stanze*, che aveva lasciato l'oriente per illuminare i ghiacci e le brume del nord, torna a noi come continuatrice e simbolo dell'eterno sacrificio cristiano. Paga lei per tutti, sconta per tutti. E chi la riconosce è il Nestoriano, l'uomo che meglio conosce le affinità che legano Dio alle creature incarnate, non già lo sciocco spiritualista o il rigido e astratto monofisita"». Per ampliare le connessioni, ancora Surdich: «La consecuzione *Nuove stanze*-primavera hitleriana è lo stesso Montale a percepirla e proporla, se si pensa che, nell'elencare le presenze di Clizia nella sua poesia, in risposta a una proposta di Silvio Guarnirei, quasi sintomaticamente egli dice: "Essa è presente p. es. nelle *Nuove stanze*, nella Primavera hitleriana, nel Piccolo testamento, in Palio, nell'Orto e più o meno in tutte le Sylvae (nonché in *Iride*)"», in L. Surdich, *Le idee e la poesia*, cit., p. 82.

³⁴ F. Zambon, *L'iride nel fango*, cit., 106n, p. 72.

³⁵ Si vedano J. Blakesley, *Irma Brandeis, Clizia e l'ultimo Montale*, in «Italica», 2, 2011, pp. 219-231 e G. Petrucciani, *Irma Brandeis: i lamponi rossi e la scrittura*, in «Paragone», 87-88-89, 2010, pp. 175-182. Importante per la comprensione del rapporto tra il poeta e Irma è stata la pubblicazione di E. Montale, *Lettere a Clizia*, a

ennesima discendente della genia cui appartengono, tra figure reali e trasfigurazioni, Esterina, Liuba e Dora. È il tema della resistenza a caratterizzare queste transfughe eroine: cristofore e capri espiatori di una nemesi storica incontrovertibile, rappresentate sull'orlo del loro destino (inoltre, la storia di Clizia, così come si svolge in *Finisterre*, si sviluppa anch'essa in un luogo liminale, di confine, come nei due casi precedenti). Nei suoi passaggi successivi, partendo in questo caso dal prototipo descritto in *Portami il girasole... degli Ossi*, Clizia è luminosa e iridescente. Il poeta istituisce una parentela esistenziale con questo essere umano o essere tornato all'umano, costretto al trauma della separazione: Clizia è la «strana sorella»³⁶ del poeta e su di entrambi (ed è questa la comunione del loro destino) pende la medesima condanna: «Iri del Canaan» (*Ov*, p. 239), discendente di Abramo, deve lottare al pari del progenitore per ottenere la terra promessa.

Di nome in nome, di amuleto in amuleto, la ricerca ostinata di un segno da parte della donna (e del poeta) si fa motivo dominante della sua esistenza, dai «vent'anni» (*Ov*, p. 197) del *Giglio rosso* (il cui riferimento temporale rimanda esattamente all'età di Esterina) al presente. Ma già in *Dora Markus*, come in *A Liuba che parte*, è rintracciabile la tematica apotropaica.

Le diverse figure femminili che generano il *visiting angel*³⁷ si compendiano nei motivi del cuore e del ciglio. Nella complessa simbologia montaliana, questo essere soprannaturale che si incarna in donna e sconta la condanna della storia è vera e propria *figura Christi*.³⁸ Iride, nella polivalenza semantica del termine (membrana oculare, farfalla, arcobaleno) fa da *pendant* alla mitografia della donna. Già le

cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2006. Inoltre si veda R. Bettarini, G. Manghetti, G. Marcenaro, C. Segre, *Le «Lettere a Clizia» di Eugenio Montale*, in «Antologia Vieuxseux», 34, 2006, pp. 5-29. Sempre su Clizia, C. Riccardi, *Il punto su Clizia e su vecchie e nuove fonti dalla «Bufera» a «Gli orecchini»*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», 1-2, 2004, pp. 327-382.

³⁶ F. Zambon, *L'iride nel fango*, cit., p. 197. Si veda sulla questione biografica G. Petrucci, *Eusebio a Irma: "occasioni" biografiche e "occasioni" poetiche*, in «Allegoria», 64, 2011, pp. 153-175 e Ead., *Il "romanzetto autobiografico": sulla genesi dei «Mottetti»*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», 1-2, 2013, pp. 135-144.

³⁷ Celebre lo studio di A. Marchese, *Visiting angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, Torino, SEI, 1977.

³⁸ Si veda a proposito C.B. Ott, «Iride» e *la parola disincarnata. La crisi linguistica nel terzo Montale*, in «Filologia antica e moderna», 24, 2003, pp. 89-111.

parole di Dora, capace di resistere nel «lago / d'indifferenza ch'è il tuo cuore» di dantesca memoria, «iridavano» (*Ov*, p. 125). Ma la comparsa vera e propria dell'angelo, è noto, arriva all'altezza dei *Mottetti* e avrà la sua appendice in *Piccolo testamento* come «testimonianza / d'una fede che fu combattuta» (*Ov*, p. 267). Magistrale punto d'arrivo di quel proemio sono le *Silvae*, sezione che risente dell'eco di Poliziano sia per quel che riguarda il titolo sia nel delineare figure ricostruite sulla base del dato «storico-biografico». ³⁹ L'elemento caratterizzante la donna è, nel testo, la separazione da una dimensione non umana:

Perché l'opera tua (che della Sua
è una forma) fiorisse in altre luci
Iri del Canaan ti dileguasti
In quel nimbo di vischi e pungitopi
che il tuo cuore conduce
nella notte del mondo [...]
perché l'opera Sua (che nella tua
si trasforma) *dev'esser continuata*". (*Ov*, p. 240)

Iride è ritornata dal sottomondo attraverso l'acqua:

Se appari, qui mi riporti, sotto la pergola
di viti spoglie, accanto all'imbarcadero
del nostro fiume [...]
Ma se ritorni non sei tu, è mutata
la tua storia terrena, non attendi
al traghetto la prua". (*Ibidem*)

Il ritorno della donna è contraddistinto da una metamorfosi o cambiamento della propria storia terrena. Il suo ruolo in questa risalita è quello di continuare l'opera soprannaturale di una divinizzata figura femminile (come l'uso della maiuscola suggerisce). A questo punto resta da capire chi sia questo essere. Montale ce lo dice attraverso una metafora che si esprime tutta d'un fiato, in un'unica strofa interrogativa che simboleggia, nel suo sviluppo, la sinuosa risalita del teleosteo-sirenide, ritornando così a Esterina. Si tratta dell'*Anguilla*:

³⁹ C. Roncoroni, «Poetica» e «poetarum historia»: personaggi-poeti nelle «*Silvae*» di Angelo Poliziano, in *Auctor/Actor. Lo scrittore personaggio nella letteratura italiana*. Atti del Convegno Doris 2005, a cura di G. Corabi e B. Gizzi, Roma, Bulzoni, 2006, p. 63.

L'anguilla, la *sirena*
[...]
l'anguilla, torcia, frusta,
freccia d'Amore in terra
[...]
l'anima verde che cerca
vita là dove solo
morde l'arsura e la desolazione,
la scintilla che dicembre tutto comincia quando tutto pare
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
non crederla sorella? (*Ov*, p. 254, corsivo mio)

Montale sembra ripercorre tutte le allegorie che si sono metamorfosate assieme alla donna, proprio a partire da Esterina. L'anguilla è prima di tutto la sirena, poi l'anima (e farfalla, sulla base dell'etimologia greca) e infine l'iride, di cui è sorella, anzi gemella genetica. Si ripresenta, oltretutto, la metafora della consunzione in fiamma e della rinascita, in consonanza con quella di *Falsetto*. L'anguilla è alla fine un essere antropomorfo che recupera la ciclicità metaforica di cui si nutre il testo. Come Dora, anch'essa ripercorre, errabonda, i "passi" prima abbandonati. Di razza in razza, sembra che Montale abbia voluto stabilire un nesso definitivo all'interno di quella stirpe eroica di donne che popolano la sua poesia.