

# La strofa montaliana da *Ossi di seppia* a *La Bufera*

Francesca Ippoliti

## I. Introduzione

Lo studio della strofa montaliana nelle prime tre raccolte poetiche<sup>1</sup> verrà condotto tenendo conto di quattro diversi aspetti, che in seguito saranno messi a sistema allo scopo di elaborare un profilo unitario. In primo luogo, ci soffermeremo sulla regolarità della costruzione strofica, approfondendo in particolare quei casi in cui l'isostrofismo viene intaccato senza essere distrutto e quelli in cui si realizza una regolarità di secondo grado, non legata alla tradizione ma a norme interne ugualmente stringenti. In seguito, verranno prese in considerazione le singole tipologie strofiche, individuando tassi di frequenza, preferenze e impieghi specifici, sia in chiave diacronica – dunque tenendo conto dei cambiamenti intervenuti tra una raccolta e l'altra – che sul piano sincronico – vale a dire nel singolo volume, con le sue peculiarità formali e di poetica. Infine rintracceremo le forme chiuse (sonetto) e le forme libere della tradizione (madrigale, canzone libera, mottetto), sia quando realizzate in forma piena che quando si presentano come allusione metrica più o meno marcata. Da questo percorso si potranno trarre alcune considerazioni generali sul sistema stilistico montaliano, in particolare sul rapporto instaurato con la tradizione formale italiana.

---

<sup>1</sup> E. Montale, *Ossi di seppia* (d'ora in avanti *Os*), *Le occasioni* (d'ora in avanti *Oc*), *La bufera* (d'ora in avanti *Bu*), in Id., *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980.

## II. Isostrofismo

### I.1.

Secondo la definizione di Menichetti, si può parlare a rigore di isostrofismo quando un testo si caratterizza per «uguale lunghezza delle strofe, anche se con versi di misura variabile in sedi strofiche che si corrispondono».<sup>2</sup> Nei casi di mancanza di isostrofismo, Mengaldo distingue tra «un grado debole (strofe di configurazione versale differente ma con lo stesso numero di versi) e uno forte (strofe anche di differenti dimensioni)».<sup>3</sup> Sulla base di quest'ultima osservazione, si è deciso di suddividere le poesie polistrofiche di Montale in tre diverse categorie: perfettamente isostrofiche; debolmente isostrofiche; non isostrofiche.

Fatta questa premessa, è possibile ricavare alcune considerazioni preliminari dall'osservazione della Tabella 1 in appendice, nella quale si forniscono in modo sistematico i dati relativi alla struttura dei componimenti montaliani.

Innanzitutto, le poesie più numerose sono quelle monostrofiche e non isostrofiche. I testi perfettamente isostrofici sono invece poco frequenti e per lo più non rimati:<sup>4</sup> *Vento e bandiere* (Os, 4x6, rime alternate dalla prima alla quinta strofa, incrociate nella sesta), *Ti libero la fronte...* (Oc, 4+4), *...ma così sia. Un suono...* (Oc, 4+4, rime alternate non sempre perfette), *Lungomare* (Bu, 3+3), *Su una lettera non scritta* (Bu, 7+7), *Vento sulla mezzaluna* (Bu, 5+5), *Il gallo cedrone* (Bu, 4+4+4+4), *So che un raggio...* (Bu, 4+4, rime alternate solo nella seconda strofa); sono tutti formati da endecasillabi, ma *Su una lettera non scritta* presenta un settenario in seconda posizione in entrambe le strofe. I testi debolmente isostrofici diminuiscono progressivamente da una raccolta all'altra, mentre quelli non isostrofici mantengono una frequenza costante, con un lieve picco in *Occasioni*. A fronte di questo primo sguardo d'insieme, è fondamentale spostarsi sull'analisi dei testi, osservando le dinamiche interne alle singole opere.

### I.2.

La raccolta d'esordio è quella che presenta maggiori occorrenze di testi a isostrofismo debole. Da un lato, essa risente del clima

<sup>2</sup> A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Editrice Antenore, 1993, p. 666.

<sup>3</sup> P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 35.

<sup>4</sup> Per la struttura dei singoli testi qui e in seguito si fa riferimento alle Tabelle 3, 4, 5.

sperimentale della poesia di primo Novecento, dall'altro è il risultato di un deciso superamento di quella temperie, ancora dominante nelle prove giovanili, e rappresenta dunque l'approdo a una poetica già matura, che guarda alla tradizione variandola dall'interno senza mai rinnegarla.

I brani a isostrofismo debole in *Ossi* sono costituiti esclusivamente da quartine, con due sole eccezioni – *Felicità raggiunta* (5+5) e *Incontro* (9+9+9+9+9), entrambe a dominante endecasillabica –, e molti di essi si trovano tra gli “ossi brevi”, nei quali il lieve indebolimento dell'isostrofismo è controbilanciato dall'impiego fitto delle rime, talvolta in funzione strutturante,<sup>5</sup> e dalla concentrazione stilistica. Alcuni brani formati esclusivamente da quartine non realizzano l'isostrofismo perfetto a causa di violazioni minime (da 1 a 3 vv.) dell'andamento endecasillabico prevalente, corroborato anche da una trama rimica molto fitta (che può includere rime imperfette): *Mia vita a te non chiedo...* (4+4, 7 end., 1 sett., ABBC DACD), *Spesso il male di vivere...* (4+4, 7 end., 1 aless., ABBA CDDA), *Gloria del disteso mezzogiorno...* (4+4+4, 9 end., 2 nov., 1 dodec., ABAB CDCD EFEF), *Il canneto rispunta...* (4+4+4, 11 end., 1 sett., ABAB CDCD EFEF). Tali casi testimoniano di una resistenza del modello dell'isostrofismo, che viene solo debolmente intaccato.

In *Occasioni* si registra una diminuzione dei testi debolmente isostrofici, inoltre solo la metà di essi è formata da quartine: *Pareva facile giuoco...* (4+4+4), *Cave d'autunno* (4+4), *Altro effetto di Luna* (4+4), *Molti anni, e uno più duro...* (4+4), *Ecco il segno; s'innerva...* (4+4), *Perché tardi? Nel pino...* (4+4), *Non recidere, forbice...* (4+4). Negli altri casi invece trovano spazio configurazioni più insolite: *Lo sai, debbo riperderti* (6+6), *Al primo chiaro, quando...* (7+7), *Stanze* (10+10+10+10), *Sotto la pioggia* (6+6+6+6), *Punta del Mesco* (8+8+8), *Nuove stanze* (8+8+8+8). Questo andamento rientra nella generale diminuzione delle quartine nel passaggio dalla prima alla seconda raccolta (Tabella 2), di cui si discuterà più diffusamente nel prossimo paragrafo. Come già osservato per *Ossi*, in alcuni testi dominati da

<sup>5</sup> Ne forniamo un'esemplificazione esaustiva, segnalando che non tutte le rime indicate sono perfette: *Non chiederci la parola...* (4+4+4, ABBA CDDC EFEF); *Non rifugiarti nell'ombra...* (4x6, ABAB CDDC EFEF GHGH ILIL MNNM); *Portami il girasole...* (4+4+4, ABAB CDDC EFFE); *Ciò che di me sapeste...* (4x5, ABAB CDCD EFFE GHGH ILIL); *Forse un mattino andando...* (4+4, ABAB CDCD); *Valmorbida, scorrevano il tuo fondo...* (4+4+4, ABBA CDDC EFEF); *Tentava la vostra mano la tastiera...* (4+4+4, ABAB CDCD EFFE); *La farandola dei fanciulli sul greto...* (4+4, ABAB CDDC); *Arremba su la strinata...* (4+4+4, ABAB CDDC EFFE); *Sul muro grafito...* (4+4+4, ABBA CDDC EFEF).

una tipologia versatile specifica l'isostrofismo perfetto non si realizza a causa di violazioni minime (da 1 a 4 vv.): *Pareva facile giuoco...* (4+4+4, 1 nov., 11 ott.), *Altro effetto di Luna* (4+4, 1 dodec., 6 end., 1 sett.), *Bibe a Ponte all'Asse* (2+2, 3 vv. doppi, 1 aless.), *Lo sai: debbo riperderti...* (6+6, 9 end., 2 sett., 1 quin.), *Molti anni, e uno più duro...* (4+4, 6 end., 1 sett., 1 quin.), *Perché tardi? Nel pino...* (4+4, 7 end., 1 quin.), *Al primo chiaro, quando...* (7+7, 2 end., 12 sett.), *Non recidere, forbice...* (4+4, 6 end., 2 sett.), *Stanze* (10+10+10+10, 37 end., 3 sett.), *Sotto la pioggia* (6+6+6+6, 2 dodec., 20 end., 1 dec., 1 quin.). In *Ossi* i componimenti assimilabili a quelli appena visti erano solo 4 su un totale di 21 poesie debolmente isostrofiche, mentre qui sono 10 su 14: dunque, se da un lato i casi di isostrofismo debole sono diminuiti in *Occasioni*, quelli che resistono sono meno distanti dalla norma.

In *Bufera* i testi debolmente isostrofici sono ulteriormente ridotti ed è venuta meno del tutto la funzione centrale della quartina. Eccetto *Da una torre* (4+4), gli altri testi debolmente isostrofici sono tutti polimetrici ma a dominante endecasillabica, sono rimati liberamente e presentano articolazioni strofiche eterogenee: *Il giglio rosso* (8+8), *Sulla colonna più alta* (6+6), *L'orto* (13+13+13+13), *Voce giunta con le folaghe* (11+11+11+11+11), *Nubi color magenta* (6+6+6).

Si consideri infine che in tutte e tre le raccolte, nei brani a isostrofismo debole in cui si registri comunque una misura versatile prevalente, i versi che si discostano dalla maggioranza, soprattutto se presenti in numero esiguo, si trovano quasi sempre alla fine del testo o della strofa, e più raramente in *incipit*; in alternativa si collocano al secondo o penultimo verso della strofa o del testo. Si tratta dunque di violazioni finalizzate per lo più a evidenziare degli snodi testuali, con rare eccezioni. In *Bufera* il fenomeno è meno insistito poiché i versi "fuori misura" sono più numerosi, per cui non possono apparire solo nel passaggio da una strofa all'altra, tuttavia la tendenza generale resta comunque alla posizione rilevata. Questo appare evidente in due poesie a dominante endecasillabica, *Il giglio rosso* (dove la prima strofa è aperta da un ottonario seguito da un dodecasillabo e chiusa da un settenario, mentre il secondo verso della seconda strofa è un settenario) e *Sulla colonna più alta* (composta da due strofe esastiche, di cui la prima presenta l'endecasillabo solo nella parte centrale, in quarta e quinta posizione, al contrario della seconda che non presenta infrazioni). A quest'ultimo testo possiamo accostare *Voce giunta con le folaghe*, dove tutte le deviazioni rispetto all'andamento endecasillabico prevalente si concentrano nella prima strofa e a inizio della seconda,

come segnale d'apertura di un testo lungo che nelle strofe successive presenta una maggiore uniformità. Sulla stessa scia troviamo anche *Da una torre*, che si apre su una prima quartina composta da tre ottonari e da un novenario, seguita da due quartine di novenari, l'ultima delle quali è chiusa da un ottonario. Per quanto riguarda *L'orto*, dove il peso dell'endecasillabo è fortemente bilanciato dal settenario, le altre misure versali si dispongono invece più liberamente.

### I.3.

Tra i testi non isostrofici, che insieme ai monostrofici costituiscono la categoria più rappresentata nel *corpus* scelto, i casi più interessanti dal punto di vista di un'analisi che voglia approfondire il rapporto con la tradizione sono sicuramente quelli in cui si riscontrano delle forme di regolarità idiosincratica, le cui tipologie più comuni sono: struttura dilatata al centro (o contratta al centro); struttura a strofe alternate; struttura crescente o decrescente. Consultando le Tabelle 3, 4 e 5, appare evidente che il fenomeno riguarda soprattutto la seconda e la terza raccolta, mentre nella prima si verifica raramente.<sup>6</sup> Per quanto riguarda ad esempio la struttura dilatata al centro, la osserviamo in forma perfetta soltanto in *Delta* (4+6+6+4), ma già in forma embrionale in *I limoni* (10+11+15+13) e *Fine dell'infanzia* (9+1+13+1+18+11+20+10). Solo *Godi se il vento* (5+4+5+4) è organizzata in strofe alternate, mentre in alcuni casi osserviamo un andamento decrescente: *Falsetto* (21+14+14+2), *Fuscello teso dal muro* (14+13), *Là fuoresce il Tritone...* (7+6), *Vasca* (8+6), *Clivo* (20+19+2). Di questi, quello più significativo è il primo, perché è il solo che riguarda un componimento di misura lunga.

La realizzazione di una regolarità ricostruita diventa invece evidente in *Occasioni*, come si può osservare dal prospetto:

**I. Struttura dilatata al centro:** *La speranza di pure rivederti* (2+5+3), *Bassa marea* (4+5+5+4); **contratta al centro:** *Dora Markus I* (10+5+13); i poemetti in movimenti monostrofici, *Tempi di Bellosguardo* (23, 40, 21) e *Notizie dall'Amiata* (18, 28, 11).

**II. Struttura a strofe alternate:** *La casa dei doganieri* (5+6+5+6).

**III. Struttura decrescente:** *Bagni di Lucca* (4+4+3+2), *Alla maniera*

<sup>6</sup> Cfr. P.V. Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale*, in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 21; e S. Bozzola, *Strutture strofiche e versificazione nella «Bufera»*, in *Quaderno montaliano*, a cura di P.V. Mengaldo, Padova, Liviana, 1989, p. 13.

di Filippo de Pisis... (3+2), Brina sui vetri... (4+4+2+2), Addii, fischi nel buio, cenni... (4+3), Il saliscendi bianco (5+4), La gondola che scivola... (6+5), Il fiore che ripete... (5+4), La canna che dispiuma (7+5), L'estate (4+4+4+2+1); **struttura crescente**: Lontano, ero con te... (4+5); L'anima che dispensa (5+6), Infuria sale o grandine?... (4+5), Corrispondenze (4+8+8).

L'andamento è confermato in *Bufera*, per la quale si rimanda ai dati che seguono:

**I. Struttura dilatata al centro**: *La bufera* (3+6+6+6+1), *Ballata scritta in una clinica* (1+3+4+5+6+7+6+5+4+3+1); **contratta al centro**: *Il tuo volo* (6+4+4+7);

**II. Struttura crescente**: *Luce d'inverno* (4+5+7), *La primavera hitleriana* (7+12+24), *Anniversario* (4+4+5); **decescente**: *A mia madre* (7+6+2), *Sulla Greve* (5+4); *Le processioni del 1949* (9+5); *Da un lago svizzero...* (10+8).

**III. Struttura speculare**: *Serenata indiana* (3+3+1\*3+3+1), *Iride* (7+7+7\*7+7+7+2+1), *Nella serra* e *Nel parco* (autonomi e giustapposti, ma entrambi a struttura 4+4+4+4+1).

In tali strutture la sintassi tende ad assecondare la partizione strofica, per cui la strofa finisce quasi sempre su un punto fermo o almeno su un segno di interpunzione. Le poche eccezioni si trovano in *Bufera*, dove nei testi così configurati abbiamo tre inarcature interstrofiche, tutte impiegate per dare maggiore risalto ad *explicit* costituiti da un solo verso isolato: «e poi l'ululo / del cane di legno è il mio, muto», *Ballata scritta in una clinica*, vv. 44-45; «Tu gli appartieni / e non lo sai. Sei lui, ti credi te», *Serenata indiana*, vv. 13-14; «e globi sospesi di fulmini / su me, su te, sui limoni...», *Nella serra*, vv. 16-17; «radici che sporgono e pungo / con fili di paglia il tuo viso», *Nel parco*, vv. 16-17. Da questo punto di vista appare evidente la distanza da *Ossi*, poiché nei testi citati non viene mai a mancare la piena sovrapposizione tra fine della strofa e fine del periodo: lo sperimentalismo montaliano degli esordi investe infatti soprattutto la metrica, senza coinvolgere molto la sintassi, che invece è sottoposta a una maggiore tensione nelle due raccolte successive, e in special modo nella terza.

## II. Tipologie strofiche

Come si può osservare dalla Tabella 2, la tipologia strofica più diffusa nell'opera montaliana è la quartina, la quale del resto risulta

essere una delle forme più longeve e resistenti allo sperimentalismo novecentesco.<sup>7</sup>

Tuttavia, a uno sguardo più ravvicinato, si noterà facilmente che la quartina domina soprattutto nella raccolta d'esordio, mentre in quelle successive perde gradualmente il suo ruolo: le occorrenze si dimezzano in *Occasioni*, per calare ulteriormente in *Bufera*. Si tratta comunque di una forma base fondamentale, che agisce anche sottotraccia: secondo Gianfranca Lavezzi, infatti, ben 6 mottetti «sono formati da quartine dissimulate, poiché hanno struttura 4+4+2+2 (*Brina sui vetri*), 4+5 (*Lontano, ero con te...; Infuria sale o grandine?*), 5+4 (*Il saliscendi bianco e nero...; Il fiore che ripete...*), 4+3 (*Addii, fischi nel buio...*)». <sup>8</sup> Al di fuori dei mottetti, si può parlare di quartine dissimulate in *Occasioni* anche per *Lindau*, come si evince dallo schema rimico:

La rondine vi <u>porta</u>	A
filì d'erba, non vuole che la vita <u>passi</u> .	B
Ma tra gli argini, a notte, l'acqua <u>morta</u>	A
logora i <u>sassi</u> .	B
Sotto le torce fomicose <u>sbanda</u>	C
sempre qualche ombra sulle prode <u>vuote</u> .	D
Ne cerchio della piazza una <u>sarabanda</u>	C
s'agita al muggio dei battelli a <u>ruote</u> .	D

<sup>7</sup> Secondo Mengaldo, se si considerano le forme strofiche prevalenti nella poesia del Novecento, «l'indice di sopravvivenza più alto va ovviamente alla quartina, forma semplice quasi archetipica» (P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche* cit., pp. 50-51). L'importanza della quartina in *Ossi* è confermata da Alessandra Briganti, la quale ricollega tale uso a un gusto classicheggiante che guida la sperimentazione metrica: «L'analisi della strofa tetrastica in *Ossi di seppia* ci introduce subito nel vivo dell'orientamento poetico montaliano agli inizi della sua produzione. Questo tipo di organizzazione strofica, così importante nel sistema metrico romanzo, allude, specie se non rimata, al modello classico, al gusto classicheggiante che percorre, dal Quattrocento in poi, quasi tutti i tentativi di rinnovamento del codice poetico» (A. Briganti, *Comportamenti metrici montaliani: la strofa degli «Ossi di seppia»*, in *La poesia di Eugenio Montale*. Atti del Convegno internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 novembre 1982, a cura di S. Campailla, C. F. Goffis, Firenze, Le Monnier, 1984, p. 180). Anche Genetelli sottolinea la centralità nello stile montaliano del ruolo della quartina, che definisce «ur-mattone montaliano» (C. Genetelli, *Morfologie montaliane (una lettura di «In limine» e «Arremba su la strinata proda»)*, in «Stilistica e Metrica Italiana», 7, 2007, p. 321).

<sup>8</sup> G. Lavezzi, *I numeri della poesia. Guida alla metrica italiana*, Roma, Carocci, 2002, p. 205.

Allargando l'analisi, in *Occasioni* si registra una lieve preferenza per strofe di lunghezza media a discapito di quelle molto lunghe, coerentemente con una poetica di equilibrio classico e controllo formale; inoltre aumenta l'impiego dei distici, quasi sempre in *explicit*, le nell'ambito di una tendenza più generale in tutto il *corpus* analizzato a usare le strofe brevi in clausola. In *Bufera* il distico diminuisce di nuovo ma la sua funzione di *explicit* viene assolta dal verso isolato da bianco tipografico, che in mancanza di forme chiuse agisce come segnale di fine, secondo un uso molto diffuso nel Novecento, e di cui lo stesso Montale potrebbe essere stato il modello o almeno il mediatore (soprattutto se si considera che riguarda autori che devono molto al poeta ligure come Sereni, Bertolucci, Raboni e in misura minore Fortini).

### III. Forme chiuse o riferibili alla tradizione

#### III.1.

Per lo studio di questo terzo punto sono stati analizzati tre gruppi di casi: il primo è composto dai testi caratterizzati da una vera e propria ripresa di una forma chiusa, che tuttavia si realizza solo nei sonetti elisabettiani di *Bufera*; il secondo, più significativo per numero di occorrenze, raccoglie le poesie in cui si registra un'allusione volontaria e talvolta esplicita, con vari gradi di realizzazione, senza che ci sia un riuso pieno di un modulo del passato; infine il terzo gruppo, dai contorni meno netti rispetto ai precedenti, ma comunque utile per comprendere la presenza anche in forma latente della tradizione, include i componimenti in cui ritroviamo delle allusioni metriche lievi e quasi sicuramente involontarie, come nel caso famosissimo di *A Liuba che parte* studiato da Avalle.<sup>9</sup>

#### III.2.

Per quanto riguarda il primo gruppo, come anticipato esso include i quattro sonetti elisabettiani di *Finisterre – Nel sonno, Gli orecchini, La frangia dei capelli, Il ventaglio* –, composti da tre quartine e un distico finale non intervallati da bianchi tipografici. Il verso impiegato da Montale in questi testi è sempre l'endecasillabo, fatta eccezione per il v. 3 di *Nel sonno*, un settenario. Le rime sono alternate nelle quartine e bacciate nel distico finale (ABAB CDCD EFEF GG), secondo lo schema che appare anche nei sonetti di Shakespeare in *Quaderno di traduzioni*; fa eccezione solo *La frangia dei capelli*, dove nelle

<sup>9</sup> D.S. Avalle, *A Liuba che parte*, in Id., *Tre saggi su Montale*, Milano, il Saggiatore, 1970, pp. 91-99.

quartine troviamo invece le rime incrociate (ABBA CDDC EFFE GG). Le rime sono più spesso imperfette che perfette<sup>10</sup> e sul piano tipologico si registra una grande varietà: tra le rime perfette, oltre alle più semplici,<sup>11</sup> talvolta anche di sfumatura “petrosa”,<sup>12</sup> ne troviamo alcune inclusive,<sup>13</sup> mentre tra le imperfette abbiamo numerose rime eccedenti,<sup>14</sup> rime imperfette all’atona,<sup>15</sup> una quasi-rima tra due termini che differiscono solo per l’opposizione tra dentale sorda e dentale sonora<sup>16</sup> e un’assonanza forte in funzione di rima.<sup>17</sup> Nelle traduzioni dei sonetti di Shakespeare la configurazione rimica è altrettanto variegata: a fianco alle rime perfette<sup>18</sup> abbondano le rime imperfette all’atona,<sup>19</sup> compaiono inoltre una quasi rima,<sup>20</sup> un’assonanza tonica in luogo di rima<sup>21</sup> e una rima ipermetra.<sup>22</sup> Infine, nei sonetti di *Bufera* sintassi e partizioni strofiche possono non coincidere affatto, come in *Nel sonno*, o coincidere solo parzialmente, com’è il caso invece di: *Gli*

<sup>10</sup> «In realtà, come si nota fin da una prima lettura e come è lecito attendersi da Montale, non sempre si tratta di rime perfette; anzi sembra proprio che il poeta quasi giochi nell’esibire, con notevole virtuosismo, tutte le possibili alternative alla rima perfetta che sono ammesse nel suo sistema e che nello schema chiuso delle liriche in questione, all’interno del quale si “attende” la rima, appaiono veramente come abili e sorprendenti “sostituti” di essa» (A. Soldani, *Rime e richiami fonici nella «Bufera»*, in *Quaderno montaliano* cit., pp. 31-2).

<sup>11</sup> smossi : fossi, *Nel sonno*, vv. 5-7; distrarla : parla, illesa : scesa, *La frangia dei capelli*, vv. 2-3, 9-12; caduti : muti, *Il ventaglio*, vv. 2-4.

<sup>12</sup> stinge : recinge, questo : desto, *Nel sonno*, vv. 2-4, 6-8; traccia : scaccia, *Gli orecchini*, vv. 2-4; giostra: inostra, *Il ventaglio*, vv. 5-7.

<sup>13</sup> una : luna, *Nel sonno*, vv. 9-11; ài : vai, ora : infiora, *La frangia dei capelli*, vv. 5-8, 10-11.

<sup>14</sup> iride : sospiri, *Nel sonno*, vv. 1-3; fuggo : struggono, contano : impronta, squallide : coralli, *Gli orecchini*, vv. 6-8, 10-12, 13-14; confondono : tondo, calanca : sbiancano, vittime : fitti, *Il ventaglio*, vv. 1-3, 9-11, 10-12.

<sup>15</sup> trasporta : morte, *Nel sonno*, vv. 13-14; nerofumo : barlumi, folle : molli, *Gli orecchini*, vv.1-3, 9-11; vela : cielo, tumulto : indulti, *La frangia dei capelli*, vv. 1-4, 6-7; fumo : brume, scrosci : riconosce, *Il ventaglio*, vv. 6-8, 13-14.

<sup>16</sup> fronte : nasconde, *La frangia dei capelli*, vv. 13-14.

<sup>17</sup> chiude : nube, *Nel sonno*, 10-12.

<sup>18</sup> cosa : posa, ancora : allora, stesso : presso, zelante : distante, *Sonetto XXII*, vv. 2-4, 5-7, 9-11, 10-12; splendere : accendere, *Sonetto XXXIII*, vv. 1-3; questi : resti, avviene : bene, *Sonetto XLVIII*, vv. 5-7, 13-14.

<sup>19</sup> credo : veda, tuo : due, *Sonetto XXII*, vv. 1-3, 6-8; mattino : divine, intorbidata : desolato, fronte : onta, sole : sola, ciglio : impiglia, *Sonetto XXXIII*, vv. 2-4, 5-7, 6-8, 9-11, 10-12; rinchiusi : uso, serrature : sicuro, fuori : cuore, senta : talento, *Sonetto XLVIII*, vv. 1-3, 2-4, 9-11, 10-12.

<sup>20</sup> terrestre : celeste, *Sonetto XXXIII*, vv. 13-14.

<sup>21</sup> primo : avvicina, *Sonetto XLVIII*, vv. 6-8.

<sup>22</sup> riprendere : rende, *Sonetto XXII*, vv. 13-14.

*orecchini*, dove le prime due quartine sono chiuse da un punto fermo; *La frangia dei capelli*, dove le quartine sono chiuse da una virgola; e infine *Il ventaglio*, dove la prima e la seconda quartina è chiusa da un punto fermo e la terza da una virgola. Nei sonetti di Shakespeare, invece, sia nelle traduzioni montaliane che negli originali inglesi, sintassi e strofe vanno di pari passo.

La libertà con cui Montale si riappropria del sonetto non ha niente in comune con operazioni apparentemente analoghe di area ermetica: non si tratta di un recupero archeologico, di una citazione, bensì di una ripresa del tutto personale, perfettamente coerente con il sistema della poesia montaliana. A questo proposito è significativo anche che il poeta si rivolga non al sonetto italiano, come i suoi contemporanei, bensì a quello elisabettiano. Egli non aderisce a una moda culturale né cede a un vezzo da erudito. Come osserva Soldani,

questo, che pure sembra un «ritorno» nostalgico, comportava (per le forme con cui fu attuato e per la scelta di una letteratura di riferimento «alternativa») delle implicazioni culturali di rottura critica nei confronti delle tendenze poetiche degli ermetici fiorentini, che, negli anni '30, avevano conferito nuova vita al sonetto (questa volta italiano), sviluppando una corrente che, a un acuto e ironico osservatore della società colta del suo tempo quale era Montale, doveva irresistibilmente apparire come una moda da smitizzare, seppure per via obliqua, mostrando la propria originalità anche nell'attingere alla tradizione.<sup>23</sup>

### III.3.

Il secondo gruppo, che racchiude le allusioni metriche volontarie a forme chiuse o a forme libere riferibili alla tradizione, è il più folto e degno di interesse.

Un modello formale di cui possiamo riconoscere l'azione sottotraccia in vari testi montaliani è quello della canzone. Un primo esempio lo troviamo in *Occasioni* ed è offerto dal dittico distanziato formato da *Stanze* e *Nuove stanze*, il cui titolo allude esplicitamente appunto alla canzone, tuttavia senza riprenderne la struttura. Come rilevato da Blasucci,<sup>24</sup> l'adozione di un titolo rematico non si riferisce a uno schema preciso bensì all'impiego di strofe chiuse, riallacciandosi in particolare alla tradizione anglosassone. Nella sua forma libera o leopardiana, il modello della canzone è rintracciabile anche in altri componenti: per *Ossi* si rimanda alla sezione *Meriggi ed ombre*, dove troviamo numerosi testi di lungo respiro organizzati in strofe di lunghezza diseguale,

<sup>23</sup> A. Soldani, *Rime e richiami fonici nella «Bufera»* cit., p. 33.

<sup>24</sup> L. Blasucci, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 153-154.

composte prevalentemente (ma non esclusivamente, eccetto *Crisalide*) da endecasillabi e settenari e caratterizzate da un impiego libero e assai ridotto della rima; per *Occasioni*, per motivazioni analoghe, si fa riferimento all'ultima sezione; per *Bufera*, in modo meno stringente, si rinvia invece a *L'orto*, *Voce giunta con le folaghe* e *Nubi color magenta*, poesie lunghe dominate dall'alternanza di endecasillabi e settenari (variata appena da versi di altra misura), rimati solo occasionalmente, tuttavia organizzati in strofe di lunghezza fissa.<sup>25</sup>

Oltre alla canzone libera, altre due forme appartenenti alla tradizione ma caratterizzate da una certa libertà sono il madrigale e il mottetto. Per quanto riguarda il primo, i testi inclusi nella sezione *Madrigali privati* non riprendono affatto la forma tradizionale del genere: essi sono legati soltanto sul piano tematico, in quanto si riferiscono a una destinataria comune. Sfolgiando la sezione si vedrà inoltre che non esiste nessuna struttura privilegiata e che anzi i componimenti sono decisamente eterogenei: tre poesie sono monostrofiche (*Hai dato il mio nome...*, *Se t'hanno assomigliato*, *Per album*), una è perfettamente isostrofica (*So che un raggio di sole...*), mentre le altre sono divise in due (*La processione del 1949*, *Da un lago svizzero*) o tre strofe (*Nubi color magenta*, *Anniversario*). Invece nei due *Madrigali fiorentini* il legame con il genere madrigalesco è più forte, in quanto si tratta di due testi liberamente rimati di 8 vv. ciascuno, costituiti quasi esclusivamente da endecasillabi, eccetto il v. 2 del primo. Per quanto riguarda la serie dei *Mottetti*, il titolo fa riferimento a un genere musicale polifonico francese del Medioevo, nell'ambito del quale il mottetto costituiva il testo destinato non alla voce principale ma alla seconda. In senso più generale, può indicare anche una poesia breve e sentenziosa, senza una struttura fissa.

Tornando ai riferimenti alle forme chiuse vere e proprie, è importante soffermarsi su *Ballata scritta in una clinica*. Essa non segue lo schema della ballata tradizionale, tuttavia è retta ugualmente da un principio regolatore interno che va a compensare l'assenza della norma: essa è infatti costituita da strofe di ottonari e novenari disposte in ordine prima crescente e poi decrescente, in modo perfettamente speculare. Troviamo dunque ai margini strofe di un solo verso, e al centro la strofa più lunga, formata da 7 vv., nel modo che segue: 1+3+4+5+6+7+6+5+4+3+1. Il brano inoltre può richiamare il modello della ballata anche per l'«andamento quasi cantabile» dei versi brevi, e per la presenza di un verso singolo in

<sup>25</sup> Sul modello della canzone libera leopardiana in *Bufera*, cfr. S. Bozzola, *Strutture strofiche e versificazione nella «Bufera»* cit.

apertura e in chiusura, che costituisce «una sorta di eterodossa ripresa».<sup>26</sup>

### III.4.

L'ultimo gruppo, dai contorni più sfumati e stilisticamente meno significativo, racchiude i testi che si caratterizzano per allusioni metriche lievi e forse involontarie ad alcune forme specifiche: il sonetto (nella variante italiana e in quella elisabettiana), la ballata, la canzone.

Bozzola classifica *A mia madre* come un «criptosonetto».<sup>27</sup> Ricorrendo alla terminologia della grammatica generativa, lo studioso afferma che sotto la «struttura superficiale» 7+6+2 si nasconderebbe una «struttura profonda», ricostruibile sulla falsariga delle rime, individuate riconoscendo funzione di rima anche all'assonanza e al verso irrelato, in qualità di «rima zero».<sup>28</sup> Si può dunque ricostruire uno schema AB/A/B CDCD XXE X(f)XE F, o tutt'al più /A/BAB CDCD XXE X(f)AE F. Il cambio di rime tra quartine potrebbe essere un richiamo al sonetto elisabettiano, di cui è traccia anche il distico finale. Secondo lo studioso, dunque, due modelli di sonetto potrebbero essersi sovrapposti involontariamente, a causa di una «emergenza mnemonica, qui approssimata, di strutture fatte proprie dalla coscienza dello scrittore».<sup>29</sup>

Anche Soldani riconduce *A mia madre* al modello del sonetto italiano ritornellato, tuttavia non pienamente rispettato per quanto riguarda il sistema delle rime. Secondo lo studioso, dalla lettura di tale testo

si deve concludere che, se pure c'è nel momento «petrarchesco» di *Finisterre* un indubbio recupero (sebbene, in questo specifico caso, forse inconscio) di forme metriche tradizionali, tuttavia esse vengono concepite da Montale non come canoni da osservare ma come una possibilità in più, un'opzione in più entro il *suo* sistema, e dunque come un bagaglio tecnico-espressivo da usare e da stravolgere, se pare opportuno.<sup>30</sup>

*Bagni di Lucca* potrebbe celare invece la struttura di un sonetto elisabettiano: se si considerano anche le rime imperfette e le rime interne, lo schema AXAB BCBC XDE DE potrebbe infatti essere riscritto come AXAB BCBC (D)XDE DE (o AXAB BCBC (D)X DEDE, con il distico

<sup>26</sup> Cfr. A. Soldani, *Rime e richiami fonici nella «Bufera»* cit., pp. 34-35.

<sup>27</sup> S. Bozzola, *Strutture strofiche e versificazione nella «Bufera»* cit., p. 21.

<sup>28</sup> *Ivi*, pp. 20-22.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>30</sup> A. Soldani, *Rime e richiami fonici nella «Bufera»* cit., p. 33.

anticipato, come accade in una variante cinquecentesca del sonetto francese, il *sonnet marotique*):

Fra il tonfo dei <u>marroni</u>	A
e il gemito del <u>torrente</u>	X
che uniscono i loro <u>suoni</u>	A
è sita il <u>cuore</u> .	B
Precoce inverno che <u>borea</u>	B
abbrivisce. M' <u>affaccio</u>	C
sul ciglio che scioglie l' <u>albore</u>	B
del giorno nel <u>ghiaccio</u> .	C
Marmi, <u>rameggi</u> –	(D)
e ad uno scrollo giù	X
foglie a èlice, a <u>freccia</u> ,	D
nel <u>fossato</u> .	E
Passa l'ultima greggia nella <u>nebbia</u>	D
del suo <u>fiato</u> .	E

Secondo Lonardi<sup>31</sup> sarebbe possibile rinvenire il sonetto elisabettiano come struttura soggiacente anche in *La casa dei doganieri*, che esteriormente appare organizzata in strofe pentastiche ed esastiche alternate (5+6+5+6), ma sulla falsariga delle rime può essere suddivisa diversamente, cioè in cinque quartine (due in più rispetto al sonetto elisabettiano) e un distico monorima, considerando la rima interna *petroliera* : *sera* (vv. 18-22).

Abbandonato il sonetto, un'eco della canzone si può rintracciare nel mottetto *Al primo chiaro, quando...*, dove lo schema rimico AXBCDXE ABCDCXE (con C rima imperfetta) fa pensare alla tradizione provenzale delle *coblas unissonans*:

Al primo chiaro, <u>quando</u>	A
subitaneo un <u>rumore</u>	X
di ferrovia mi <u>parla</u>	B
di chiusi uomini in <u>corsa</u>	C
nel traforo del <u>sasso</u>	D
illuminato a tagli	X
da cieli ed acque <u>misti</u> ;	E
al primo buio, <u>quando</u>	A
il bulino che <u>tarla</u>	B
la scrivania <u>rafforza</u>	C

<sup>31</sup> G. Lonardi, *Lungo l'asse leopardiano*, in Id., *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, p. 120, n. 13.

il suo fervore e il <u>passo</u>	D
del guardiano s' <u>accosta</u> :	C
al chiaro e al buio, soste ancora umane	X
se tu a intrecciarle col tuo refe <u>insisti</u> .	E

La struttura della ballata può essere ritrovata, oltre che nella già citata *A Liuba che parte*, in un'altra poesia non isostrofica, *Luce d'inverno*, formata da endecasillabi e settenari e divisa in tre strofe disposte in ordine crescente (4+5+7). Come rileva Agosti,<sup>32</sup> si potrebbero individuare quattro strofe segnalate da due elementi: l'anafora di "quando" e dei passati remoti («quando scesi», «quando incontrai», «quando lasciai», «e confrontai»); la ripetizione di una stessa rima X (*rapito : rattrappito : vita : incenerito*, vv. 4-9-13-16) alla fine di ciascuna strofa, secondo l'uso della ballata. In particolare, la prima strofa si potrebbe interpretare come una ripresa così strutturata: YXYX. Sempre seguendo l'interpretazione di Agosti, nei primi tre movimenti l'organizzazione strofica coincide con quella semantica perché in *incipit* ritroviamo sempre l'immagine del moto discendente mentre in *explicit* si ripete un movimento disforico; tale bipartizione semantica allude a quella tra mutazioni e volta, ma senza realizzarla davvero.

#### IV. Struttura e macrostruttura

Nelle prime tre raccolte di Montale la disposizione dei testi tiene sempre conto della loro veste formale e della loro struttura interna.

In *Ossi* – come già rilevato da Briganti<sup>33</sup> – si riscontra una forte solidarietà tra l'articolazione in sezioni del volume e la configurazione strofica delle poesie incluse in ciascuna di esse. La sezione omonima di *Ossi*, formata da 22 testi, raccoglie quasi esclusivamente poesie debolmente isostrofiche formate da quartine, fatta eccezione per pochi casi: *Merigiare pallido e assorto* (4+4+4+5); *Là fuoresce il Tritone* (7+6); *Felicità raggiunta* (5 + 5); *Cigola la carrucola del pozzo...* (9); *Upupa, ilare uccello...* (10). La sezione *Mediterraneo* è invece composta da 9 testi monostrofici, da leggere come movimenti di un unico poemetto e non come brani autonomi disposti in serie. La sezione conclusiva, *Meriggi ed ombre*, a sua volta divisa in tre sezioni, è formata da 15 poesie, quasi tutte pluristrofiche e di lungo respiro. Di queste, alcune sono costituite quasi esclusivamente da endecasillabi

<sup>32</sup> S. Agosti, *Tombeau*, in *La poesia di Eugenio Montale*. Atti del convegno internazionale, Milano 12-13-14 settembre, Genova 15 settembre 1982, Milano-Genova, Librex, 1982.

<sup>33</sup> A. Briganti, *Comportamenti metrici montaliani* cit., p. 180.

(*Arsenio*, *Crisalide*, *Casa sul mare*, *I morti*, *Delta*). Solo pochi testi esorbitano dalla media strofica della sezione: i primi due movimenti di *L'agave sullo scoglio*, entrambi monostrofici, rispettivamente di 23 e 22 versi; *Vasca*, pluristrofico ma non particolarmente lungo, in quanto si compone di due strofe, una di 8 e l'altra di 6 versi (ma il testo era in origine ben più esteso: non può dunque essere considerato una vera eccezione); *Flussi*, poesia monostrofica di 47 versi. L'unica sezione che non sembra legata a considerazioni di ordine strofico è *Movimenti*, composta da 13 poesie di varia lunghezza di cui 7 pluristrofiche e 6 monostrofiche; il titolo potrebbe dunque alludere alla varietà formale dei componimenti inclusi. Anche secondo Niccolò Scaffai, «un'adeguata omogeneità formale e metrica» rappresenta un «requisito fondamentale delle sezioni montaliane, negli *Ossi* e nelle raccolte successive». <sup>34</sup> In particolare, come osserva lo studioso, uno dei criteri organizzativi della raccolta è proprio la convergenza formale, oltre che tematica. Tale principio potrebbe trovare un precedente in Leopardi, in quanto «la distinzione tra le liriche brevi e di "impressione" della seconda sezione, e quelle più ampie e articolate della prima e soprattutto della quarta, nelle quali il soggetto entra in relazione con altre figure entro un tempo e uno spazio non necessariamente istantanei e assoluti, è confrontabile con la successione, osservabile nei *Canti*, tra idilli e canzoni». <sup>35</sup> Il leopardismo di Montale non si risolve in legami intertestuali, che infatti sono poco frequenti, ma si manifesta a un livello più profondo, all'interno di una poesia che, puntando alla «costruzione di una parabola esistenziale che aspirasse alla completezza», <sup>36</sup> predilige il modello del canzoniere leopardiano rispetto al frammentismo vociano.

In *Occasioni* a dare uniformità alle sezioni dal punto di vista formale è soprattutto la lunghezza dei testi, più che la loro organizzazione strofica: la prima sezione raccoglie brani di lunghezza media, la seconda poesie abbastanza brevi, la quarta prevalentemente testi lunghi, mentre la terza è costituita da un poemetto tripartito (*Tempi di Bellosguardo*), al quale corrisponde, in modo perfettamente speculare, un altro poemetto tripartito alla fine della sezione seguente e del volume (*Notizie dall'Amiata*). I due criteri – organizzazione strofica e lunghezza dei testi – sono compresenti sia nella terza sezione che nella serie dei *Mottetti*, che raccoglie quasi esclusivamente componimenti brevi

<sup>34</sup> N. Scaffai, *Montale e il libro di poesia* («*Ossi di seppia*», «*Le occasioni*», «*La bufera e altro*»), Lucca, Pacini Fazzi, 2002, p. 30.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 67.

bipartiti. Questi ultimi sono paragonabili agli “ossi brevi” sul piano strutturale e stilistico, ma si distinguono da essi in quanto è venuto a mancare il predominio della quartina. Volendo rintracciare un altro modello illustre, «suggestivo sarebbe infine, prendendo come punto di riferimento il *Canzoniere* petrarchesco, far corrispondere i *Mottetti* al modello formale del sonetto e le liriche della quarta parte a quello della canzone». <sup>37</sup>

Come nelle precedenti raccolte, anche in *Bufera* l'organizzazione in sezioni tiene conto dell'aspetto formale dei testi. La prima sezione, *Finisterre*, racchiude brani di lunghezza media (nessuno supera i 25 vv.) e abbastanza vari nella loro struttura interna, ed è dunque assimilabile alle sezioni iniziali delle precedenti raccolte. La quarta sezione, *Flashes e dediche*, comprende invece brani piuttosto brevi, così come la seconda di *Ossi* e di *Occasioni*, prevalentemente monostrofici o bipartiti (eccetto *Verso Siena* e *Luce d'inverno*, entrambi tripartiti); tuttavia le poesie di questa sezione, essendo legate al filone della poesia d'occasione, sono prive della concentrazione formale degli “ossi brevi” e dei *Mottetti*, e hanno un registro prosastico. I componimenti di respiro più ampio sono invece concentrati nella quinta sezione, *Silvae*, paragonabile per questo alla quarta di *Occasioni* e a *Meriggi e ombre*. La sezione finale è costituita da due soli brani, che corrispondono a quello che nella seconda raccolta era *Notizie dall'Amiata*, poemetto in tre movimenti, e nella prima *Riviere*, lunga poesia pluristrofica. Gli elementi di novità, che turbano questo perfetto sistema di corrispondenze strutturali tra una raccolta e l'altra e di convergenza tra macrostruttura e scelte stilistiche, sono la seconda, la terza e la sesta sezione. Di queste, la sesta sembrerebbe l'unica legata a un criterio di natura formale: tuttavia, come già osservato, il titolo non corrisponde a un legame diretto con la forma del madrigale, bensì rappresenta un indicatore tematico. La seconda e la terza sezione, invece, entrambe formate da soli tre testi, fanno da momento di passaggio tra *Finisterre*, ancora fortemente legata a *Occasioni*, e *Flashes e dediche*, dove invece si entra nel vivo di *Bufera*. In particolare *Intermezzo* accoglie anche due prose, che in un certo senso compensano la mancanza dei poemetti in versi di *Ossi* (*Mediterraneo*) e di *Occasioni* (*Tempi di Bellosguardo* e *Notizie dall'Amiata*). Si osserva infine l'assenza di una poesia proemiale, altro segnale di una maggiore apertura alla prosasticità della raccolta rispetto alle precedenti.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 136.

## V. Conclusioni

Nell'opera di Montale la sperimentazione avviene sempre negli immediati dintorni della norma, nell'ambito di una metrica riformista, che parte dalla tradizione per giungere a una sua rielaborazione complessa e personale.<sup>38</sup> Tale rapporto con la norma, di evoluzione nella continuità, è riscontrabile anche nella costruzione delle strofe, secondo quanto mostrato dal percorso appena proposto. In *Ossi*, la raccolta più sperimentale di Montale, l'isostrofismo viene soltanto intaccato senza essere distrutto, come si deduce dall'analisi dei numerosi casi di isostrofismo debole. Nel passaggio a *Occasioni*, l'approdo a una poetica di classicismo «paradossale» e di «moderno stilnovismo»<sup>39</sup> coincide con la predilezione per uno stile più chiuso e sorvegliato. Tale declinazione si riflette anche nell'organizzazione strofica dei testi: sono diminuiti i componimenti debolmente isostrofici ma i casi che resistono sono più vicini alla norma; inoltre l'assenza di isostrofismo viene compensata da strategie di ricostruzione della regolarità strofica. Nella terza raccolta, che tiene insieme istanze contrapposte di apertura prosastica e di rigoroso controllo formale in chiave manierista, la costruzione strofica è meno rigida: si è dissolto il primato della quartina e dominano i componimenti non isostrofici e monostrofici. L'esigenza di chiusura è limitata solo ad alcuni luoghi specifici, in particolare i sonetti elisabettiani e i testi perfettamente isostrofici; tuttavia il dialogo con la tradizione resta costante, come si comprende ad esempio dalle numerose allusioni a forme chiuse e dalla frequenza di casi di regolarità idiosincratca. In tutte e tre le raccolte l'articolazione strofica e la lunghezza dei testi diventa un criterio fondamentale anche per l'organizzazione in sezioni, nell'ottica di

<sup>38</sup> Cfr. P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche* cit., pp. 64-65: «Solide istituzioni metriche crea o consolida invece, come s'è visto, quell'autentico restauratore che è stato Montale. Un po' come il suo linguaggio poetico, la sua metrica è apparsa ed è stata normativa anche perché è un bacino di raccolta di quanto avevano proposto le più consistenti tradizioni riformistiche della modernità, la leopardiana e la pascoliana, la francese e la dannunziana ecc.: ciò sullo sfondo – non dimentichiamolo mai – della libertà assoluta di futuristi e vociani e *Allegria*, che egli mette tra parentesi assai più che non superi, e invece in un accordo che si rivela sempre più sostanzioso con Saba, e Cardarelli stesso. Non occorre davvero descrivere o ricapitolare; ma sì ribadire l'obiezione alla formula di "ironia metrica" usata al proposito, quando la sistematicità e regolarità tendenziali di quel riformismo, e il suo opporsi a quello sfondo storico, rendono più opportuno parlare di complessiva *restaurazione metrica*».

<sup>39</sup> N. Scaffai, *Dalle «Occasioni» alla «Bufera»: appunti sul manierismo montaliano*, in Id., *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015, p. 71.

un'adesione al modello di forma-libro come *Canzoniere* estremamente sorvegliato e ricco di corrispondenze interne. In questo senso, il convergere di struttura e macrostruttura rientra in una più generale concezione della poesia come espressione altamente codificata di un'esperienza privilegiata, esemplare e intellettualmente ricostruita.

## VI. Appendice. Tabelle. Strofismo

### VI.1. Isostrofismo

	<i>Os</i>	<i>Oc</i>	<i>Bu</i>	tot.	
struttura componimenti	n.	n.	n.	n.	%
monostrofici	20	15	27	62	<b>35,4</b>
perfettamente isostrofici	1	2	5	8	<b>4,6</b>
debolmente isostrofici	21	14	6	41	<b>23,4</b>
non isostrofici	19	27	18	64	<b>36,6</b>
tot.	61	58	56	175	<b>100</b>

### VI.2. Tipologie strofiche

	<i>Os</i>	<i>Oc</i>	<i>Bu</i>	tot.
tipo di strofa	n.	n.	n.	n.
1 v.	1	4	9	<b>14</b>
2 vv.	3	10	3	<b>16</b>
3 vv.	0	7	10	<b>17</b>
4 vv.	87	39	28	<b>154</b>
5 vv.	8	18	8	<b>34</b>
6 vv.	6	14	13	<b>33</b>
7 vv.	5	6	14	<b>25</b>
7,5 vv.	0	0	1	<b>1</b>
8 vv.	4	19	8	<b>31</b>
8,5 vv.	0	0	1	<b>1</b>
9 vv.	10	1	3	<b>14</b>
10 vv.	7	7	2	<b>16</b>
11 vv.	7	2	6	<b>15</b>
12 vv.	5	0	3	<b>8</b>
13 vv.	5	2	10	<b>17</b>
14 vv.	3	1	4	<b>8</b>
15 vv.	6	5	0	<b>11</b>
più di 15 vv.	26	12	20	<b>52</b>

### VI.3. Struttura strofica in *Ossi di seppia*

indice	struttura dei testi
<i>Godi se il vento...</i>	5 + 4 + 5 + 4
<i>I limoni</i>	10 + 11 + 15 + 13
<i>Corno inglese</i>	18
<i>Falsetto</i>	21 + 14 + 14 + 2

<b>indice (segue)</b>	<b>struttura dei testi (segue)</b>
<i>Minstrels</i>	2 + 8 + 8 + 7
<i>Caffè a Rapallo</i>	11 + 1 + 5 + 15 + 5
<i>Epigramma</i>	6
<i>Quasi una fantasia</i>	7 + 6 + 5 + 10
<i>Dove se ne vanno...</i>	25
<i>Ora sia il tuo passo</i>	15
<i>Il fuoco che scoppietta...</i>	16
<i>Ma dove cercare...</i>	22
<i>Vento e bandiere</i>	<b>4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4</b>
<i>Fuscello teso dal muro...</i>	14 + 13
<i>Non chiederci la parola...</i>	4 + 4 + 4
<i>Merigiare pallido...</i>	4 + 4 + 4 + 5
<i>Non rifugiarti nell'ombra...</i>	4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4
<i>Ripenso il tuo sorriso...</i>	4 + 4 + 4
<i>Mia vita, a te non chiedo...</i>	4 + 4
<i>Portami il girasole...</i>	4 + 4 + 4
<i>Spesso il male di vivere...</i>	4 + 4
<i>Ciò che di me sapeste...</i>	4 + 4 + 4 + 4 + 4
<i>Là fuoresce il Tritone...</i>	7 + 6
<i>So l'ora in cui...</i>	4 + 4
<i>Gloria del disteso...</i>	4 + 4 + 4
<i>Felicità raggiunta...</i>	5 + 5
<i>Il canneto rispunta...</i>	4 + 4 + 4
<i>Forse un mattino...</i>	4 + 4
<i>Valmorbia, scorrevano...</i>	4 + 4 + 4
<i>Tentava la vostra mano...</i>	4 + 4 + 4
<i>La farandola...</i>	4 + 4
<i>Debole sistro al vento...</i>	4 + 4 + 4 + 4
<i>Cigola la carrucola...</i>	9
<i>Arremba su la strinata...</i>	4 + 4 + 4
<i>Upupa, ilare uccello...</i>	10
<i>Sul muro grafito...</i>	4 + 4 + 4
<i>A vortice s'abbatte...</i>	17
<i>Antico, sono ubriacato...</i>	21
<i>Scendendo qualche volta...</i>	31
<i>Ho sostato talvolta...</i>	29
<i>Giunge a volte, repente...</i>	28
<i>Noi non sappiamo...</i>	28
<i>Avrei voluto sentirmi...</i>	24
<i>Potessi almeno...</i>	24
<i>Dissipa tu se lo vuoi...</i>	23
<i>Fine dell'infanzia</i>	9 + 13 + 13 + 15 + 18 + 11 + 20 + 10
<i>O rabido ventare...</i>	23
<i>Ed ora sono spariti...</i>	22
<i>S'è rifatta la calma...</i>	4 + 4 + 4 + 4 + 4

# L'ospite ingrato

## indice (segue)

<i>Vasca</i>	8 + 6
<i>Egloga</i>	11 + 15 + 12 + 10
<i>Flussi</i>	47
<i>Clivo</i>	20 + 19 + 2
<i>Arsenio</i>	11 + 12 + 10 + 11 + 15
<i>Crisalide</i>	9 + 12 + 11 + 9 + 16 + 10 + 16
<i>Marezzo</i>	4 x 16
<i>Casa sul mare</i>	7 + 8 + 18 + 4
<i>I morti</i>	7 + 30
<i>Delta</i>	4 + 6 + 6 + 4
<i>Incontro</i>	9 + 9 + 9 + 9 + 9 + 9
<i>Riviere</i>	13 + 12 + 12 + 29

## struttura dei testi (segue)

### VI.4. Struttura strofica in *Occasioni*

#### indice

<i>Pareva facile giuoco...</i>	4 + 4 + 4
<i>Vecchi versi</i>	10 + 21 + 6 + 7 + 15
<i>Buffalo</i>	19
<i>Keepsake</i>	22
<i>Lindau</i>	8
<i>Bagni di Lucca</i>	4 + 4 + 3 + 2
<i>Cave d'autunno</i>	4 + 4
<i>Altro effetto di Luna</i>	4 + 4
<i>Verso Vienna</i>	5 + 4 + 6 + 1
<i>Carnevale di Gerti</i>	15 + 8 + 14 + 15 + 15
<i>Verso Capua</i>	15
<i>A Liuba che parte</i>	8
<i>Bibe a Ponte all'Asse</i>	2 + 2
<i>Dora Markus I</i>	10 + 5 + 13
<i>Dora Markus II</i>	8 + 9 + 8 + 8
<i>Alla maniera di...</i>	3 + 2
<i>Nel parco di Caserta</i>	5 + 4 + 5 + 2
<i>Accelerato</i>	22
<i>Lo sai: debbo riperderti...</i>	6 + 6
<i>Molti anni, e uno più duro...</i>	4 + 4
<i>Brina sui vetri; uniti...</i>	4 + 4 + 2 + 2
<i>Lontano, ero con te...</i>	4 + 5
<i>Addi, fischi nel buio, cenni...</i>	4 + 3
<i>La speranza di pure...</i>	2 + 5 + 3
<i>Il saliscendi bianco...</i>	5 + 4
<i>Ecco il segno; s'innerva...</i>	4 + 4
<i>Il ramarro, se scocca...</i>	3 + 3 + 4 + 3
<i>Perché tardi? Nel pino...</i>	4 + 4
<i>L'anima che dispensa...</i>	5 + 6

#### struttura dei testi

<b>indice (segue)</b>	<b>struttura dei testi (segue)</b>
<i>Ti libero la fronte...</i>	<b>4 + 4</b>
<i>La gondola che scivola...</i>	6 + 5
<i>Infuria sale o grandine?...</i>	4 + 5
<i>Al primo chiaro, quando...</i>	7 + 7
<i>Il fiore che ripete...</i>	5 + 4
<i>La rana, prima a ritentar...</i>	11
<i>Non recidere, forbice...</i>	4 + 4
<i>La canna che dispiuma...</i>	7 + 5
<i>...ma così sia. Un suono...</i>	<b>4 + 4</b>
<i>Tempi di Bellosguardo I</i>	23
<i>Tempi di Bellosguardo II</i>	40
<i>Tempi di Bellosguardo III</i>	21
<i>La casa dei doganieri</i>	5 + 6 + 5 + 6
<i>Bassa marea</i>	4 + 5 + 5 + 4
<i>Stanze</i>	10 + 10 + 10 + 10
<i>Sotto la pioggia</i>	6 + 6 + 6 + 6
<i>Punta del Mesco</i>	8 + 8 + 8
<i>Costa San Giorgio</i>	5 + 13 + 6 + 8
<i>L'estate</i>	4 + 4 + 4 + 2 + 1
<i>Eastbourne</i>	6 + 4 + 5 + 8 + 7 + 7 + 1 + 1 + 4
<i>Corrispondenze</i>	4 + 8 + 8
<i>Barche sulla Marna</i>	10 + 8 + 20 + 2
<i>Elegia di Pico Farnese</i>	63 (14 + 5 + 7 + 5 + 10 + 8 + 14)
<i>Nuove stanze</i>	8 + 8 + 8 + 8
<i>Il ritorno</i>	26
<i>Palio</i>	8 + 23 + 34 (3 + 4 + 4 + 4 + 19)
<i>Notizie dall'Amiata I</i>	18
<i>Notizie dall'Amiata II</i>	28
<i>Notizie dall'Amiata III</i>	11

VI.5. Struttura strofica in *Bufera*

<b>indice</b>	<b>struttura dei testi</b>
<i>La bufera</i>	3 + 6 + 6 + 6 + 1
<i>Lungomare</i>	<b>3 + 3</b>
<i>Su una lettera non scritta</i>	<b>7 + 7</b>
<i>Nel sonno</i>	14
<i>Serenata indiana</i>	3 + 3 + 1 * 3 + 3 + 1
<i>Gli orecchini</i>	14
<i>La frangia dei capelli...</i>	14
<i>Finestra fiesolana</i>	8
<i>Il giglio rosso</i>	8 + 8
<i>Il ventaglio</i>	14
<i>Personae separatae</i>	25

# L'ospite ingrato

La strofa montaliana da *Ossi di seppia* a *La bufera*

Francesca Ippoliti

## indice (segue)

<i>L'arca</i>	21
<i>Giorno e notte</i>	18
<i>Il tuo volo</i>	6 + 4 + 4 + 7
<i>A mia madre</i>	7 + 6 + 2
<i>Madrigali fiorentini I</i>	8
<i>Madrigali fiorentini II</i>	8
<i>Da una torre</i>	4 + 4 + 4
<i>Ballata scritta in una clinica</i>	1 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 6 + 5 + 4 + 3 + 1
<i>Due nel crepuscolo</i>	20 + 7,5 + 8,5
<i>Verso Siena</i>	2 + 4 + 3
<i>Sulla Greve</i>	5 + 4
<i>La trota nera</i>	8
<i>Di un natale metropolitano</i>	12
<i>Lasciando un 'Dove'</i>	6
<i>Argyll Tour</i>	13
<i>Vento sulla Mezzaluna</i>	<b>5 + 5</b>
<i>Sulla colonna più alta</i>	6 + 6
<i>Verso Finistère</i>	8
<i>Sul Llobregat</i>	4
<i>Dal treno</i>	9
<i>Siria</i>	11
<i>Luce d'inverno</i>	4 + 5 + 7
<i>Per un 'Omaggio a Rimbaud'</i>	12
<i>L'incantesimo</i>	13
<i>Iride</i>	7 + 7 + 7 * 7 + 7 + 7 + 1 + 2
<i>Nella serra</i>	4 + 4 + 4 + 4 + 1
<i>Nel parco</i>	4 + 4 + 4 + 4 + 1
<i>L'orto</i>	13 + 13 + 13 + 13
<i>Proda di Versilia</i>	10 + 13 + 16 + 13
<i>'Ezekiel saw the Wheel...'</i>	30
<i>La primavera hitleriana</i>	7 + 12 + 24
<i>Voce giunta con le folaghe</i>	11 + 11 + 11 + 11 + 11
<i>L'ombra della magnolia...</i>	26
<i>Il gallo cedrone</i>	<b>4 + 4 + 4 + 4</b>
<i>L'anguilla</i>	30
<i>So che un raggio di sole...</i>	<b>4 + 4</b>
<i>Hai dato il mio nome...</i>	13
<i>Se t'hanno assomigliato...</i>	30
<i>Le processioni del 1949</i>	9 + 5
<i>Nubi color magenta...</i>	6 + 6 + 6
<i>Per album</i>	23
<i>Da un lago svizzero</i>	10 + 8
<i>Anniversario</i>	4 + 4 + 5
<i>Piccolo testamento</i>	30
<i>Il sogno del prigioniero</i>	1 + 9 + 7 + 13 + 4